

Luciana Prass

*Maçambiques,
Quicumbis e
Ensaio de Promessa:*

**Um re-estudo etnomusicológico
entre quilombolas
do sul do Brasil**

Porto Alegre, setembro de 2009.

Luciana Prass

*Maçambiques,
Quicumbis e
Ensaio de Promessa:*

**Um re-estudo etnomusicológico
entre quilombolas
do sul do Brasil**

Orientadora Profa. Dra. Maria Elizabeth Lucas

Tese de Doutorado em Música - Etnomusicologia
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Programa de Pós-Graduação em Música – Mestrado e Doutorado

Porto Alegre, setembro de 2009.

P911m Prass, Luciana

Maçambiques, Quicumbis e Ensaios de Promessa : um re-
estudo etnomusicológico entre quilombolas do sul do Brasil /
Luciana Prass; orientadora Maria Elizabeth Lucas. – Porto Alegre :
UFRGS / PPGMUS, 2009.

312 f.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do
Sul, Porto Alegre, 2009.

1. Etnomusicologia. 2. Comunidade Quilombola. 3. Congada.
Rio Grande do Sul. I. Lucas, Maria Elizabeth. II. Título.

CDU 781.7(816.5)

Catálogo na Fonte – Biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS

*Para meus pais,
pelo estímulo e apoio incondicional.*

*Aos remanescentes de quilombos do Rio Grande do Sul,
em sua luta pelas terras ancestrais.*

*Em memória do senhor Joci David,
historiador quilombola do Rincão dos Negros*



“O meu problema maior é conservar - como eu sempre tô dizendo - é conservar o histórico, eu sou muito do histórico. É o mesmo que a gente conservar, se lembrar, do nosso pai, a nossa mãe, a nossa vó que morreu, mas se lembrar: morreu, mas eu tive a minha vó, eu tive a minha mãe. É alguma coisa assim...”

Sr. Joci David, comunicação pessoal.
Rincão dos Negros, Rio Pardo, setembro de 2006.

Agradecimentos

Sempre preferi as práticas coletivas (as bandas, os conjuntos, as escolas de samba) aos fazeres solitários. Por isso, das coisas que mais me alegram ao final dessa jornada intensa e longa é a possibilidade de poder agradecer a um coletivo de pessoas que foram fundamentais para que essa pesquisa se concretizasse.

Minha orientadora, Profa. Dra. Maria Elizabeth Lucas, me acompanha desde a Iniciação Científica. Quero dizer da marca indelével que deixou na minha formação e agradecer seu estímulo e apoio para o cumprimento de mais uma etapa.

Às professoras que compuseram a banca de qualificação cujas proposições me impulsionaram a aprimorar minhas buscas: Profa. Dra. Ana Luiza Carvalho da Rocha e Profa. Dra. Jusamara Souza.

Prof. Dr. José Jorge de Carvalho juntou-se à elas na banca de defesa da tese e foi de uma generosidade impressionante em suas considerações ao trabalho. Suas palavras certamente seguirão reverberando em todos os âmbitos de minha vida futura.

Aos professores e funcionários do PPGMUS/UFRGS, em especial à Profa. Dra. Luciana Del Ben, pelo apoio ao longo de toda pesquisa, e ao Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves, atual coordenador do *Programa*. À secretária Fátima Brandão que, em vários momentos resolveu a burocracia para que eu pudesse seguir adiante.

À Profa. Dra. Cornelia Eckert, mais uma vez, por todos os ensinamentos, carinho e torcida.

Profa. Dra. Denise Jardim fez comentários preciosos e entusiasmados a meu projeto em andamento.

Quero agradecer ao Prof. Dr. Samuel Araújo, do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, pela cessão das gravações e fotografias da missão de Luiz Heitor, que puderam, assim, retornar aos herdeiros da tradição registrada em 1946. Também ao Felipe Barros, pelo escaneamento e envio de vários desses documentos.

Prof. Dr. Anthony Seeger e Profa. Dra. Elizabeth Travassos fizeram contribuições valiosas à minha pesquisa quando da realização do Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), em Maceió, 2008.

Ao Pedro Aragão, por compartilhar sua pesquisa e esclarecer dúvidas em vários momentos da escrita da tese.

À CAPES, agradeço pela concessão da Bolsa Sanduíche, que proporcionou que eu realizasse o estágio em um dos mais respeitados programas de Etnomusicologia dos EUA.

Aproveito para agradecer a diversas pessoas da University of Illinois at Urbana-Champaign (UIUC): à Nancy Bode, secretária da Escola de Música, que fez o que pôde para facilitar meus dias na universidade; ao Prof. Dr. Bruno Nettl, pela disponibilidade e abertura à minha participação em suas aulas; e, em especial, ao Prof. Dr. Thomas Turino, meu “advisor” durante o período do “sanduíche”, pelo seu interesse e generosidade intelectual ao discutir minha pesquisa. Com Amy e Matt, ofereceu o acolhimento de uma família na distância. Foi também o professor Turino quem abriu as portas da Escola de Música para que eu ministrasse aulas de samba a um grupo de alunos de diferentes cursos de graduação e pós-graduação da UIUC. Nossa “*U of I Samba School*” encheu de calor e ritmo os dias difíceis de neve e frio em Urbana-Champaign.

Quero lembrar meus ex-colegas, grandes parceiros da Fundarte/UERGS: Chico Machado, Celina Alcântara, Carlinhos Mödinger, Júlia Hummes, Jezebel de Carli, Cibele Sastre, Tatiana Rosa, Eduarda Gonçalves, Andrea Hofstaetter, Tatiana Cardoso e Flávia Pilla do Vale.

Também quero mencionar os amigos e ex-colegas do Instituto Superior de Música (ISM), de São Leopoldo: Laura Silva, Ruth Krachtovil, Sofia Dreher e Ana Althoff e, com muita saudade, os ex-alunos, integrantes do nosso querido *Gingapraquê*: Graziela Meyer, Daniel Hunger, Karen Volkmann, Luíza Thomé, Mayara Leal e Sílvia Karpss.

Aos colegas do Departamento de Música da UFRGS, em especial, Flávia Domingues Alves, Lucia Carpena, Hella Frank, Fernando Mattos e Daniel Wolff, por fazerem de tudo para facilitar a conclusão de minha pesquisa. À Tereza Marques por todo apoio.

Aos amigos do Instituto de Apoio às Comunidades Remanescentes de Quilombos (IACOREQ): Rita Camisolão, Ubirajara “Bira” Toledo, Paulo Sérgio da Silva, Eva Terezinha Rodrigues de Melo Cardoso e prof. Dr. José Carlos Gomes dos Anjos.

Ao José Antônio Santos do DEDS/PROEXT/UFRGS e à Profa. Susana Cardoso, sua ex-diretora.

No *Rincão dos Negros*, quero agradecer especialmente ao Adair David, sua esposa Nilda e sua Tia Julinha, que me hospedaram todas as vezes que precisei. Ao Sr. Joci David, que faleceu precocemente, antes que pudesse ver concluída a pesquisa para a qual tanto contribuiu. À Dona Marina Souza da Silva e a seu irmão Daíde, filhos dos antigos *quicumbiseiros* da região que me confiaram cantos e histórias tão especiais.

Aos amigos queridos da comunidade de *Casca*: Dona Flor, Zé Grande, Taís, Fabiane e Laídes Dias da Costa, que me hospedaram em minha primeira temporada de convivência. Ao Zé da Gaita, Seu Dedê, Mariozinho, Valtor, Sidula, Joãozinho, mestre Zango, músicos das noitadas no *Bar do Alceu* e, claro, ao próprio Alceu e à Cláudia, sua esposa, pela gentileza e incentivo a nossos fazeres musicais. À Rosi, Roberto, Marlon e Lohanna, que me receberam com todo carinho em minha segunda grande temporada na comunidade. À Dona Tuca (*in memoriam*), Seu Hélio e à Tia Véinha. À Dona Ilza Matos Machado e ao Seu Diá (Diosmar Lopes da Rosa), respectivamente, vice-presidente e presidente da Associação Comunitária Dona Quitéria. Também ao seu Otacílio Lopes da Rosa, ao Seu Quincas, à Laíz Cristina da Silva e às adoráveis crianças da comunidade.

Em Osório, Francisca Dias (a “*Preta*”) tinha sempre um sorriso no rosto ao me receber. Quero agradecer também com muito afeto ao *chefe* Faustino Antônio e a seu pai, Seu Sebastião, *Rei do Congo*, pelas longas conversas que tivemos, entremeadas de cantoria, em que tanto aprendi. Ao Tio Antônio Neca e Carlos Antônio, *tamboreiros* do grupo, à Dona Severina Dias, *Rainha Ginga*, à Dona Conceição Dias, *alferes da bandeira*, e aos alegres e energéticos *dançantes* e guias do *Maçambique*: Wagner, Jonatan, Luiz Henrique, Cassiano, Jorge, Cristiano, Jéferson, Iago, entre outros. Também à Dona Iolanda e à sua filha Vanessa.

Iosvaldyr Bittencourt Jr. foi de uma generosidade incrível ao me apresentar ao grupo de *maçambiqueiros* e assim abrir as portas da pesquisa para mim em Osório. Além disso, fez fotografias e filmagens e foi um interlocutor atento ao longo de toda etnografia.

Quero agradecer também ao Seu Maneca, da comunidade de *Limoeiro*, pela parceria que recém inicia e por me ensinar tanto com sua força e militância.

Em São Lourenço do Sul, quando buscava conhecer as comunidades quilombolas da região, Zelmute Oliveira, Secretário de Turismo, e Gilmar Pinheiro, foram especiais.

Em Cachoeira do Sul, uma rede de pesquisadores contribuiu na busca de documentação sobre os *Quicumbis* da região: o músico Alexandre Florez; a arquiteta Elizabeth Thomsen; Miriam Ritzel, Secretária da Cultura da cidade; Ione Sanmartin Carlos, diretora do Arquivo Histórico Municipal; Marcia Patel, chefe do Museu Municipal Edyr Lima e Elisabete Farias da Silva, sua assessora técnica.

Em Urbana-Champaign, Walênia Silva e Beth Wohlgemuth fizeram-me esquecer em vários momentos as saudades do Brasil. Filipe Pereira, Fabíola Miranda e Letânia Ferreira foram os parceiros de sambas, churrascos e feijoadas em meio à neve. Birgit Dalke foi uma grande companhia, em Orchard Downs, e Miriam Lemos me ajudou a desvendar as sonoridades do jazz de New Orleans.

Aos colegas do Grupo de Estudos Musicais (GEM/UFRGS) pelas trocas incríveis, apoio e amizade: Marília Stein, Mário Maia, Paulo Murilo – Guerreiro! – do Amaral, Ivan Paolo de Paris Fontanari, Reginaldo Braga, Janaína Lobo, Mônica Arnt, Paulo Müller, Maria Andréia Santos Soares, Heloísa Gravina, Leonardo Cardoso, Ana Paula Silveira e Pablo Albernaz.

Às amigas tão queridas: Helena Lopes, Cecília Torres, Agnes Schmelling e Adriana Bozzeto.

Ao Prof. Dr. Werner Ewald que, além da amizade e apoio intelectual, contribuiu para o encaminhamento de minha bolsa sanduíche, ao aceitar ser avaliador externo do projeto.

Às “Marias” Claudia Braga, Débora Dreyer, Vanessa Longoni, Regina Machado, Lu Rodrigues, Alexandre Vianna e Cristiano Bertolucci, pelos sons compartilhados.

Ceres Torres tinha sempre as portas de sua casa no Laranjal abertas. Lá digitei boa parte dos diários de campo, decupei fitas de vídeo e transcrevi entrevistas, no aconchego da “salamandra”.

Marlene Goidanich, Flávio Oliveira, Vânia Müller e Gilberto Icle, em diferentes momentos e vindos de diferentes lugares, são sempre pessoas fundamentais.

Mirna Züge pacientemente me preparou para o TOEFL, com carinho e total dedicação.

Flávio Silveira, com sua sensibilidade, manteve minha saúde em dia para enfrentar alegrias e obstáculos.

Dona Nair cuidou para que a casa estivesse sempre habitável.

Fabrizio Gambogi deu forma às partituras manuscritas.

Mônica Torres Bonatto me ajudou a reencontrar os trilhos de meus sonhos antigos e aceitou partilhar dessa viagem desde então. Foi o apoio infalível, o ouvido paciente para discutir cada etapa do projeto e, ao final, o olhar aguçado a desenhar diagramas e croquis, a encontrar vírgulas deslocadas, referências ausentes e a virar noites formatando a versão final da tese.

À minha família quero agradecer de todo coração. Mais do que qualquer leitura sobre etnografia, foi a memória sobre a forma de minha mãe lidar com as pessoas cotidianamente que mais me ajudou em campo. Cada vez que pegava uma estrada de chão, lembrava das manhãs ensolaradas dos domingos de minha infância em que meu pai inventava passeios ao interior. Minhas irmãs queridas ofereceram todo afeto, apoio e entusiasmo: Elizabeth “segurou minha mão” em horas e horas de *skype* quando estive sob a neve sentindo tantas saudades de casa; Lúcia foi mais uma vez o estímulo para eu seguir estudando e o afeto incondicional; Elaine esteve sempre mandando suas energias especiais para que as coisas acontecessem da melhor maneira. Quero ainda agradecer a meus cunhados: Adair esteve em campo comigo na primeira ida ao *Rincão dos Negros*; Renato tratou de estetizar meus períodos de frio e neve, povoando-os de imagens positivas; Gil foi a parceria dos churrascos de domingo quando eu “fugia” para Cachoeira. Quero agradecer ainda às minhas sobrinhas Anne e Laura, às tias Edi e Lorena e aos primos queridos Clécio e Suzi, por toda a torcida.

Resumo

Retornando a temáticas e locais já estudados por pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento, em épocas distintas, desde outros paradigmas, essa pesquisa apresenta-se como um re-estudo etnomusicológico sobre tradições performáticas entre quilombolas do Rio Grande do Sul. Através da etnografia multi-situada, realizada entre 2006 e 2009, nas comunidades remanescentes de *Casca*, *Rincão dos Negros* e *Morro Alto*, busquei problematizar o lugar da música na agenda identitária contemporânea desses grupos que lutam por terem seus direitos reconhecidos. A partir do compartilhamento de memórias e saberes sobre *Maçambiques*, *Quicumbis* e *Ensaio de Promessa*, com *chefes*, *mestres*, *dançantes* e músicos, de diferentes gerações, foi possível encontrar indícios de uma rede de *Congadas* no estado, existente desde o século XIX e resistindo, em muitos locais, até a atualidade. Sendo o *Maçambique* de Osório, um dos marcos mais visíveis desse rede, e graças ao acesso a documentos sonoros e audiovisuais históricos realizados pelos folcloristas Ênio de Freitas e Castro e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, em meados do século XX - no âmbito de um projeto de coleta de registros sonoros que amalgamava diversos estudiosos do país e mesmo do mundo, em um grande movimento folclórico -, esse trabalho pôde investir nos aspectos dialógicos suscitados pela “devolução” desses documentos aos *maçambiqueiros* contemporâneos, instaurando uma via de mão-dupla entre pesquisados e pesquisadora, em direção ao desvelamento de questões identitárias profundas envolvendo autoria, valorização, e justiça acerca do patrimônio imaterial do grupo. Por fim, nesse processo foi possível perceber o fio que liga as práticas performáticas dessas comunidades quilombolas à terra, ao território e às lutas contemporâneas pelo reconhecimento de seus direitos.

Palavras-chave: Etnomusicologia; re-estudo; comunidades quilombolas; *Congadas* do Rio Grande do Sul

Abstract

This research presents an ethnomusicological restudy of the performative traditions in the *quilombola* communities of the state of Rio Grande do Sul. It rescues the themes and places that have been studied by researchers in different areas of knowledge, along the history, based upon previously established paradigms. I have made an attempt to raise the issue of the role of music in the contemporary identity process of these groups in their struggle for the acknowledgement of their rights. This process was based on the multi-sited ethnography realized between 2006 and 2009 in the remaining communities of *Casca*, *Rincão dos Negros* and *Morro Alto*. After sharing the memories and knowledge about *Maçambiques*, *Quicumbis*, and *Ensaio de Promessa*, with chiefs, masters, dancers and musicians from different generations, I could find evidence of a chain of *Congadas* existing in our state since the 19th century and, in many places, they have survived up to the present days. The *Maçambique* of Osório is one of the clearest landmarks of this chain. The sound and audiovisual historical documents compiled by the folklore specialists Ênio de Freitas e Castro and Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, in the middle of the 20th century, made it possible to collect sound evidence that linked several experts in our country and worldwide in a widespread folklore movement - this project focuses on the dialogical aspects regarding the devolution of these documents to the contemporary *maçambiqueiros*, establishing a two-way road between researcher and subjects, aiming at unveiling the most profound issues of identity regarding authors, values, and justice, concerning the heritage of the group. Finally, throughout this process, I was able to identify the connection of the performative practices in these *quilombola* communities in relation to the land, the territory, as well as their contemporary fights for their own rights.

Key-words: Ethnomusicology; restudy; *Quilombola* communities; *Congadas* from Rio Grande do Sul.

Lista de Imagens

Foto 1: O Quicumbi do Rincão dos Negros. Paixão Côrtes, Rio Pardo, 1954	32
Foto 2: O Quicumbi do Rincão dos Negros. Paixão Côrtes, Rio Pardo, 1954	32
Foto 3: Fachada da casa do Sr. Joci enfeitada [...]. <i>Rincão dos Negros</i> , 2006	34
Foto 4: Sr. Joci no tronco. <i>Rincão dos Negros</i> , 2006	35
Fotos 5 a 7: O Quicumbi do Rincão dos Negros. <i>Rincão dos Negros</i> , 2006	36
Foto 8: Grupo de <i>maçambiqueiros</i> durante o <i>levantamento do mastro</i> da <i>Festa do Rosário</i> . Oswaldo Munari Raupp. Osório, 2007.....	41
Foto 9: Cantoria no Bar do Alceu. <i>Casca</i> , 2008	50
Fotos 10 e 11: Oficinas de Música com crianças de Casca. Janaína Silva dos Santos. <i>Casca</i> , 2008	50
Foto 12: Desfile dos <i>Quicumbis</i> pela rua [...]. MMEL, s/a. Cachoeira do Sul, s/d	77
Foto 13: Detalhe dos músicos do <i>Quicumbi</i> . MMEL, s/a. Cachoeira do Sul, s/d	78
Foto 14: Dona Ilza e Tia Véinha. <i>Casca</i> , 2008	86
Foto 15: Dona Maria, Luís, Seu Diá e Luciana. Janaína Silva dos Santos. <i>Casca</i> , 2008	89
Foto 16: Dona Tuca, Seu Hélio e o neto Talisson. <i>Casca</i> , 2008	90
Foto 17: Seu Joci. <i>Rincão dos Negros</i> , 2007	92
Fotos 18 e 19: Seu Joci com a cuíca do <i>Quicumbi</i> . <i>Rincão dos Negros</i> , 2006	93
Foto 20: Tia Julinha, Alaídes, Dona Marina e Adair. <i>Rincão dos Negros</i> , 2008	94
Foto 21: “ <i>Tia Domingas, uma figura alta, esguia e impressionante</i> ”. Norton Corrêa. <i>Rincão dos Negros</i> , 1970/71	97
Foto 22: A “ <i>Igrejinha</i> ”. <i>Rincão dos Negros</i> , 2006	98
Foto 23: A <i>saída</i> das bandeiras do Maçambique. Osório, 2008	107
Foto 24: Tio Antônio Neca em sua casa. <i>Prainha</i> , 2008	134
Foto 25: Faustino. Osório, 2008	138
Foto 26: Carlos e Luiz Henrique, Osório, 2008	138
Foto 27: Seu Sebastião, Jonatan e Faustino. Osório, 2008	138
Foto 28: Dona Severina. Osório, 2008	138
Foto 29: Seu Sebastião, <i>Rei do Congo</i> , fazendo <i>maçacalhas</i> . Osório, 2008	140

Foto 30: Um dos tambores do <i>Maçambique</i> secando ao sol. Osório, 2008	144
Foto 31: À esquerda, o <i>tamboreiro</i> Jovino. S/a. Osório, 1961	145
Foto 32: “ <i>Grupo dos participantes</i> ”. LETNO, Mary Rowell. Osório, 1946	157
Foto 33: “ <i>Congadas e Moçambique</i> ”. LETNO, Mary Rowell. Osório, 1946	159
Foto 34: “ <i>Congadas de Osório – 1945</i> ”. LETNO, Milton Kroef. Osório, 1945	165
Foto 35: “ <i>Congadas de Osório – 1945. Chocalhos presos às pernas. Manacaias</i> ”. LETNO, Milton Kroef. Osório, 1946	169
Foto 36: “ <i>A Rainha</i> ”. LETNO, Mary Rowell. Osório, 1946	173
Foto 37: “ <i>Duas participantes [...]</i> ”. LETNO, Mary Rowell. Osório, 1946.....	176
Foto 38: “ <i>A igreja matriz</i> ”. LETNO, Mary Rowell. Osório, 1946	179
Foto 39: “ <i>Congadas de Osório – 1945</i> ”. LETNO, Milton Kroef. Osório, 1945	181
Foto 40: “ <i>O festeiro carregando a corôa</i> ”. LETNO, Mary Rowell. Osório, 1946	183
Foto 41: “[...] <i>a Rainha sob o chapéu de chuva</i> ”. LETNO, Mary Rowell. Osório, 1946	187
Foto 42: “ <i>Terno de maçambiques. Desfile</i> ”. LETNO, Mary Rowell. Osório, 1946	190
Foto 43: “ <i>Congadas de Osório – 1945</i> ”. LETNO, Milton Kroef. Osório, 1945	195
Foto 44: “ <i>Três dos participantes</i> ”. LETNO, Mary Rowell. Osório, 1946	197
Foto 45: “ <i>Congadas de Osório – 1945</i> ”. LETNO, Milton Kroef. Osório, 1945.....	200
Foto 46: “ <i>Terno de maçambiques desfilando e cantando vendo-se o capitão em primeiro plano à esquerda. [...]</i> ”. LETNO, Mary Rowell. Osório, 1946	205
Foto 47: “ <i>O Tamboreiro</i> ”. LETNO, Mary Rowell. Osório, 1946	208
Foto 48: “ <i>Terno de maçambiques diante do barracão</i> ”. LETNO, Mary Rowell. Osório, 1946	212
Foto 49: “ <i>O Tamboreiro. Ao fundo vê-se o Rei</i> ”. LETNO, Mary Rowell. Osório, 1946	215
Foto 50: “ <i>Participantes empunhando as espadas</i> ”. LETNO, Mary Rowell. Osório, 1946	220
Foto 51: “ <i>Congadas de Osório – 1945</i> ”. LETNO, Milton Kroef. Osório, 1945	222
Foto 52: <i>A Rainha Ginga</i> abençoando um <i>conguinho</i> bebê. Osório, 2007.....	275
Fotos 53, 54 e 55. Vagner iniciando um <i>conguinho</i> no <i>Maçambique</i> . Osório, 2007	276
Foto 56: Da esquerda para a direita: Jéferson e Iago [...]. Osório, 2008.....	278

Lista de croquis, diagramas e quadros

Croqui 1 – Porto Alegre – <i>Rincão dos Negros</i>	30
Croqui 2 – Porto Alegre – Osório	39
Croqui 3 – Porto Alegre – <i>Casca</i>	43
Croqui 4 - Com a proposta de Corrêa de fluxos de bantos e sudaneses no estado. Em vermelho, trajetória de grupos bantos; em azul, trajetória de grupos sudaneses; propostas por Corrêa. Em verde, extensões de trajetórias propostas por Prass	82
Croqui 5 - De uma possível rede de <i>Congadas</i> gaúchas	83
Croqui 6 - Ilustrativo das localidades que compõem o Morro Alto (In Barcellos <i>et al.</i> , 2004: 314)	103
Croqui 7 - Da região do Morro Alto onde se vê o Morro da Vigia [...]	211
Diagrama 1 - De diferentes sotaques de <i>Congadas</i> praticadas por comunidades negras, desde o final do século XIX até hoje [...]	102
Diagrama 2 - Dos personagens do <i>Maçambique</i> de Osório	162
Quadro comparativo entre <i>Quicumbis</i> e <i>Moçambiques</i> no final do séc. XIX (“ <i>usos e costumes até 1872</i> ”), em Osório, RS [...]	71 e 72

Lista de Faixas do DVD (não incluído na versão digital) “Cenas do Maçambique de Osório / RS”

- 1 – Ouvindo Luiz Heitor. Citada na página 138.
- 2 – Aprendendo os cantos do *Maçambique*. Citada na página 279.
- 3 – *Contradança*. Citada na página 277.

Lista de Faixas do CD (não incluído na versão digital) “Cantos e narrativas de comunidades quilombolas do RS”

Cantos íntimos

Tia Véinha, de Casca

- 1 – Olha o santo São Pedro / São Benedito. Citados na página 87.

Seu Diá, de Casca

- 2 – São Benedito. Citado na página 87.
- 3 - Deus te salve casa. Citado na página 88.
- 4 - Chora Macamba. Citado na página 88.

Dona Tuca e Seu Hélio, de Casca

- 5 – Lá da banda do norte / Estrela da madrugada. Citados na página 91.
- 6 – Os galo já estão cantando. Citado na página 91.
- 7 – Estrela da madrugada. Citado na página 91 (no rodapé).

Dona Marina, do Rincão dos Negros

- 8 - Ca Nina Nuê. Citado na página 95.

Luiz Henrique e Cassiano Antônio, de Osório

- 9 - Mão pequena (do grupo “Facção Central”). Citado na página 284.

Cantos do *Maçambique de Osório*

- 10 - Ninguém viu o que eu vi hoje. Citado na página 234.
- 11 – Lá no céu correu uma estrela. Citado na página 234.
- 12 – Ó, Virgem do Rosário. Citado nas páginas 257.
- 13 - Canabarra. Citado na página 252.
- 14 – Olha quem me dera ser a pomba. Citado na página 245.
- 15 – Olha, brande os ares. Citado na página 253.
- 16 – Caranguejo (música da *Contradança*). Citado na página 251.

- 17 - São Benedito (*Maçambique*). Citado nas páginas 87 e 239.
- 18 – Cantos dos tenentes. Citados na página 237.
- 19 – Nós viemos em Aguapés. Citado na página 268.
- 20 – Capitão. Citado na página 266.
- 21 – Roupas brancas. Citado na página 272.
- 22 – A canoa virou. Citado na página 246 e 248.

Narrativas

Dona Marina, do Rincão dos Negros

- 23 - Sobre o Sararuê. Citada na página 95.

Seu Hélio e Dona Tuca, de Casca

- 24 – Sobre *Ensaio de Promessa de Casca*. Citada na página 90.
- 25 – São Benedito e as “*reca de taquarinha*”. Citada na página 91.

Seu Sebastião, de Osório

- 26 – A turma dos Ilóro. Citada na página 209.
- 27 – Sobre o tamboreiro Antônio Gaspar. Citada na página 208.
- 28 – Mestre Lula. Citada na página 205.
- 29 - Povo da Camboa. Citada na página 263.

Cantos em performance

- 30 - *Contradança*. Citado na página 199.
- 31 - São Benedito (Aguapés). Citado nas páginas 87 e 238.
- 32 - Senzala. Citado na página 265.
- 33 - Rua comprida. Citado na página 230.
- 34 – Pés no chão. Citado na página 235.
- 35 – A canoa virou (ao vivo). Citado nas páginas 141 e 248.
- 36 - Hoje chegou o dia. Citado na página 241.
- 37 - Na capela dos anjos. Citado na página 143.
- 38 - Viva Diva! Citado na página 196.

Gravações de 1946

- 39 – A estrela do céu. Citado na página 141.
- 40 - Na capela dos anjos. Citado na página 143.

Sumário

Introdução	17
Capítulo 1: Entrando em campo: deslocamentos	30
Porto Alegre – <i>Rincão dos Negros</i> 159 km	30
Porto Alegre – Osório 102 km	39
Porto Alegre – <i>Casca</i> 145 km	43
E de volta para casa – Quantos quilômetros?	51
O recorte da escrita	59
Capítulo 2: Uma rede de <i>Congadas</i> ao sul do Brasil	62
Sotaques <i>congadeiros</i> de norte a sul	63
<i>Maçambiques, Quicumbis, Ensaio de Promessa</i> : variações locais de sotaques <i>congadeiros</i>	70
<i>Maçambiqueiros</i> de <i>Morro Alto</i> em Osório	102
Capítulo 3: Ouvindo gravações de 1946 em 2008	112
Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e o projeto folclórico nacional.....	113
Folcloristas do centro e do sul	118
As primeiras gravações do <i>Maçambique</i> de Osório	125
Ouvindo as gravações de 1946 em 2008	132
Capítulo 4: Imagens do passado e narrativas do presente	158
Tempos e espaços do <i>Maçambique</i>	161
Relações e agentes do <i>Maçambique</i>	206
Capítulo 5: As sonoridades do <i>Maçambique</i> de Osório e a etnopedagogia <i>maçambiqueira</i>	224
<i>Cantos de rua, de salão, de igreja</i>	227
Transcrições escritas de tradições musicais orais	253
A linguagem dos <i>cantos</i> e a performance da <i>tradição</i>	259

Do que falam os <i>cantos</i>	262
O papel das composições no contexto da <i>tradição</i>	265
<i>Tradição, mudança e a etnopedagogia maçambiqueira</i>	273
Considerações Finais: “<i>Cantar [...] é se territorializar</i>”	284
Referências	292
Referências sonoras	300
Referências audiovisuais	301
Documentos	301
Anexos	302
Anexo 1: Instruções para a coleta de discos de música folclórica brasileira. Organizado por Alan Lomax.....	303
Anexo 2: Termo de cessão das gravações de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo pelo Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ	306
Anexo 3: Carta solicitando ao Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ a cessão de fotografias realizadas pela missão de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo	308
Anexo 4: Diagrama da genealogia aproximada dos integrantes do <i>Maçambique</i> de Osório (não incluído na versão digital)	311
Anexo 5: DVD “Cenas do <i>Maçambique</i> de Osório” e CD “Cantos e narrativas de comunidades quilombolas do RS” (não incluídos na versão digital)	312

Introdução

Venho acompanhando e refletindo sobre a musicalidade dos afro-descendentes do Rio Grande do Sul desde meu trabalho de mestrado, em que realizei uma etnografia na Escola de Samba Bambas da Orgia, de Porto Alegre (Prass, 1998; 2004). A partir desse trabalho, tocada esteticamente e humanamente pela musicalidade dos carnavalescos gaúchos, passei a envolver-me com a divulgação desta cultura musical entre alunos e colegas. Entretanto, à época da realização desse primeiro trabalho, não me senti apta a entrar nas discussões mais amplas relativas à idéia de teorizar etnicamente esse fazer musical.

Foi a partir de 2004, quando passei a integrar o Projeto *Educação anti-racista no cotidiano escolar: história e cultura afro-brasileira* da Pró-Reitoria de Extensão (PROEXT) da UFRGS, através do qual conheci vários militantes das “causas negras”, professores de escolas públicas e estudiosos em geral da cultura afro-brasileira, que fui introduzida a um universo reflexivo, envolvendo uma série de questões étnicas e raciais, pela via de depoimentos contundentes dos integrantes do grupo, eles próprios submetidos, ao longo de suas vidas, a inúmeras situações de preconceito. Foi neste contexto que fui iniciada também à defesa da categoria “negro”, que adoto nesse documento escrito, como emblemática da resistência contra a opressão.

Ao mesmo tempo em que esse grupo aceitou minha intenção de contribuir no coletivo a partir de um ponto de vista etnomusicológico, durante as reuniões fui levada a perceber minha própria condição de professora, musicista e pesquisadora “branca”, “descendente de alemães”, “de classe média”. A imagem de si, refletida no *outro*, pressuposto fundamental da etnografia, marcava mais uma vez, indelevelmente, minha postura acadêmica e humana.

Foi então que, como doutoranda em Etnomusicologia, decidi enfrentar o desafio de pesquisar as práticas musicais de comunidades quilombolas do Rio Grande do Sul desde um entendimento de sua articulação social enquanto produzida por um grupo étnico específico.

Esta tese insere-se, assim, no coletivo de ações afirmativas emanadas dos movimentos sociais, ao tomar as práticas musicais de comunidades remanescentes de quilombos do Rio Grande do Sul como objeto de reflexão etnomusicológica, buscando compreender como essas “tradições performáticas” (Carvalho, 2004) e as narrativas dos

colaboradores em campo sobre elas, apontam para o lugar da música na agenda identitária desses grupos que lutam por terem seus direitos reconhecidos.

Sobre a categoria “remanescentes de quilombos”

Nos últimos vinte anos, comunidades de afro-descendentes, concentradas especialmente no meio rural, passaram a ter maior visibilidade, em função de reivindicarem o *status* de “remanescentes de quilombos”, que poderia conceder-lhes a titularização oficial das terras comunitárias que habitam há mais de um século, inclusive aquelas que foram expropriadas ao longo do processo histórico, bem como, proporcionar benfeitorias de várias ordens, como apoio à agricultura familiar e instalação de luz elétrica, por exemplo.

Essa inclusão da categoria “remanescente de quilombos” na Constituição de 1988 foi conquistada através de anos de luta política e, segundo a antropóloga Ilka Boaventura Leite (2002: 19),

decorre das discussões levantadas pela Frente Negra Brasileira, nos anos 30, sufocada pela ditadura Vargas, reaparece nos movimentos que antecederam ao golpe militar de 64 e emerge novamente da/na pressão social pós-ditadura militar, na fase da redemocratização e no bojo dos movimentos sociais das décadas de 70 e 80. Relançado por militantes e intelectuais afrodescendentes, tornou-se pouco a pouco um fato político, ao alcançar visibilidade e interagir com diversos setores progressistas que tinham voz e voto na Assembléia Constituinte.

Com a promulgação do artigo 68 das Disposições Constitucionais Transitórias, que garantiu que “aos remanescentes das comunidades dos quilombos que estejam ocupando suas terras é reconhecida a propriedade definitiva, devendo o Estado emitir-lhe os títulos respectivos” (BRASIL, 1988), um grande processo, impulsionado pelos movimentos sociais, foi iniciado no Brasil para reconhecimento e mapeamento dessas comunidades, com a conseqüente demanda de elaboração de laudos antropológicos, através do Ministério do Desenvolvimento Agrário (MDA), a fim de subsidiar ações de titularização.

Em função disso, conforme Leite (2002: 19), a partir de 1988, “todo um movimento interpretativo, apoiado em pesquisas empíricas, passou a interagir e dialogar com os movimentos sociais e políticos em torno da aplicação do artigo 68”, os conceitos de

“quilombo” e de “remanescentes das comunidades dos quilombos” precisaram ser revistos e ressemantizados para abarcar “o aspecto contemporâneo, organizacional, relacional e dinâmico, bem como a variabilidade das experiências (...)” vivenciadas por diferentes comunidades (Leite, 2000b: 14). O termo quilombo passa a constituir-se, então, em uma metáfora da experiência de resistência e vitórias dos afro-descendentes frente ao racismo.

O imaginário do quilombo, conectando-se às lutas cotidianas, fornece bases para a construção da auto-estima, a conquista de uma identidade na diáspora (...). Se, por um lado, para os próprios afrodescendentes trata-se de um processo de autoconhecimento, por outro, traduz-se em maior engajamento na luta pela inclusão social, pela igualdade social na diferença cultural (Leite, 2002: 23).

Esta necessidade de reavaliação da idéia de quilombo, bem como a demanda pela realização de laudos por antropólogos, gerou novos desafios à Antropologia que em 1994, a partir do *GT Terra de Quilombos*, estabeleceu os parâmetros para a atuação dos antropólogos em campo (O’Dwyer, 1995). Segundo documento da Associação Brasileira de Antropologia (ABA),

o termo quilombo tem assumido novos significados na literatura especializada e também para grupos, indivíduos e organizações. Ainda que tenha um conteúdo histórico, o mesmo vem sendo ‘ressemantizado’ para designar a situação presente dos segmentos negros em diferentes regiões e contextos do Brasil. (...) Contemporaneamente, portanto, o termo quilombo não se refere a resíduos ou resquícios arqueológicos de ocupação temporal ou de comprovação biológica. Também não se trata de grupos isolados ou de uma população estritamente homogênea. Da mesma forma, nem sempre foram constituídos a partir de movimentos insurrecionais ou rebelados mas, sobretudo, consistem em grupos que desenvolvem práticas cotidianas de resistência na manutenção e reprodução de seus modos de vida característicos e na consolidação de um território próprio” (O’Dwyer, 2002: 18).

É neste sentido contemporâneo que os termos “comunidades remanescentes de quilombos” ou, simplesmente, “comunidades quilombolas”, apropriados pelos grupos que etnografei, são adotados nesse trabalho.

As práticas musicais nas comunidades quilombolas do RS

Pensar sobre o lugar da música nesse contexto, partindo da idéia do sociólogo José Carlos Gomes dos Anjos (2004: 113), um dos principais estudiosos dos quilombos gaúchos, que “as vozes do canto [...] marcam aqui um tempo: o tempo dos antigos, que é o tempo da fundação do território”, significa perceber que as práticas expressivas

vivenciadas por quilombolas de diferentes comunidades são também demarcatórias dessa terra, dessas fronteiras que são, ao mesmo tempo, físicas e étnicas, e deslocar o foco das tecnicidades do discurso musical, para os sentidos que os atores sociais dão a essas práticas ao longo de anos e anos de negociações interétnicas.

Quicumbis, Maçambiques, Ensaio de Promessas, Ternos de Reis, Batuques, vivenciados por essas comunidades negras, em menor ou maior intensidade, fazem parte da literatura sobre a musicalidade dos afro-descendentes gaúchos desde o século XIX. Apesar da existência destas referências, porém, os pesquisadores locais dessas tradições performáticas, olhavam para elas desde um paradigma folclorista, o que significa dizer que pensavam estas práticas em suas possibilidades de preservação e registro, enquanto manifestações “genuínas”, “autênticas” ou “intactas” em relação aos contatos com a sociedade envolvente.

Apesar da quantidade crescente de laudos e estudos de variadas temáticas relativas aos afro-descendentes no RS, especialmente por historiadores e antropólogos¹, no âmbito da música essa discussão carece ainda de tornar-se conhecida por via de estudos especializados produzidos pela Etnomusicologia².

Assim, compreendendo os quilombos contemporâneos a partir desta situação sócio-política e procurando refletir sobre suas implicações para a Etnomusicologia brasileira, nessa pesquisa procurei interpretar como quilombolas, com diferentes formas de envolvimento com a música, vivenciam os repertórios musicais, rituais ou não, e como estas práticas atuam na manutenção e na re-invenção criativa de modos de vida específicos dessas comunidades, na contemporaneidade.

¹ Para essa pesquisa foram referências fundamentais os laudos antropológicos sobre os quilombos gaúchos realizados por Ilka Boaventura Leite (2000, 2002), em *Casca*, na região de Mostardas, no sudeste do estado; de Daisy Macedo de Barcellos *et al.* (2004), em *Morro Alto*, no litoral norte; de José Carlos Gomes dos Anjos e Sergio Baptista da Silva (2004), em *São Miguel e Rincão dos Martimianos* na região central do RS; além dos trabalhos de Roseane Rubert (2005), que mapeou várias comunidades do estado, bem como a tese de doutorado de Iosvaldyr Bittencourt Junior (2006), sobre o *Maçambique* de Osório.

² Vale nomear os trabalhos etnomusicológicos de Reginaldo Gil Braga (2000, 2003) sobre o batuque Jêje-Ijexá em Porto Alegre, que discutem as relações da música dentro do ritual religioso e os processos de transmissão do conhecimento musical entre *tamboreiros de nação*; de Mário de Souza Maia (2008) sobre práticas percussivas de afro-descendentes na região de Pelotas; bem como de Ana Paula Silveira (2008), sobre *tamboreiras* de nação na região de Rio Grande e Pelotas.

O universo da pesquisa

A pesquisa que desenvolvi concentrou-se em três comunidades do Rio Grande do Sul, auto-declaradas e já reconhecidas pela Fundação Palmares como remanescentes de quilombos: *Casca*, em Mostardas; *Rincão dos Negros*, em Rio Pardo; e *Morro Alto*, a partir de um grupo de descendentes migrados para a cidade de Osório nas últimas décadas. Depois de conhecer várias comunidades quilombolas do estado durante 2006 e 2007, negociando minha inserção, nesses três grupos, além das vivências musicais ocuparem um espaço de destaque, meu envolvimento, como pesquisadora e musicista, foi aceito e isso me permitiu construir uma relação de confiança e respeito mútuos, sem a qual essa pesquisa não faria sentido.

Inicialmente, no *Rincão dos Negros*, acompanhei o dia da *Festa Escrava*, em comemoração ao *Dia da Abolição*, 13 de maio, entremeada por música “gauchesca” e temas de “bandinhas alemãs”, culminando na cerimônia do *Quicumbi*. Em Osório, minha primeira inserção ocorreu durante os quatro dias da Festa de Nossa Senhora do Rosário, em outubro de 2006, onde o *Maçambique*, desde o final do século XIX, é a cada ano recriado por seus *Reis*, *capitães*, *tamboreiros* e *dançantes*. Em *Casca*, desde janeiro de 2007, acompanhei as vivências musicais da comunidade, associadas em vários aspectos à cultura dita “gaúcha” ou “gauchesca”, além de ouvir e registrar histórias sobre a prática, hoje extinta, dos *Ensaio de Promessa*.

Foram principalmente os *chefes*, *mestres*, *dançantes* e músicos, de diferentes gerações que, em cada comunidade, compartilharam suas memórias e seus saberes comigo. Esse convívio inter-geracional me permitiu perceber que nesses espaços “tradicionais”, imersos na modernidade, *Maçambiques*, *Quicumbis* e *Ensaio de Promessa* dividem a paisagem sonora com outras expressões da música popular nacional e regional como o pagode, a *Tchê Music* e o *rap*, para citar alguns exemplos, sem que umas práticas musicais excluam as outras. Procurei, ao longo da escrita desse documento, lembrar essa polifonia de sonoridades do campo.

Referenciais conceituais

A possibilidade de refletir sobre as musicalidades das comunidades quilombolas gaúchas desde um paradigma etnomusicológico é um diferencial deste projeto em relação à maioria dos estudos realizados no estado, caracterizados por focar apenas as manifestações ditas “tradicionais” e por interpretá-las enquanto folclore (Laytano, 1945; Cascudo, 2000 [1954]; Lamas, 1959; Branco, 1999; Côrtes, 2006).

O paradigma etnomusicológico veio transformar as possibilidades teóricas de olhar para os objetos e para os sujeitos musicais. A Etnomusicologia que, nos anos 60, com Alan Merriam, passou a ser entendida inicialmente como o estudo da música “na cultura” e depois “como cultura” (Merriam, 1964), contemporaneamente, assim como as demais áreas do saber, tem colocado suas certezas teóricas em constante estado de vigilância epistemológica. “Dúvida e ceticismo” acerca das condições políticas e históricas da constituição da teoria etnomusicológica, “atenção reflexiva à prática de trabalho de campo e consideração vigorosa a modos alternativos de expressão etnográfica, escrita, gravada, filmada [...]” (Stokes, 2001: 21) têm participado do processo auto-reflexivo da Etnomusicologia contemporânea.

O próprio conceito de cultura, incorporado na Etnomusicologia, vem sendo questionado em sua disciplina fundante, a Antropologia. A trajetória do conceito de cultura esteve inextricavelmente conectada à história das formas características institucionais da modernidade e, por isso, vem sendo desafiado. Neste sentido, as críticas à modernidade têm implicado na crítica à noção de cultura. Uma das críticas ao culturalismo tem recaído sobre o mito do conhecimento do *insider* como provedor dos únicos termos relevantes para compreender as particularidades do significado e expressão em uma comunidade dada, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, estes interlocutores do campo raramente têm recebido o *status* de co-autores do conhecimento etnográfico estando, freqüentemente, fadados ao silêncio e ao esquecimento, servindo apenas como simples exemplos, ilustrações ou estatísticas (Ibidem: 22).

Críticas importantes foram feitas por Keil (1991), Guilbault (1993) e Waterman (1990), no sentido de refletir sobre se “cultura” continua sendo um conceito útil para a teoria etnomusicológica. Por um lado, etnomusicólogos formados dentro da tradição

culturalista são críticos quanto às limitações do termo graças ao compartilhamento de campos como os Estudos Culturais e a Sociologia da Cultura. Por outro lado, a noção de cultura tem também nutrido posturas ativistas com e para com grupos minoritários em busca de direitos políticos e sociais. Para muitos etnomusicólogos, cultura não é mais um lugar ou um grupo a ser estudado, mas trata de direitos políticos e construção das nações através do poder estatal e, nesse sentido, tem participado das disputas dos grupos pós-coloniais contra a dominação das políticas econômicas transnacionais. A idéia da crítica cultural como uma forma de engajamento político está muito presente na escrita etnomusicológica contemporânea. Nesse sentido estratégico, a formulação pioneira de Merriam (1964) de música *na* e *como* cultura, segue gerando possibilidades reflexivas importantes ao campo.

Música e dança, como a literatura etnomusicológica mostrou extensivamente, formam um tipo de sociabilidade profunda (Finnegan, 1992) vital para a manutenção de grupos que reconhecem a si mesmos a partir do seu fazer musical e se constituem através e ao redor desse reconhecimento. Como o etnomusicólogo John Blacking demonstrou através de seus trabalhos entre as crianças *Venda*, da África do Sul, o fazer musical é muitas vezes ele mesmo o contexto primário no qual a comunidade se reproduz e se transforma (Blacking, 1990a [1967], 1990b [1974], 1995). Essa percepção tem sido sobejamente elaborada no contexto de sociedades tribais, em situações de imigração e diáspora e, ainda, em grupos das periferias urbanas.

Essa idéia da música como articuladora do sentimento de pertença entre grupos comunitários continua a ser uma grande inspiração no pensamento etnomusicológico contemporâneo, entretanto, o conceito de comunidade não pode mais ser pensado como denotativo de uma unidade coesa, homogênea ou estável. Os territórios quilombolas na modernidade, por exemplo, não são mais espaços isolados. Há circulações intensas entre os grupos e em relação à sociedade envolvente e, é nessa perspectiva que o conceito de comunidade é adotado nesse trabalho.

Clyde Mitchell, que em 1956 estudou a dança *Kalela* na região do Cinturão do Cobre (*Copperbelt*), antiga Rodésia do Norte (hoje Zâmbia), ao mesmo tempo em que afirmava o papel fundamental do binômio música/dança na representação da comunidade,

expressando e estruturando as relações das partes no todo, homens e mulheres, tradição e modernidade, indivíduos e coletividade, foi um pioneiro ao problematizar as relações étnicas entre brancos e negros da região, através da dança (Mitchell, 2005 [1956]).

Nos anos 60, as temáticas relativas ao conceito de etnicidade (às quais Mitchell já apontava na década anterior) são ressignificadas a partir da publicação de *Grupos étnicos e suas fronteiras*, de Friedrik Barth (1969). Com esta obra, Barth transformou a visão que havia sobre grupos étnicos, calcada em características de racialidade, e modificou a noção de que o isolamento geográfico e social, a homogeneidade e a falta de inter-relações com outros grupos étnicos, seriam fatores cruciais para a manutenção das tradições culturais ao longo do tempo. Ao contrário, Barth esclareceu que as identidades dos grupos minoritários decorrem de intenso processo de negociação e demarcação de suas fronteiras, pontuando socialmente quem é “de dentro” e quem é “de fora” do grupo.

Em 1994, refletindo sobre o impacto de sua publicação de 1969, Barth reiterou etapas metodológicas que permanecem úteis para pensar a etnicidade ainda hoje, dentre as quais a opção por “abordar a identidade étnica como uma característica da organização social mais do que como uma nebulosa expressão da cultura” (Barth, 2003 [1994]: 20).

De um paradigma em que se entendia a etnicidade como um processo de categorização, a partir do qual diferença social produzia diferença cultural e, portanto, no campo da música, gerando homologias que ligavam uma estrutura social específica a um estilo musical específico, passou-se a outro momento, em que os repertórios musicais são entendidos como meios de produzir diferença em um todo mais complexo e plural de relações sociais (Carneiro da Cunha, 1986; Carvalho, 1994; Carvalho & Segato, 1994).

A atenção à produção de diferença na análise cultural tem sido acompanhada pela vigilância epistemológica em relação à questão da representação. Para etnomusicólogos como Guilbault (1997) e Stokes, (1994),

a performance musical tem sido vista cada vez mais como um espaço no qual significados são gerados e não simplesmente ‘refletidos’; marcas étnicas, como outras, são produtos da negociação de processos múltiplos e historicamente constituídos de construção das diferenças (Stokes, 2001: 22).

Ao incorporar esses referenciais teóricos e retornar a temáticas e locais já estudados por outros pesquisadores, de diferentes áreas do conhecimento, em épocas distintas, desde outros paradigmas, essa pesquisa apresenta-se como um re-estudo etnográfico e etnomusicológico sobre práticas performáticas de comunidades negras do Rio Grande do Sul, com ênfase no *Maçambique* de Osório, mas incorporando também os *Quicumbis* e os *Ensaio de Promessa*.

Conforme Merriam (1964) propunha, os re-estudos possuem um grande potencial reflexivo por permitirem retornar a problemas ou áreas já tocadas por outros pesquisadores ou mesmo pelo próprio pesquisador, anteriormente. Entre os ganhos potenciais dos re-estudos figuram as possibilidades (1) de ressignificar os trabalhos já realizados, contextualizando-os nos cenários intelectuais de suas épocas; (2) de verificar as eventuais mudanças culturais ocorridas ao longo do tempo; (3) de abordar aspectos não estudados nesses mesmos grupos ou áreas; ou ainda, (4) de olhar para os objetos anteriormente estudados, desde outro ponto de vista, com outras ferramentas metodológicas e outra estrutura teórica.

Poucos re-estudos etnomusicológicos têm sido realizados no Brasil, onde o estabelecimento da área, como disciplina acadêmica, é ainda relativamente recente. Entretanto, um projeto, ao menos, precisa ser citado. Tratou-se de “*Responde a roda*”, idealizado pelo etnomusicólogo Carlos Sandroni (2004), em que uma equipe de pesquisadores retornou a municípios do interior de Pernambuco e Paraíba que haviam sido visitados e registrados em áudio pela *Missão de Pesquisas Folclóricas*, de 1938, coordenada por Mário de Andrade. Conforme Sandroni *et al.* (2004: 7),

a intenção do presente projeto, no entanto, não foi “refazer a viagem da Missão”. Desenvolvido por pesquisadores locais, inseridos em instituições locais, trabalhando de maneira continuada com as comunidades em questão, ele nada tem a ver com o formato “missão”, que foi fundamental em 1938, mas hoje, pelo menos na área do presente trabalho, não se justifica mais.

A ressalva acerca do “formato missão” é denotativa de um marco epistemológico distinto daquele anteriormente utilizado. No projeto contemporâneo, a equipe utilizou os locais gravados pela *Missão* como pontos de referência, e a comparação entre as gravações de diferentes temporalidades “pode dar boas pistas sobre as transformações culturais

acontecidas no Nordeste nas últimas décadas” (Ibidem: 8), mas fica explícito que a metodologia utilizada e a forma de engajamento dos pesquisadores com os grupos foram totalmente outras.

Para a realização da tese, revisei pesquisas, documentos sonoros e visuais, e locais anteriormente investigados por importantes folcloristas de outras épocas como Dante de Laytano (1945), Barbosa Lessa (1975); Paixão Côrtes (1975; 2006) e Rose Marie Reis Garcia (in Branco, 1999); bem como por educadores e antropólogos, como Glória Moura (1986; 1997), Estelita Branco (1999), Norton Corrêa (1978; 1980), Daisy Barcellos *et al.* (2004), Iosvaldyr Bittencourt Jr. (2006), entre outros. Sem dúvida, porém, os documentos mais valiosos, que acabaram por dar a forma final da escrita dessa tese, referem-se ao grupo de *Maçambique* da comunidade de *Morro Alto*, hoje vivendo em Osório. Tratam-se das transcrições por meios não mecânicos, feitas por Ênio de Freitas e Castro, em 1945 (in Laytano, 1945) e, na seqüência desse trabalho pioneiro, novamente com seu envolvimento, as gravações e fotografias realizadas pela equipe coordenada por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, em 1946, no âmbito de um projeto de coleta de registros sonoros que amalgamava diversos estudiosos do país e mesmo do mundo, em um grande “movimento folclórico” (e.g. Vilhena, 1997).

Essas gravações e fotografias me foram cedidas para fins da pesquisa pelo Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, através de seu coordenador, o professor Samuel Araújo, a quem eu agradeço profundamente.

Esses documentos, retornados aos *maçambiqueiros* contemporâneos, foram recebidos com grande interesse e mesmo emoção. Suscitaram muitas reflexões, protagonizadas por eles, sobre as transformações ocorridas no tempo e suas possíveis causas, evocaram memórias sobre antigos integrantes e sobre fatos marcantes da história do grupo e permitiram – isso é especialmente importante – que eu, como pesquisadora, não só usufruísse de seus conhecimentos para minha pesquisa, mas também contribuísse com o grupo, devolvendo-lhe algo precioso a que não tinham acesso. Esse caminho de mão dupla, de uma parceria possível entre a Academia e os grupos que estuda é, para mim, a grande virada paradigmática da Etnomusicologia contemporânea, a ser insistentemente perseguida.

Sobre a estrutura da tese

No capítulo 1, “Deslocamentos”, parto dos diários de campo de minhas primeiras idas a cada um dos três grupos de quilombolas entre os quais pesquisei, valendo-me dos deslocamentos físicos como metáforas dos deslocamentos epistemológicos que o campo suscitou na “personagem-etnógrafa” em construção. A partir dessas vivências iniciáticas em campo, descrevo o desenho metodológico da pesquisa e aponto para o recorte da escrita da tese.

No capítulo 2, a partir da justaposição de dados de minha etnografia e da literatura sobre *Congadas*, *Maçambiques*, *Quicumbis*, *Ensaio de Promessa* e *Ensaio de Promessa de Quicumbis*, no Brasil e no Rio Grande do Sul, proponho a existência de uma rede *congadeira* no estado, da qual o *Maçambique* de Osório – onde centro minhas reflexões a partir de então – seria um dos pólos principais e o indício mais visível.

No capítulo 3, contextualizo a viagem de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo ao RS, a convite de Ênio de Freitas e Castro, com vistas à realização das primeiras gravações por meios mecânicos no estado, para então narrar o que a escuta desses documentos sonoros históricos suscitou entre os *maçambiqueiros* contemporâneos.

No capítulo 4, as fotografias realizadas pela missão, em 1946, e os comentários realizados a partir delas, em 2009, forneceram o eixo para a descrição do ritual e das funções desempenhadas pelos integrantes do *Maçambique* de Osório, no *tempo* avesso ao cotidiano de trabalho, representado pela festa anual de Nossa Senhora do Rosário, que acompanhei em 2006, 2007 e 2008.

No capítulo 5, com o auxílio imprescindível de meus colaboradores de pesquisa, enfatizo as questões da performance musical dos *cantos* do *Maçambique* de Osório, apontando para as modificações e permanências perceptíveis nas diferentes temporalidades de seus registros, conectando-as à etnopedagogia musical do grupo, constituída como uma *tradição* transmitida por distintas gerações de *chefes*, *tamboreiros*, *Reis* e *Rainhas*.

Por fim, nas considerações finais, retomo pontos desenvolvidos ao longo dos capítulos acerca das possibilidades de contribuição de um re-estudo guiado pelos pressupostos da Etnomusicologia contemporânea, bem como, compartilho falas dos

colaboradores de pesquisa a respeito de sua luta pela terra e pela salvaguarda de seu patrimônio imaterial.

As fotografias foram inseridas ao longo do texto, procurando ampliar a narrativa escrita e constituíram-se em instrumentos metodológicos essenciais. Optei pela utilização de legendas sem as quais seria difícil fruí-las plenamente pois que são de tempos e espaços distintos. Em outro momento, fui justamente contra as legendas, pois acreditava que limitariam o olhar do leitor à uma dentre tantas interpretações possíveis. Nesse documento, porém, recuperei um outro sentido sobre seu uso.

Ao número de cada foto, acrescentei uma breve descrição – uma legenda. As exceções, que contém legendas originais, aparecem entre aspas e em itálico (o que ocorre especialmente no capítulo 4). Após a descrição da foto, segue o nome do fotógrafo, o local e o ano de sua realização. Nas imagens sem autor indentificado utilizei “s/a”. Nos casos de fotos de acervos, consta ainda a abreviatura dos mesmos: “LETNO”, para Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ e “MMEL”, para Museu Municipal Edyr Lima, de Cachoeira do Sul. Por fim, as imagens sem indicação de autoria foram realizadas por mim.

As transcrições musicais estão reunidas especialmente no capítulo 5 e aquelas realizadas por outros pesquisadores encontram-se devidamente identificadas. As transcrições foram necessárias para aprofundar itens relativos às questões técnicas do código musical dos cantos do *Maçambique* de Osório mas, principalmente, constituíram uma demanda de seus membros, ao expressarem o desejo de verem a “*música*” do grupo registrada de uma maneira dialógica.

Como parte da tese, anexei um CD com gravações em áudio que fui realizando ao longo do trabalho de campo e que contém exemplos musicais indicados no texto que, como as fotografias, também objetivam ampliar a narrativa.

Da mesma forma como mantive a grafia original de textos e documentos históricos, nas transcrições de conversas, depoimentos e entrevistas, procurei preservar as características da linguagem oral, bem como certos detalhes da fala que são peculiares de cada pessoa, o que inclui as transcrições de minhas próprias eventuais participações nas conversas. Como me ensinou Faustino Antônio, *chefe* do *Maçambique* de Osório, a

“*língua*” é parte da identidade do grupo. Portanto, parafraseando a ressalva do antropólogo Hélio Silva, em seu “A Invenção do Feminino” (1993: 16), as peculiaridades da linguagem oral, transcritas para o papel, não devem ser tomadas como pretexto para o que ele chamou de “a mais perversa das desqualificações do outro: tornar-se risível”, ainda que o humor e a alegria estivessem presentes em grande parte dos momentos do encontro humano - irrepetível - que é a etnografia.

De outro lado, ainda na trilha de Silva (Ibidem: 16), procurei com afincado burlar uma certa romantização que em muitos momentos invadiam minha escrita, e evitar a “angelização” dos personagens que integram essa narrativa.

Corrijo. De fato, os colaboradores da pesquisa, não são simples personagens dessa narrativa, mas contadores ativos de inúmeras histórias que, a partir de agora, serão compartilhadas. Durante toda a pesquisa eu me perguntava, sensibilizada pela indagação do etnomusicólogo Samuel Araújo (2005: 198) a partir de sua pesquisa na favela da Maré, no Rio de Janeiro: como garantir um “papel ativo” a pesquisador e pesquisados de uma maneira efetivamente dialógica na constituição e nos resultados do trabalho?

Garantia ainda não temos, mas há aqui, certamente, uma tentativa de compartilhamento da autoria desse trabalho. O que consegui avançar na interpretação das práticas musicais quilombolas foi uma construção coletiva. Os eventuais equívocos, lacunas e incompreensões são de minha exclusiva responsabilidade.

E, como diria Dona Diva, de Osório:

“Viva Nossa Senhora do Rosário!

Viva São Benedito!

Viva os dançante do Maçambique!”

Capítulo 1: Entrando em campo: deslocamentos

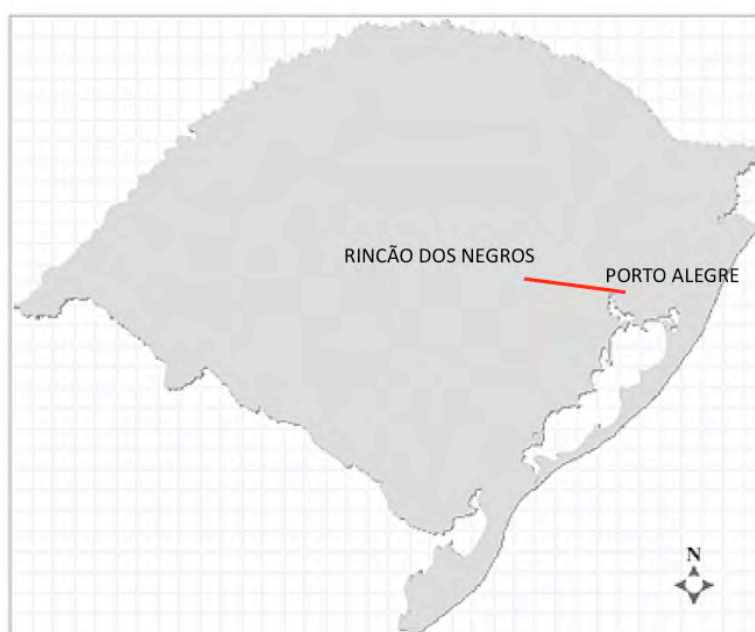
*“Os detalhes muitas vezes são como pérolas,
pequenas preciosidades que escapam a um olhar menos atento,
que observa apenas a concha que as protege”*

(Marco Antônio Lírio de Mello, 1994)

*“É preciso inventar
quando se quer contar uma coisa muito verdadeira”*

(José Eduardo Gonçalves, 1998)

Porto Alegre – Rincão dos Negros 159 km



Em 2006, quando estava ansiosa para iniciar o trabalho de campo, não sabia quase nada sobre o *Rincão dos Negros*. Tinha notícia apenas de que se tratava de uma comunidade negra recentemente reconhecida como remanescente de quilombos³ e que realizaria um *Quicumbi* no último final de semana de maio. Como etnomusicóloga em formação, pesquisadora das musicalidades dos afro-descendentes gaúchos há vários anos e interessada em encontrar um campo para desenvolver um trabalho de doutorado que me propusesse um *outro* estranhamento, um *novo* desafio epistemológico, a possibilidade de

³ Vim a saber depois que a comunidade foi reconhecida como remanescente de quilombos, através da Instrução Normativa RFF nº 568, em 08 de setembro de 2005.

conhecer uma comunidade quilombola e seu *Quicumbi* era motivo suficiente para dirigir-me até a comunidade, localizada na zona rural da cidade de Rio Pardo, a cerca de 159 km de Porto Alegre.

Antes da viagem, busquei referências sobre *Quicumbis* na literatura, e quase tudo que encontrei tratava-se de estudos realizados por folcloristas, os primeiros a se aproximarem das manifestações culturais de comunidades rurais no Brasil. Luís da Câmara Cascudo, em 1954, a partir de dados recolhidos pela hoje extinta Associação Rio Grandense de Música já trazia referências ao *Quicumbi* do *Rincão dos Negros*: “no RS diz-se Quicumbi (Maquiné, em Osório, [e no] Rincão dos Panta⁴, no Rio Pardo) e Ensaio em Bojuru, São José do Norte” (Cascudo, 2000 [1954]: 255). Chamado *Catumbi* ou *Cacumbi* em Santa Catarina e em outras regiões do país, era interpretado pelo autor como uma forma de *Congada*, visão essa corroborada por Paixão Côrtes, importante pesquisador e folclorista do Rio Grande do Sul, que conheceu o *Quicumbi* do *Rincão dos Negros* em 1954, “por ocasião das comemorações sobre a abolição da escravatura” (Côrtes, 2006: 222). O *Quicumbi*, ligado ao catolicismo popular, ocorria “dentro e fora da Capela local (só de pretos)” e, segundo Côrtes, “apesar de bastante esfacelado”, mantinha várias características de outras *Congadas* brasileiras: o coroamento do *Rei* e da *Rainha*, a presença de *embaixadores* e *dançantes*, estandartes, o deslocamento em procissão. De fabricação artesanal, os instrumentos musicais utilizados eram “puíta (cuíca), canjés (reco-recos), tambores e pandeiros, e até mesmo uma gaita de botão”, e o grupo envolvido na prática musical era composto por homens e mulheres, sendo os cantos puxados na ocasião por uma senhora idosa (Ibidem: 222). As fotos incluídas no livro e reproduzidas abaixo, além de retratarem a prática do *Quicumbi*, mostravam um pouco da polarização étnica da região que vim a conhecer depois: negros, envolvidos na prática ritual, com seus instrumentos artesanais e suas roupas simples; brancos, dentre os quais uma surpreendente predominância de senhoras (seriam professoras?), observando-os desde seus casacos longos que encobriam *tailleurs* e vestidos que quase tocavam o chão.

⁴ O nome *Rincão dos Panta* é sintomático das disputas inter-étnicas pelas terras da região. O *Rincão* sempre foi conhecido como *Rincão dos Negros* mas, por reivindicação da poderosa família Panta, de fazendeiros da região, chama-se, oficialmente, *Rincão dos Panta*. Um denso panorama dessas tensões é dado pelo antropólogo Rui Leandro dos Santos em sua dissertação de mestrado (Santos, 2001).



Foto 1: O Quicumbi do Rincão dos Negros. Paixão Côrtes, Rio Pardo, 1954 (in Côrtes, 2006).



Foto 2: O Quicumbi do Rincão dos Negros. Paixão Côrtes, Rio Pardo, 1954 (in Côrtes, 2006)

O registro fotográfico acompanhado de descrições bastante sucintas, incompletas até, aos olhos da Etnomusicologia contemporânea porque construídas sobre um outro paradigma, o do Folclore, foram o subsídio para meu primeiro contato com a comunidade do *Rincão* e seu *Quicumbi*.

Depois de 120 km de asfalto em direção à cidade de Rio Pardo, pegamos uma estrada de chão rumo ao *Passo do Pai Pedro* para encontrar a casa do Sr. Joci David, situada nas terras do *Rincão dos Negros*, onde seria realizada a “*Festa Escrava*”, em comemoração ao dia treze de maio, na qual o *Quicumbi*⁵ teria destaque. Da porteira a ser transposta para chegarmos ao terreno da casa, já se ouvia música: vozes, violão, gaita, pandeiro, agogô, bateria, cuíca e diferentes tambores. A música da hora era uma valsa e, por suas características melódicas, harmônicas e interpretativas (os acordes maiores de tônica e dominante, a acentuação do compasso de três tempos, a forma de emissão vocal, o sotaque e os intervalos de terças paralelas nas vozes dos cantores), soava como uma mistura de “*música gauchesca*” com música de “*bandinha alemã*”, ressemantizadas naquele ambiente a partir do uso de instrumentos musicais tomados de diferentes contextos: no Rio Grande do Sul, gaita e violão são comumente encontrados em grupos de música gauchesca; bateria pode ser encontrada em quaisquer tipos de conjuntos de baile ou ainda em bandas de rock e música popular; cuíca, pandeiro e tambores normalmente são associados a gêneros como samba de roda, samba de carnaval e pagode ou a práticas identificadas com a religiosidade afro-brasileira⁶.

Os músicos sonorizavam a festa após o almoço e conferiam à paisagem um agradável tom alegre e agregador pela música feita ao vivo e em sintonia com o *ethos* do coletivo de pessoas presentes. Um grupo animado dançava enquanto outro, sentado à mesa, bebia e conversava. Esse momento musical marcava o tempo até o momento seguinte que seria o *Quicumbi* propriamente dito, que ocorreria “*à tardinha, antes do sol se pôr*”, como nos esclareceu Adair David, presidente da associação comunitária⁷ e primo de Seu Joci.

A tarde transcorreu em um tempo que parecia dilatado pela quantidade de conversas cheias de aprendizagens que proporcionou e, de fato, à tardinha, teve início a movimentação para a preparação do *Quicumbi*. Os músicos que animavam a festa pararam

⁵ Nessa primeira ida ao *Rincão dos Negros*, estive acompanhada do professor Adair Barcelos, envolvido no projeto *Compras Coletivas - Quilombolas em Rede*, desenvolvido pela Delegacia Regional do Trabalho do RS, em conjunto com a *Fundação Cultural Palmares*, e iniciado em 2005.

⁶ Aqui uso a expressão “religiosidade afro-brasileira” buscando abarcar as manifestações religiosas como o *batuque* do RS, de tradição jêje-ijexá, mas também as expressões do catolicismo popular brasileiro, como os *Maçambiques*, os *Quicumbis* e as *Congadas*.

⁷ A *Associação Comunitária Quilombola Jacinta Souza* foi formada em 2004 com o propósito de organizar o grupo politicamente e então reivindicar o *status* de remanescente de quilombos.

de tocar. As pessoas presentes, algumas carregando cadeiras de abrir, dirigiram-se para a parte da frente do terreno da casa onde Seu Joci havia organizado um espaço especial, demarcado por uma corda em que se via um tronco com uma corrente pendurada. O “público” posicionou-se ao redor da corda, do lado de fora do espaço, e os integrantes do *Quicumbi*, na parte interna. Em frente à casa se via ainda, sob um par de taquaras especialmente dispostas para esse fim, duas reproduções de quadros de Debret⁸ com cenas de escravos em coleiras de ferro carregando objetos em suas cabeças.



Foto 3: Fachada da casa do Sr. Joci enfeitada para a *Festa Escrava*. *Rincão dos Negros*, 2006.

Seu Joci chamou a atenção de todos dizendo em alto e bom tom que antes da dança do *Quicumbi*, seria feita uma leitura de um texto sobre a história da escravidão no Brasil. O jovem Leandro⁹, amigo de Seu Joci, passou a ler trechos que soavam extraídos de algum livro de história antigo, datilografados em folhas amareladas pelo tempo transcorrido. Leandro lia aspectos da travessia dos homens transformados em escravos da África para o Brasil, sofrendo as agruras dos navios de fome e violência. Em volta, todos ouviam em silêncio, apesar do volume baixo e da pouca fluência do narrador. A história parou quando

⁸ O pintor francês Jean Baptiste Debret (1768 – 1848) veio ao Brasil com a Missão Artística Francesa em 1816 e, atento às questões sociais, entre outras temáticas, retratou com grande densidade o cotidiano dos escravos do país.

⁹ Leandro Machado. Os nomes completos dos participantes do *Quicumbi* em 2006 me foram dados por Adair David, em março de 2009, quando li trechos dessa narrativa sobre o ritual para ele e sua família.

Leandro contava das senzalas e das relações opressoras dos “sinhôs” para com seus escravos.

Então Seu Joci tornou-se novamente o foco da atenção ao tirar a camisa, os sapatos e arregaçar as calças dizendo que “*nessa época [da escravidão] negro não tinha roupa*”, dirigindo-se para o tronco escoltado pelo senhor Darci¹⁰, com um chicote, que simulava ser um *capataz*. No tronco, Seu Joci foi simbolicamente chicoteado e, em tom de brincadeira, verbalmente humilhado pelo *capataz*. À cena, alguns riam enquanto outros mantinham-se sérios e concentrados. Para mim, a observação do que acontecia gradativamente adquiria um impacto cada vez mais forte.



Foto 4: Sr. Joci no tronco. *Rincão dos Negros*, 2006.

Do tronco, Seu Joci, com a ajuda de Leandro e do jovem Tiago¹¹ e sob o olhar atento do *capataz*, passou a demonstrar como era feita a aragem dos terrenos para o plantio e como se transportavam os *sinhôs* de um lugar para outro, servindo os escravos de simulacros de animais, carregando-os em redes sobre os ombros.

E foi apenas depois de toda essa parte transcorrida que Seu Joci recolocou a camisa e disse: “*agora nós vamos dançar o Quicumbi, aí negro já estava de camisa, aí nós já era livre, já tinha roupa*”. Então três senhoras integraram-se ao grupo. Uma delas carregava uma boneca de pano.

¹⁰ Darci Frões, cunhado de Seu Joci David.

¹¹ Tiago David Machado, sobrinho de Adair David.

Tamanha a importância da boneca no Quicumbi do *Rincão dos Negros* que Adair o definiu como “*canto, dança, instrumentos e a boneca*”. Seu Joci explicou-me assim tempos depois:

Naquele tempo parece que eles faziam “*E a boneca que chora*”. Quando chegava no fim eles diziam “*É, é...*” E aí faziam com aquela boneca nos outros, né? Era tipo uma brincadeira, né, uns arrodando e aqueles outros no meio ali, assim. [A boneca] representa um neném e aquele negócio de chorar, que a criança que chora, né? A criança que chorava, quer dizer que a boneca era uma criança, né? Chorava e aí fazia aquela brincadeira. Aqueles que choravam assim, quanto mais a pessoa fosse assim mais disposto, fazia graça com aqueles que ficam dançando (Sr. Joci David, comunicação pessoal. *Rincão dos Negros*, setembro de 2006).

Seu Joci tocava a cuíca; Adair, o reco-reco; Tiago, um tambor pequeno; Leandro, o Darci e as senhoras, dançavam e cantavam em roda:

*“Ca nina nuê chora chora
ca nina nuê já chorou
ca nina nuê chora chora
ca nina nuê já chorou
nhé, né, né, né”*



Fotos 5 a 7: O Quicumbi do Rincão dos Negros. *Rincão dos Negros*, 2006¹².

¹² Com a cuíca, de camisa rosa, Sr. Joci David; de vestido cor-de-laranja, Clair David e, de vestido azul, Celi David, irmãs de Adair David, de chapéu e mochila atravessada, com o reco-reco. De vestido marrom, mostrando a boneca, Ordalina David, irmã de Seu Joci. De camiseta branca com o tamborzinho, Tiago David Machado; de bombacha e com uma camiseta verde, Sr. Darci Fróes e de camisa branca floreada, Leandro Machado.

*“Bem-te-vi de rosa
 tua bênção me bota
 é de pai, é de filho, sinhô
 é de espírito santo
 é de pai, é de filho, sinhô
 é de espírito santo”*

O *Quicumbi* propriamente dito não durou mais do que poucos minutos em que o pequeno grupo cantou e dançou em roda, sempre girando, essas duas canções. Eu retornei para Porto Alegre à noite com a mente povoada de dúvidas: *O Quicumbi era tudo aquilo? A leitura, o tronco, o arado, a dança? E se não fosse, então o que era o que Seu Joci fazia antes do Quicumbi? E por que Seu Joci montava toda essa representação dos tempos da escravidão? De onde ele tirara aquelas informações? As reproduções de quadros de Debret? E será que...? E será...? E...?*

Todo esse mosaico de informações e, ao mesmo tempo, de não-saberes meus sobre o cotidiano de uma comunidade quilombola e suas práticas expressivas, vislumbrados de forma contundente já nesse primeiro encontro, tornaram-se motivações para iniciar minha pesquisa. Retornei inúmeras vezes ao *Rincão* com fotos e filmagens do *Quicumbi* e de outras vivências que eu ia tendo a cada nova estadia. Discutir esses registros com Seu Joci, Adair e Gustavo, jovem tesoureiro da associação quilombola, ou ainda, com Dona Marina e Seu Daíde, filhos dos antigos *quicumbiseiros* da região, personagens das fotos de Paixão Côrtes, como vim a saber depois, era sempre uma experiência muito rica. Algumas vezes passava o dia e voltava a Porto Alegre. Outras vezes ficava duas ou três noites hospedada na casa de Adair que me acompanhava nas conversas com Seu Joci e que, a partir de meus questionamentos sobre o *Quicumbi*, entre um mate e outro e sob a escuta e os olhares atentos de sua esposa Nilda e de sua tia Julia, me ajudava a entender também o que estava acontecendo na comunidade em relação ao processo de luta pela titularização de suas terras, doadas em testamento por Jacinta Souza, ainda no final do século XIX¹³.

¹³ O lugar conhecido antigamente como *Rincão dos Souzas* era propriedade de Jacinta Ana Maria Jesus de Souza, fazendeira sem herdeiros diretos que deixou metade de sua fazenda para uma afilhada e outra metade para seus 87 escravos alforriados por ela antes de sua morte. Por ordem de Dona Jacinta uma cruz de madeira foi fixada em suas terras (Santos, 2001: 31). Após sua morte, segundo depoimento do Seu Joci David, seus ex-escravos ergueram no local uma pequena igreja batizada de Capela da Bela Cruz, datada de 1888, ano da abolição da escravatura no Brasil. Hoje a *Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Bela Cruz* é muitas vezes nominada no local simplesmente como “*Igreja dos Negros*”.

Mas havia outras questões envolvidas no encontro etnográfico com as pessoas do *Rincão*. Havia aquela música “gauchesca” ressoando na minha mente e a sonoridade das bandinhas alemãs, sintoma das trocas com o entorno de “colônias”¹⁴ com as quais os quilombolas do *Rincão* sempre precisaram se relacionar; havia o próprio ambiente rural com suas peculiaridades; a falta de luz elétrica, apesar da promessa representada pelo poste recém instalado no terreno de Seu Joci¹⁵; havia uma relação *diferente* com a música e com a performance dos instrumentos: não-profissional, lúdica, constituída à base da experimentação, mas também – no caso do *Quicumbi* – simbólica, sagrada, ritual, performativa da cultura *deles*; e o mais importante: era eu mais uma pesquisadora “branca”, descendentes de alemães, de classe média, adentrando em território “negro”, vinda de “outro” lugar, alguém que nunca sentiu “na pele” o preconceito racial transformado em justificativa para as enormes discrepâncias sociais e de classe no país.

Como se daria essa troca? Todos esse itens levaram a meus primeiros deslocamentos epistemológicos enquanto “personagem-etnógrafa”¹⁶, etnomusicóloga-aprendiz das musicalidades quilombolas.

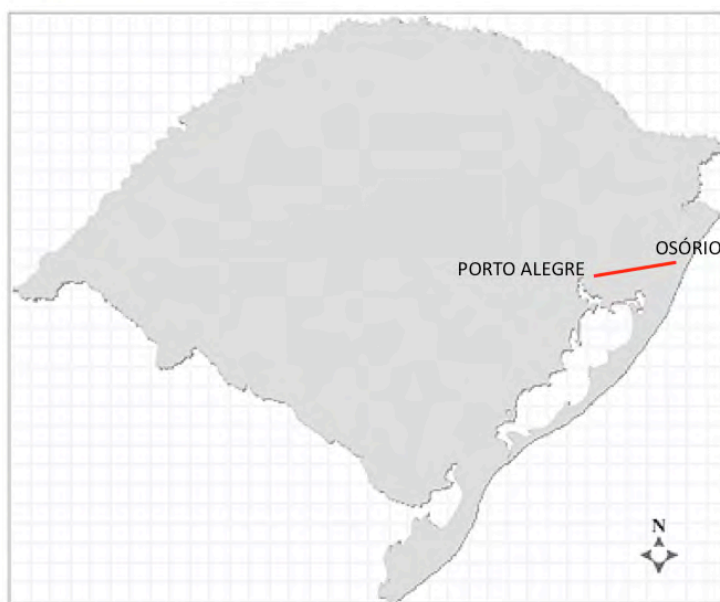
Esse profundo *estranhamento* causado pelo encontro com os quilombolas do *Rincão*, levou-me à conclusão de que eu precisava conhecer melhor os remanescentes de quilombos do extremo sul e suas práticas musicais e assim aproximar-me mais desse universo, para então poder vislumbrar o desenho de minha etnografia. Assim, peguei a estrada outra vez.

¹⁴ O *Rincão dos Negros* fica rodeado de cidades com grande contingente de descendentes de alemães, especialmente Candelária, Vera Cruz e Santa Cruz. Muitos quilombolas do *Rincão* aprenderam inclusive a falar o alemão. Aparentemente, a relação dos quilombolas do *Rincão* com os colonos alemães das cidades vizinhas é bastante positiva. Segundo Dorva, informante na pesquisa de Santos (2001: 41), “uns alemão muito bom, bá, até agora se a gente qué i pra lá é só telefona daqui... ô fulano tal dia eu vô pra lá. Eles ficam bem contente, já ficam esperando, quando a gente chega lá, as veis tem quinze pessoa por lá esperando a gente”. Entretanto, isso não aconteceu, por exemplo, no *Rincão dos Martimianos*, quilombo da região de Restinga Seca, onde as relações alemães/quilombolas foram sempre altamente conflituosas (e.g. Anjos, 2004).

¹⁵ A instalação do poste de energia elétrica em várias casas da região já era conseqüência do reconhecimento da comunidade como *remanescente* e dos incentivos decorrentes disso por parte do Governo Federal. Dona Marina comentou sobre isso: “64 anos à luz de vela”. Na casa do Sr. Joci, o poste de luz havia sido colocado na véspera da “Festa Escrava” de 2006, mas a luz ainda não estava ligada.

¹⁶ Aqui tomo emprestada a expressão “personagem-etnógrafo” utilizada pelo antropólogo Ivan Paolo de Paris Fontanari, em sua tese de doutorado sobre os DJs da periferia de São Paulo (Fontanari, 2008).

Porto Alegre – Osório 102 km



A curiosidade em conhecer o *Maçambique*, ritual afro-católico de devoção à Nossa Senhora do Rosário, envolvendo canto, dança e a coroação da *Rainha Ginga* e do *Rei do Congo*, realizado desde o final do século XIX por descendentes de escravos da comunidade de *Morro Alto*, levou-me à cidade de Osório, no litoral norte do Rio Grande do Sul. Fui conhecer os *maçambiqueiros* exatamente nos dias da festa que ocorre atualmente em outubro, “*mês do Rosário*”. O antropólogo Iosvaldyr Bittencourt Júnior estava finalizando sua pesquisa de doutorado com o *Grupo Macambique de Osório*, e contatado, abriu as portas para que eu conhecesse o *Maçambique* que, segundo ele, “*precisava mesmo de uma etnomusicóloga para estudar as questões estritamente musicais*” que ele, como antropólogo, não poderia dar conta em sua própria pesquisa¹⁷.

Cheguei em Osório na quinta-feira à tarde, primeiro dia da *Festa do Rosário*, quando se levanta o mastro e se instaura o “*tempo do sagrado*”. Havia já um aglomerado de pessoas na praça central da cidade, dentre as quais, autoridades executivas e religiosas. Foram poucos minutos até que o som dos cantos, dos tambores e do sacolejo das

¹⁷ Bittencourt Jr., Iosvaldyr. *Maçambique de Osório entre a devoção e o espetáculo: não se cala na batida do tambor e da maçaquia*. Porto Alegre: PPG Antropologia Social/UFRGS, 2006. Tese de Doutorado.

*maçacalhas*¹⁸, presas aos tornozelos dos *dançantes*, fosse se aproximando. O grupo vinha em procissão desde o salão paroquial da igreja católica do centro da cidade: à frente a bandeira de Nossa Senhora do Rosário carregada por uma senhora cercada de fiéis e logo depois, a *Rainha Ginga* e o *Rei do Congo*. Atrás desse grupo, um número não muito grande de *maçambiqueiros* vestidos em trajes especiais. À frente vinham os *dançantes* e mais atrás os *tamboreiros*, em número de três. Eram os *tamboreiros* os integrantes de mais idade no grupo e eram eles que *puxavam* os cantos.

“Ó que rua tão comprida
toda cheia de pedrinha”

Os *dançantes*, todos adolescentes, fazia sua coreografia com os pés descalços e respondiam:

“Tenho medo de cair lá
Viva o Rosário de Maria”

Só após várias repetições desse canto é que entendi sua letra, pois a forma de acentuação do texto, sua prosódia, era especial: cantavam “compridá”, “pedrinhá” e “Mariá”, com o acento na última sílaba.

O grupo de *maçambiqueiros* parou ao lado da igreja e então o padre pôde dar início à solenidade de *levantamento do mastro*. Depois de toda essa parte transcorrida, o *Maçambique* voltou a tocar e a dançar, dessa vez de volta ao salão paroquial. Eu os segui tomada da experiência cinestésica do grupo sonoro em movimento.

No salão, Iosvaldyr me apresentou a várias pessoas: ao *chefe do grupo* e *chefe dos tambores*, Faustino Antônio; ao *tamboreiro* mais antigo, Tio Antônio Neca; à *Rainha Ginga*¹⁹, Dona Severina Dias; ao *Rei do Congo*, Seu Sebastião Antônio e à Francisca Dias,

¹⁸ Grafada também como *machacá*, *maçaqaias* ou *maçaquaias*, as *maçacalhas* tratam-se de um instrumento de percussão com sonoridade semelhante a de um chocalho ou *caxixi* (utilizado em rodas de capoeira, como acompanhamento ao berimbau), típico do *Maçambique* de Osório. Feitas de fios de taquara trançados como balainhos, dentro delas são colocadas sementes de caeté, também chamadas pelo grupo de “lágrimas de Nossa Senhora”. Com a dança dos integrantes do *Maçambique*, seu som agudo marca os compassos dos cantos juntamente com os tambores.

¹⁹ A referência à Nzinga Mbandi Ngola (1624-1663), a rainha de Matamba e Angola que reuniu vários povos africanos na resistência à invasão dos portugueses, conhecida pela sua coragem e força, é passível de ser encontrada no Brasil grafada como *Ginga*, *Jinga* ou ainda, *Zinga*. Optei pela primeira forma pois é assim que os *maçambiqueiros* de Osório utilizam em seus panfletos de divulgação.

conhecida por seus amigos como “*Preta*”, presidente da *Associação Religiosa e Cultural Maçambique de Osório* e filha da *Rainha*.



Foto 8: Grupo de *maçambiqueiros* durante o *levantamento do mastro da Festa do Rosário*.
Oswaldo Munari Raupp. Osório, 2007.

Desse dia em diante, fui me aproximando cada vez mais do grupo de *maçambiqueiros*, em um processo muito cuidadoso e de extremo respeito ao ritmo de relacionamento que eles me propunham, na medida em que iam adquirindo confiança em mim. Logo me informaram que muitos pesquisadores já haviam passado por ali e que nem sempre as lembranças que ficaram deles eram positivas. Muitas fotografias foram emprestadas e não devolvidas, assim como gravações e mesmo objetos do grupo.

Quando da realização do laudo antropológico da comunidade de *Morro Alto*, pela equipe coordenada pela antropóloga Daisy Macedo de Barcellos, os pesquisadores descreveram assim sua relação inicial com os quilombolas:

Sendo a comunidade bastante complexa e muito sobrecarregada de experiências negativas ao longo das lutas que travou por suas terras e também cansada por ser frequentemente visitada, fotografada e folclorizada em decorrência de seus *maçambiques* (o exótico atrai curiosos de diversos tipos), percebeu-se que ela não desvelava. Mantinha-se na versão oficial de sua história sem possibilitar acesso ao seu cotidiano familiar de trabalho e principalmente religioso (Barcellos *et al.*, 2004: 27).

Apesar disso, alguns atores sociais, ao contrário, pareciam sempre prontos a receber visitantes. Foi no final dessa primeira *Festa do Rosário* que pude entender melhor essa questão. Pronta para voltar a Porto Alegre, fui me despedir de Francisca e disse: - *Ano que vem tô aqui de novo!* Ela respondeu com um sorriso: - *É por isso que eu não escrevo um livro.* - *Como assim?* Perguntei eu. Ela continuou: - *Porque se eu escrever um livro vai estar tudo ali. Aí é só ler o livro que já sabe tudo do maçambique. Assim não, assim vocês têm que vir aqui pra saber.*

Francisca é *maçambiqueira* desde que sua mãe, Dona Severina, descobriu que estava grávida. Na *tradição*²⁰ do *Maçambique*, a descoberta de uma gravidez vem associada à uma promessa: pela proteção ao bebê, a mãe garante a devoção do filho ou filha à Nossa Senhora do Rosário. Se menino, será *dançante* e talvez, *tamboreiro* ou até *chefe*; se menina, acompanhará o *Maçambique*, participará das festas e quando adulta, poderá ser *Festeira*, *Alferes da Bandeira* ou até *Rainha*.

“*Enquanto existir uma mãe maçambiqueira, o Maçambique não vai morrer*”, me disse Francisca. Seguindo essa *tradição*, seus três filhos são integrantes do *Maçambique*, e ela é hoje presidente da *Associação* que cuida dos interesses do grupo, desempenhando um papel fundamental em sua manutenção e divulgação. Sempre em contato com diferentes atores sociais, desde curiosos visitantes esporádicos da *Festa de Nossa Senhora do Rosário*, até representantes do poder público local, estadual e federal, bem como antropólogos, folcloristas e etnomusicólogos, Francisca tem exata consciência de seu poder de agência nesse cenário. De tanto ouvir e contar histórias do *Maçambique*, já poderia ter escrito um livro, como me disse, mas prefere receber as visitas de pessoas de fora, interessadas no ritual, e recriar, a cada ano, sua narrativa em forma de “oralitura”²¹ (Martins, 1997: 21).

O convívio com Francisca apenas nesse primeiro período foi já disparador de mais um deslocamento epistemológico: convivemos em nossos campos de pesquisa com o que o

²⁰ Sobre a categoria “*tradição*”, sempre reiterada em conversas com integrantes do grupo, tratarei no capítulo 4.

²¹ A expressão “oralitura” é utilizada por Leda Maria Martins (1997) em seu livro *Afrografias da memória*. “Aos atos da fala e de performance dos congadeiros denominei ‘oralitura’ (‘orature’, Schipper), matizando nesse termo a singular inscrição do registro oral que, como ‘littera’, letra, grafa o sujeito no território narratório [...]”.

antropólogo Carlos Rodrigues Brandão (1986) chamou de “especialistas populares”, cada vez mais cientes do valor de seus saberes e dos direitos implicados nessa autoria e *expertise*. Isso já estava colocado teoricamente para mim através das leituras de textos de diversos etnomusicólogos e antropólogos, ligados a diferentes paradigmas de pesquisa, em diferentes momentos da história dessas disciplinas. Mas a experiência concreta, viva, da etnografia, colocou-me frente a frente com o desafio de desenvolver uma pesquisa que preservasse uma interpretação acadêmica que articulasse os conhecimentos dos colaboradores em campo com os meus, de pesquisadora, embasada em um referencial teórico pertinente ao foco de pesquisa, ao mesmo tempo em que respondesse minimamente às demandas dos grupos pesquisados. Como fazer isso era a questão. Com essa nova dúvida, peguei a estrada outra vez.

Porto Alegre – Casca 145 km



Casca era a comunidade quilombola que eu mais ouvira falar entre colegas nas aulas de Antropologia²² e entre os amigos que participavam do *Projeto de Educação Anti-Racista no Cotidiano Escolar* da Pró-Reitoria de Extensão da UFRGS. A socióloga Rita

²² Refiro-me aqui ao seminário “Minorias Étnicas”, ministrado pela Profa. Denise Jardim, no PPGAS/UFRGS, que cursei em 2006.

Camisolão, coordenadora do projeto, integrante do *Instituto de Apoio às Comunidades Remanescentes de Quilombos* (IACOREQ) e uma das principais articuladoras da comunidade sempre repetia: “*tu não conheces Casca? Então tá na hora!*”. Então vi nos corredores da UFRGS a divulgação do projeto extensionista “*Convivência Quilombola*” que, em janeiro de 2007, aconteceria nas comunidades de *Casca* e *Limoeiro*. Apesar desse projeto estar voltado a alunos de graduação nos primeiros semestres de curso, como aluna de doutorado e pesquisadora, fui aceita como integrante do grupo que, durante uma semana, moraria em casas de famílias quilombolas, para conhecer de perto um pouco de seu cotidiano e realizar atividades planejadas conjuntamente, que fossem de interesse comum.

Diário de campo

11 de janeiro de 2007.

Curso de formação para o Convivência Quilombola Verão 2007.

Saída para as comunidades: segunda-feira, 8h30min, rótula da Reitoria. Levar: roupas simples, calçados confortáveis, roupa de banho e toalha, roupa de cama e travesseiro, repelente para insetos, medicamentos de uso pessoal, protetor solar.

13 de janeiro de 2007.

Fui às compras para adquirir um kit de instrumentos musicais e quem sabe propor umas oficinas de música para as crianças de Casca. Rita me disse que havia muitas crianças em Casca. Lista: um violão com capa, um pandeiro com pele de couro, dois “ovinhos”, um triângulo e uma maceta. Parcelei em três vezes. Não posso esquecer de levar também a bombona plástica de 20 litros que guardo há meses para fazer as vezes de um tambor grave.

14 de janeiro de 2007.

Levanto da cama e sento para escrever porque não consigo dormir. A expectativa é muito grande: ficar uma semana em uma comunidade quilombola, na casa de pessoas que

ainda não conheço... Como me sentirei? E como se sentirão eles com essa “invasão” de estudantes? E qual será a música tocada por lá? Os músicos aceitarão a minha inserção, as minhas perguntas, a minha música?

15 de janeiro de 2007.

Hoje o dia amanheceu cedo para mim. Juntar toda a bagagem, chamar um táxi e ir ao encontro do pessoal na Reitoria. Estávamos todos bastante animados. Eram todos mais jovens do que eu, exceto os professores, mas nossa ansiedade parecia a mesma. Pegamos a estrada rumo à Casca. O caminho de saída foi pela Av. Bento Gonçalves em direção à Viamão e então a RS 040 até Capivari do Sul. De lá, dobramos à direita em direção ao sul do estado e pegamos a BR 101²³. Um buraco só em direção a Mostardas! O motorista do ônibus precisou reduzir muito a velocidade.

Somente perto do meio-dia chegamos na comunidade de Limoeiro, onde almoçaríamos e onde parte dos estudantes e professores ficariam hospedados. Fomos muito bem recebidos. A sede da associação fica situada bem no centro de um campo limpo. Tem paredes de madeira, teto de zinco e piso de cerâmica. As mesas estavam semi-prontas para o almoço, o artesanato da comunidade exposto sobre um balcão próximo à entrada e várias cuias de chimarrão circulando para deixar-nos à vontade e favorecer nosso entrosamento. Fomos nos apresentando e cumprimentando uns aos outros individualmente. Impossível guardar todos os nomes naquele momento, deveriam ser umas trinta pessoas, mas lembro-me dos sorrisos. Era visível a disposição em nos receber. O presidente da comunidade, Seu Maneca²⁴, era dos mais agregadores, circulando entre nós, respondendo às perguntas, mostrando-nos a sede. Depois almoçamos uma comida caseira deliciosa, cheia de saladas, frutas e carne de galinha. Fizeram questão que nos servíssemos antes deles, éramos os convidados. Imaginei que na lógica deles, se faltasse comida, não seria para nós. Mas não faltou para ninguém. Era muita. Nem nos deixaram lavar as louças. Ficamos conversando até embarcarmos para Casca.

²³ No mapa do Rio Grande do Sul essa estrada nesse trecho também aparece como RS 101.

²⁴ Manoel Boeira, conhecido como “Seu Maneca”, é o atual coordenador da região Litoral norte da Federação das Associações das Comunidades Quilombolas do Rio Grande do Sul (FACQ/RS).

Chegamos à Casca por volta das 15h e fomos direto para a sede da Associação Comunitária Dona Quitéria. Diferente do Limoeiro, a sede da associação de Casca tem acesso por uma estrada de areia, a meio caminho entre a “Casca de baixo” e a “Casca de cima”, como nos explicou a Rita ainda no ônibus. A sede da associação era um pouco maior que a de Limoeiro, porém, com um pé direito mais baixo. O calor era intenso e várias pessoas nos aguardavam. Muitas crianças acompanhadas de suas mães ou avós. Alguns homens adultos apenas, dentre eles, Alceu, tesoureiro da associação, que nos recebeu com muito entusiasmo. Fomos cumprimentando o pessoal, nós um pouco tímidos, eles também, mas Rita tratou de organizar um círculo de cadeiras e propor uma apresentação coletiva, “para nos conhecermos e escolher quem fica na casa de quem”. Fiquei observando a todos, seus jeitos de falar, de vestir, de estar naquele ambiente, a velocidade do tempo se alterando. Parecia que eles também procuravam caminhos de aproximação conosco, um gesto, um olhar. Assim que reparei em Dona Flor, uma das senhoras sorridentes da roda, cuja boina de lã colorida logo me chamou atenção. Parecia tímida, devia ter uns 50 anos, falou baixo ao se apresentar. Segui minha intuição e fui logo me oferecendo para ficar em sua casa. Ela prontamente me aceitou e depois que todos tiveram sua hospedagem definida, fomos para sua casa. Da associação até a parte baixa da Casca onde Dona Flor mora é um trajeto de uns 10 minutos a pé até a BR 101, de uma estrada de areia que às vezes afunda os pés. A sonoridade do trajeto era especial: um quase silêncio povoado de sons de bichos, vento e vozes ao longe. Sua filha adolescente, Taís, nos acompanhou e ajudou-me a carregar a bagagem. Atravessamos a faixa, mais uma caminhadinha, agora na grama, cruzamos uma sanga e chegamos à casa. Fiquei hospedada em uma suíte: quarto e banheiro só para mim! Instalei minhas coisas no quarto e voltei à cozinha onde ficamos tomando chimarrão esperando Zé Grande, seu marido, voltar da lavoura.

Em seguida chegaram ali Patrique e Paola pedindo, do alto dos seus dez e poucos anos, para tomar banho na sanga. Assim que saíram da água, descobri que se tratavam de dois exímios cantores dos sucessos do “Tchê Garotos” e do “Tchê Guri”! Mostrei o pandeiro que eu havia levado comigo e Patrique saiu tocando. Eu então peguei o violão e toquei uns sambas que ele acompanhou perfeitamente, mantendo o ritmo e o suingue. Quando a gente parava ele dizia: “Ô, tia, toca uma aí do Tchê Garotos!”. E eu explicava

que não conhecia, que eu tocava mais era samba. Ele não conhecia sambas? Patrique fazia que não com a cabeça. Então eu pedia que ele cantasse o que ele gostava que eu “iria atrás”. E ele cantava, mas eu, sem nenhuma referência auditiva às canções que ele me mostrava, não conseguia acompanhá-lo. Com a chegada do Zé Grande, eles foram embora e nós ficamos conversando e mateando até a hora da janta. “Comida de verdade”, como diria minha mãe: arroz, feijão e bifes.

Depois da janta enquanto assistíamos televisão, fui logo perguntando sobre os músicos da Casca e Zé Grande e Flor imediatamente me falaram do Seu Dedê, do Zé da Gaita, do Domingos e do Mariozinho que a partir do dia seguinte passei a procurar. Também fui informada que o “pessoal da música” costumava se reunir para tocar ali pertinho, no Bar do Alceu, distante uns 400 metros dali, “ladeando a sanga”.

16 de janeiro de 2007

O menino Patrique apareceu hoje novamente. Eu havia passado a noite meio sem dormir, um pouco pela quantidade de informações para processar, um pouco por estranhar os sons do lugar – o já citado silêncio povoado de ruídos, mas dessa vez de grilos e de outros pequenos insetos, de vento nas árvores, de latidos de cachorros ao longe. Fiquei então aproveitando o tempo sem dormir para tentar lembrar músicas gauchescas que eu tocava na adolescência. Aí com a presença do Patrique, puxei umas delas pra ver se ele cantava comigo e então, para minha surpresa, Patrique só dizia: “Ô, tia, ô, tia, toca um sambinha aí!”

...

No Rio Grande do Sul, Casca foi a primeira comunidade a se auto-reconhecer como remanescente de quilombos. De Porto Alegre em direção ao sul do estado, localizada a 70 km antes da sede da cidade de Mostardas, Casca é parte de toda essa faixa de terras entre o Oceano Atlântico e a Lagoa dos Patos que, no passado, foi um local para onde se dirigiram muitos escravos comprados, por fazendeiros da região, migrados do litoral mais ao norte do estado, ou fugidos do trabalho desumano das charqueadas da região de Pelotas,

o maior centro dessa atividade no estado²⁵. Essa é uma das razões para a existência de várias comunidades quilombolas nessa área: *Limoeiro*, em Palmares do Sul; *Casca*, *Beco dos Colodianos* e *Teixeiras*, em Mostardas; *Olhos D'Água* e *Capororocas*, em Tavares; *Bojuru*, em São José do Norte; entre outros talvez ainda não mapeados.

Na época da realização da perícia na comunidade pela antropóloga Ilka Boaventura Leite, *Casca* contava com cerca de “400 pessoas, distribuídas em 84 unidades domiciliares” (2002: 72). Os *casqueiros* são descendentes de escravos que foram alforriados por Quitéria Pereira do Nascimento, natural da “Freguesia de São Luiz Gonzaga de Mostardas” (Leite, 2002: 94), que receberam suas terras em doação através de testamento datado de 1827, bem antes da abolição da escravidão. Segundo Leite,

a área territorial que coube aos recém-libertos e demais famílias possivelmente residentes ali passou a ser identificada como Fazenda da Casca. As alforrias, o reconhecimento de posse e a inalienabilidade das terras foram vontades expressas, textualmente, por Dona Quitéria no testamento e passaram a ser reconhecidas legalmente desde a execução do inventário, servindo como referência aos legatários e à sociedade da época. O testamento traduziu-se, desta forma, em uma espécie de ato de fundação da atual Comunidade – gestada durante esses quase dois séculos de comprovada existência (Ibidem: 79).

Hoje grande parte das terras de *Casca* foi expropriada por diversos processos ilegais e a comunidade luta por receber o título definitivo. Ainda em 2002, no final do Governo Olívio Dutra, como os próprios *casqueiros* gostam de enfatizar, eles poderiam ter recebido o título definitivo de suas terras mas, segundo Dona Ilza, uma das principais líderes da comunidade e atual vice-presidente da *Associação Comunitária Dona Quitéria*²⁶, isso não aconteceu porque havia divergências entre *herdeiros* que entendiam que era melhor receber a posse das terras que estão ocupadas por eles e depois “*brigar pelas outras*”, e outros que achavam que aceitando apenas a parte habitada, acabariam

²⁵ Segundo o historiador Mário Maestri, “a produção de charque exigia um trabalho intenso, pesado e prolongado” (Maestri, 1993: 40). A antropóloga Rejane Rubert complementa a informação dizendo que era “comum as jornadas de trabalho alcançarem 16 horas diárias, mantidas através de constante vigilância repressiva e do uso de aguardente. [...] Proporcionalmente à importância do trabalho escravo para tal setor de produção [as charqueadas], a região de Pelotas é indicada como um dos principais pólos de resistência escrava. O temor das insurreições era onipresente [...]” (Rubert, 2005: 33).

²⁶ A *Associação* foi fundada em 1999 e, segundo Dona Ilza, “*E aí começou a nossa luta. Nós começamos a lutar. Veio o pessoal do Movimento Negro, veio a Procuradoria da República, e a gente começou a brigar. E aí foi apontado esse caminho de quilombo. E lá fomos nós brigar por isso, formar essa Associação, professor José Carlos [Gomes dos Anjos], com o Paulo [Sérgio da Silva] a Rita [Camisolão], seu Bira [Ubirajara Toledo], e outros amigos que agora não me recordo o nome, aqui estiveram pra lutar pela associação*” (Dona Ilza, durante reunião da associação comunitária. *Casca*, janeiro de 2007).

perdendo as demais que lhes são de direito. Segundo o testamento de Dona Maria Quitéria, a Fazenda da Casca possuía 2400 hectares de terras. Hoje os *casqueiros* vivem sobre 1600 hectares apenas. Dona Ilza explicou,

no governo do Olívio Dutra nós poderíamos ter sido titulados, ter o reconhecimento de nossas terras, mas algumas pessoas do governo entenderam que Casca era exemplo. (...) Veio Seu Mozart [Dietrich] que agora ele é do INCRA aqui no RS - naquele tempo ele era da Secretaria do Estado do Trabalho e Cidadania - então ele, junto com a Dona Mariza [?] vieram aqui e disseram: - *A comunidade tem lembrança que as suas terras iam mais além dessas? Vocês têm o direito de reivindicar porque isso é em lei, e tal.* E a gente fez isso, mas como eles não conseguiram fazer tudo isso em tempo, foi nos tirada essa oportunidade de ser titulada antes do governo Olívio terminar, porque eles tinham dinheiro pra fazer isso. E a gente decidiu numa assembléia geral aqui dentro da associação, nós queríamos que primeiro fosse titulada essa parte que nós ocupamos e depois nos brigáramos pelo que for, mas não foi respeitado. Eles não respeitaram isso. Então por esse motivo nós perdemos da Casca ser titulada hoje em dia (Dona Ilza, durante reunião da associação comunitária. *Casca*, janeiro de 2007).

Entre quilombolas de diversas comunidades do RS, *Casca* sempre é citada como a comunidade que está mais próxima de receber o título de suas terras, mas o processo parece que tornou-se ainda mais lento nos últimos dois anos, enfrentando barreiras explícitas como a da força política que defende os interesses dos grandes fazendeiros da região na manutenção de seus privilégios²⁷.

Desde esse primeiro encontro com os moradores de *Casca* e em todo o convívio que se seguiu nos anos seguintes, não teve tarde nem noite sem música, sem cantoria, sem violão, sem gaita; no bar do Alceu, na *Associação*, na casa do Seu Dedê, de Dona Alzira, mãe do Zé da Gaita; com os antigos, com os adultos e com as crianças. *Menino da Porteira*²⁸ e *Fuscão Preto*²⁹, da parte deles, e *Berimbau*³⁰ e *Sandália de Prata*³¹, da minha, eram canções sempre tocadas. Isso sem falar na grande surpresa em ouvir o *Terno de Reis puxado* pelo Mestre Zango, em mais de uma ocasião. Mas o meu maior estranhamento

²⁷ No RS, segundo dados da Federação das Associações Quilombolas (FACQ/RS), existem mais de 130 comunidades remanescentes de quilombos mapeadas até o momento e nenhuma delas foi titulada. *Casca* seria a primeira a receber o título definitivo de suas terras mas é possível que o *Quilombo dos Silva*, localizado em uma região extremamente valorizada de Porto Alegre e por essa razão, foco de pressões muito fortes, seja o primeiro grupo a recebê-lo.

²⁸ Composição de Teddy Vieira e Luizinho, “Menino da Porteira” ficou nacionalmente conhecida na interpretação de Sérgio Reis.

²⁹ Composta por Atilio Werssute e Jece Mineiro, a versão mais famosa de “Fuscão Preto” foi gravada por Almir Rogério e integrou o filme homônimo, de 1983.

³⁰ Composição de Baden Powell e Vinícius de Moraes.

³¹ Composição de Ary Barroso.

ainda foi, sem dúvida, a presença marcante da música gauchesca no cotidiano da comunidade.



Foto 9: Cantoria no Bar do Alceu. Casca, 2008³².



Fotos 10 e 11: Oficinas de Música com crianças de Casca. Janaína Silva dos Santos. Casca, 2008³³.

A partir de minha ida ao *Rincão dos Negros*, já ficara claro que minha expectativa em encontrar “tambores” entre as comunidades quilombolas como únicos objetos sonoros da cultura material do grupo, o que remeteria a certos repertórios e a certas formas de fazer música, não passava de um essencialismo absolutamente equivocado. O sociólogo Paul Gilroy em *O Atlântico Negro* (2001: 18), faz um crítica contundente “contra o poder coercitivo e autoritário” que vê os negros do mundo e, conseqüentemente, suas práticas sensíveis “não apenas contingentemente similares, mas permanentemente e

³² Na foto, da esquerda para a direita: Mariozinho, Sidula (sentados), Seu Dedê e Zé da Gaita (em pé), e Valtor e Joãozinho (sentados).

³³ Na foto 11 da esquerda para a direita: Iuri, Tarcísio (na escaleta), a professora, Diego (com a bombona plástica) e Pedro (de costas).

irredutivelmente” as mesmas. E vai mais fundo quando fala das práticas corporais dos afro-descendentes na diáspora - às quais podemos conectar as musicalidades: “os racismos que codificaram a biologia em termos culturais têm sido facilmente introduzidos com novas variantes que circunscrevem o corpo numa ordem disciplinar e codificam a particularidade cultural em práticas corporais” (Ibidem: 19). Parafrazeando essa idéia, “a ordem disciplinar” musical conectaria autoritariamente este grupo “étnico” a certas práticas essencializadas. Seu conceito de diáspora vai radicalmente contra essas

formas essencialistas de conceituar a cultura, a identidade e a identificação. Diferenças dentro do coletivo em questão não podem ser indefinidamente reprimidas em prol de que se maximize as diferenças entre esse grupo em particular e os outros (Gilroy, 2001: 17).

Os tambores podem ser pensados com a metáfora musical desse essencialismo. De fato, o espectro tão variado de instrumentos musicais que já encontrara em campo até esse momento, denunciava práticas musicais também heterogêneas e múltiplas. Como lidar com isso então?

Ao mesmo tempo, com toda essa musicalidade de *Casca*, vigorosamente demonstrada pelo interesse e disposição para a música por crianças, jovens e adultos, a pauta da titularização das terras, da manutenção e consolidação da *Associação* em franco processo de amadurecimento político através da superação das divergências pessoais entre os *casqueiros*, algumas históricas, em prol dessa luta comum, da posse da terra, estiveram sempre presentes. Daí mais um deslocamento epistemológico: eu não poderia desenvolver um estudo etnomusicológico em *Casca* sem falar de sua mobilização política pela titularização das terras legadas no testamento. O campo multi-situado se complexificava. Qual seria, enfim, o meu objeto de pesquisa?

E de volta para casa – Quantos quilômetros?

Depois de rodar uma parte do estado e conhecer um pouco dessas três comunidades, foi preciso voltar para casa e refletir sobre o vivido. As práticas musicais específicas e até contrastantes entre si, os diferentes estágios de auto-reconhecimento e organização política, bem como várias outras especificidades de cada comunidade

deixavam claro que eu não poderia trabalhar com nenhum tipo de generalizações. Cada comunidade era única, e como tal, precisava ser tratada de forma singular. Lembrei-me da história contada por Leite (2002: 13):

Certa vez seu Antônio Mulato me ensinou uma lição preciosa (...): - *Não tem os índios? Os Bororo, os Xavante? Eles não são todos índios? São tudo índio, mas de “qualidade” diferente. Os de Matakavalos, de Onças, de Jacaré, de Brinquinho são tudo negro, mas de “qualidade diferente”*. Seu Antônio Mulato estava me ensinando que cada comunidade negra rural possui sua própria história, tendo instituído uma tradição cultural específica no processo de sua constituição como grupo étnico diferenciado. A semelhança entre essas comunidades decorre da deformação do olhar que a ação hegemônica da sociedade mais ampla provoca. O conhecimento dessas comunidades, por isso mesmo, reclama o pluralismo como princípio, a diversidade como pressuposto e a diferença como episteme.

Ao mesmo tempo, esse “piloto” do trabalho de campo apontava para a riqueza que seria trabalhar simultaneamente nessas três comunidades, pois as redes de relações entre elas – de parentesco, de certas práticas musicais – afluíam espontaneamente das conversas e entrevistas. Além disso, novas redes entre elas estão se formando em função de sua organização política³⁴.

Essas relações entre as comunidades, em suas semelhanças e diferenças, acenavam para a possibilidade de interpretá-las como um sistema cultural articulado, não homogêneo, muitas vezes fragmentado e antagônico até, mas ainda assim um sistema. Avaliei ainda que seria pertinente considerar encontros, simpósios e palestras focados nas questões de história e cultura afro-brasileira em expansão no Rio Grande do Sul, afinados com a implementação de políticas afirmativas no país, também eles promotores do desenvolvimento dessas redes inter-comunitárias.

Com estas decisões tomadas foi preciso construir um desenho metodológico que pudesse contemplar as especificidades deste trabalho, que incluía ainda a intenção de incorporar as reflexões a respeito da crise da representação etnográfica (Clifford & Marcus, 1986), estabelecendo um processo radicalmente dialógico com os colaboradores da pesquisa (cujo principal instrumento de conexão seria a prática musical), e um diálogo temporal entre o presente etnográfico, dados históricos e estudos sobre música englobando

³⁴ No Rio Grande do Sul, além das associações comunitárias de cada grupo, foi criada a *Federação das Associações das Comunidades Quilombolas do Rio Grande do Sul* (FACQ/RS), com coordenações regionais (Litoral, Metropolitana, Planalto Norte, Sul, Fronteira Oeste, entre outras).

textos, fotografias e gravações em áudio e vídeo, realizados nestes grupos por outros pesquisadores.

Assim esta pesquisa delineou-se como uma *etnografia multi-situada, nômade, dialógica e audiovisual*, conceitos que discuto a seguir.

Uma etnografia multi-situada...

A partir das reflexões propostas pelo antropólogo norte-americano George Marcus (1998: 79), a etnografia multi-situada, enquanto proposta metodológica, está associada à “onda de capital cultural rotulada pós-moderna”, expandindo o desenho etnográfico convencional focado em um único grupo ou cenário, para uma proposta multi-situada, de exame da “circulação dos significados sociais, objetos e identidades em um tempo-espaço difuso”. Para Marcus,

esta etnografia móvel toma trajetórias inesperadas ao traçar a formação cultural através e dentro de múltiplos espaços de atividade o que desestabiliza a distinção, por exemplo, entre a vida cotidiana e o sistema, na qual muitas etnografias têm sido concebidas (Ibidem: 80)³⁵.

A etnografia multi-situada emerge de um lado, embasada nos conceitos e idéias dos pensadores pós-modernos e de outro, como uma resposta às mudanças no campo empírico que transformaram radicalmente os processos de produção cultural no mundo globalizado, especialmente nos últimos anos.

Desde os anos 80 que as fronteiras entre as diferentes áreas de conhecimento têm sido borradas e que arenas “antidisciplinares”³⁶ (como os Estudos Culturais, por exemplo) vêm adquirindo grande impacto na produção acadêmica e gerando novos desafios. Para a etnografia isto significa que seus objetos de estudo tornam-se objetos multi-situados porque descontínuos, fragmentados, demandando assim, para a composição de histórias sociais regionais ou micro-geográficas, articular os dados, tecendo relações e conexões entre eles, estratégia que está no cerne desse novo desenho metodológico.

³⁵ No original: “This mobile ethnography takes unexpected trajectories in tracing a cultural formation across and within multiple sites of activity that destabilize the distinction, for example, between lifeworld and system, by which much ethnography has been conceived”.

³⁶ Marcus (1998) chama as arenas interdisciplinares de *antidisciplinares* por questões ideológicas.

Apesar de unidas pela luta comum como “quilombolas”, os moradores de *Casca*, *Rincão dos Negros* e os herdeiros de *Morro Alto*, hoje vivendo na cidade de Osório, dividem suas fronteiras com diferentes grupos étnicos, constituindo sociabilidades específicas, articulando de diversas formas as relações rural/urbano, tradicional/moderno, local/global, desenvolvendo, portanto, musicalidades e formas de vida distintas entre si. Ao mesmo tempo, há vínculos entre elas, inclusive musicais, que demandavam também um olhar e uma escuta em rede.

E é preciso dizer que a implementação de políticas afirmativas no Brasil pós-Constituição Federal de 1988, a partir das ações decorrentes da implantação do artigo 68 das Disposições Transitórias, o que, no Rio Grande do Sul, passou a acontecer com maior intensidade a partir de 2000³⁷, tem gerado um grande movimento entre as comunidades negras. Tais ações, de mão dupla entre o Estado e as comunidades em franco processo de organização social e luta política, têm transformado radicalmente a vida cotidiana de muitas delas: pessoas de diferentes setores do governo, com certa frequência, passaram a reunir as comunidades para explicar as políticas do Estado; antropólogos passaram a conviver com os grupos para realizar laudos de reconhecimento; uma profusão de Organizações Não-Governamentais (ONGs) está atuando em diversas frentes, promovendo oficinas de saúde, cultura, agricultura e desenvolvimento sustentável; professores e alunos de diferentes áreas do conhecimento, provenientes de universidades públicas e privadas, vêm realizando ações extensionistas de toda ordem; e ativistas do Movimento Negro têm ajudado as comunidades a organizarem suas associações. Esse movimento todo, visível em suas práticas musicais no sentido apontado pelos etnomusicólogos Guilbault (1997) e Stokes (1994), de a performance musical ser interpretada cada vez mais “como um espaço no qual significados são gerados e não simplesmente refletidos” (Stokes, 2001: 22), é parte fundamental do contexto de minha etnografia.

³⁷ A partir de 2000 começam a ser realizados laudos antropológicos no RS: Ilka Boaventura Leite (2000, 2002), em Casca, na região de Mostardas no extremo sul do estado; Daisy Macedo de Barcellos *et al.* (2004), em Morro Alto, no litoral norte; e José Carlos Gomes dos Anjos e Sergio Baptista da Silva (2004), nos quilombos de São Miguel e Rincão dos Martimianos na região central. Os trabalhos de Roseane Rubert (2005), que mapeou várias comunidades quilombolas do estado, bem como a tese de doutorado de Iosvaldyr Bittencourt Junior (2006) sobre o maçambique de Osório, são também referências fundamentais.

Portanto, a etnografia simultânea nessas três comunidades, permitiu ainda, relacionar suas práticas musicais com uma multiplicidade de elementos relativos à densidade da conjuntura brasileira atual em relação à implementação de políticas afirmativas. As práticas musicais, como sugere o etnomusicólogo norte-americano Thomas Turino (2000: 4), oferecem uma “janela aberta” por onde podemos ver expressos os valores, identidades, e relações sociais de um dado grupo cultural. Nesse sentido, a abordagem etnomusicológica fornece um referencial teórico privilegiado para subsidiar essa reflexão.

...nômade...

Com o decorrer do trabalho de campo ficou claro que trabalhando em comunidades quilombolas, era preciso ficar atenta também aos atos e eventos que estão efervescendo no RS a partir dos movimentos sociais. As políticas afirmativas advindas do Governo Federal em decorrência das pressões e conquistas dos movimentos sociais, atingem cada vez mais os governos municipais e muitos órgãos ligados ao poder público, mas também escolas e universidades, levando à intensificação do número palestras, cursos e eventos de formação sobre cultura afro-brasileira, história da África, auto-sustentabilidade de comunidades negras, entre outros.

Assim, inspirada no trabalho do antropólogo José Maurício Arruti na comunidade rural sergipana *Mocambo*, resolvi incorporar a idéia de uma “etnografia nômade”. Segundo Arruti (2006: 34),

não considerei exagero contabilizar como “trabalho de campo” as diversas reuniões das quais participei, como ator ou como observador, acompanhando a população do Mocambo ou sozinho, travadas no plano da política ou da academia, que formam um papel igualmente vasto dos agenciamentos discursivos que definem a relação do Mocambo consigo mesmo (...), sua relação com a categoria “remanescente de quilombo” (...) e minha interpretação dessa relação.

No meu caso, incorporei à etnografia minha participação em eventos relacionados às comunidades remanescentes de quilombos do RS³⁸, às discussões gerais a respeito da

³⁸ Para citar alguns eventos: *III Encontro das Comunidades Quilombolas do Sul do RS*, em São Lourenço do Sul (2005); *Festa da Colheita do Arroz Quilombola* (2006), no *Beco do Colodianos*, em Mostardas; *Aniversário da Associação Comunitária Quilombola Dona Quitéria* (2007), em *Casca*, Mostardas, com

inclusão da Lei 10.639 no cotidiano escolar e de temáticas afro-brasileiras como um todo³⁹, incluindo o acompanhamento do processo de inclusão de cotas sociais e raciais na UFRGS que demandou vários atos distintos, desde manifestações até palestras dirigidas a futuros estudantes cotistas. A proposta de Arruti articula-se também com a idéia de etnografia multi-situada.

Em consonância com tal modo de considerar o trabalho de campo, a sua escrita, ao invés de recortar um objeto (o grupo social), situá-lo e descrevê-lo como uma totalidade em si mesmo, buscou-se apreendê-lo por meio dos fluxos que o atravessam e que o ligam a agentes e fenômenos distribuídos por diferentes locais, escalas e tempos (Ibidem: 35).

... dialógica...

Lucaina: Oi! Eu sou Luciana, queria me apresentar. A senhora é a festeira, né? Pois estou fazendo uma pesquisa aqui sobre o Maçambique e, por isso, estou filmando e gravando. Eu já venho desde o ano passado, sou amiga da Francisca.

Dona Iolanda [quase sem me olhar]: Pois eu vou lhe dizer que, por mim, eu não concordo. Mas como a senhora já vem desde o ano passado... Já veio tanta gente aqui que prometeu mundos e fundos e fotos e filmes e não fez nada pro Maçambique!

(Osório, outubro de 2007).

A fala de Dona Iolanda, *festeira* da Festa de Nossa Senhora do Rosário, de Osório, em 2007, causou-me grande impacto. Por um lado, suas palavras corroboravam a discussão que vínhamos desenvolvendo no contexto de nosso grupo de pesquisa⁴⁰ acerca da demanda de uma maior atuação política e social dos acadêmicos em relação às comunidades que pesquisam; por outro, Dona Iolanda desafiava minha prática de etnógrafa cujo discurso baseia-se em um tipo de trabalho de campo calcado na participação compromissada e ética. A fala de Dona Iolanda trouxe-me ainda uma terceira reflexão: sobre nossas posturas como etnomusicólogos e antropólogos reverberarem durante anos entre as comunidades mesmo após findas nossas pesquisas. Isso significava que eu precisava deixar bem claro o que

participação das comunidades quilombolas do litoral norte do RS; Seminário *Avanços e impasses da luta quilombola: 20 anos do Artigo 68* (2008); entre outros.

³⁹ Como o *Programa de Educação Anti-Racista no cotidiano escolar* do DEDS/ PROREXT/UFRGS em suas várias ações, e o *III Simpósio Internacional sobre Cultural Negra*, em Osório (2007), entre outros.

⁴⁰ Refiro-me ao Grupo de Estudos Musicais (GEM), ligado ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS e coordenado pela Profa. Dra. Maria Elizabeth Lucas.

pretendia fazer ali e *como*, que tipo de pesquisa afinal eu desenvolveria e como seria a minha relação com as pessoas que viessem a colaborar com ela.

Atenta a estas questões, este projeto buscou incorporar a crítica à representação etnográfica (Clifford & Marcus, 1996), tentando efetivamente potencializar as concepções dos próprios atores sociais na interpretação dos dados, diluindo o poder da pesquisadora.

Na literatura etnomusicológica dos últimos anos, a atenção à produção de diferença na análise cultural tem sido acompanhada pela atenção à questão da representação. Esse tipo de postura tem dividido o foco entre o projeto desconstrutivo pós-moderno, especialmente no Primeiro Mundo, no qual identidades individuais e coletivas são mostradas como relativas, historicamente móveis, e culturalmente construídas; e a demanda de luta política fora da universidade, especialmente no Terceiro Mundo, na qual a pesquisa, a produção escrita e, recentemente, a produção audiovisual, são geradas estrategicamente para participar das lutas políticas dos grupos minoritários.

O interesse dessa pesquisa vinculou-se às relações entre a Etnomusicologia acadêmica e essas formas de pesquisa musical dialógicas e participativas, entendidas como construções que implicam uma relação de mão dupla entre a reivindicação cultural e a reivindicação política.

O violão e as percussões estiveram sempre comigo e foram os mais importantes instrumentos de aproximação com os quilombolas no desvelamento de minha identidade de musicista e pesquisadora frente a eles. Tocando juntos compartilhamos dificuldades técnicas, repertórios, acordes, melodias, ritmos, estéticas e visões de mundo. Mas a prática musical coletiva procurou ir além da acepção de exercício da “bi-musicalidade” tão enfatizada pela literatura etnomusicológica desde Mantle Hood, nos anos 60⁴¹ do século XX - que é também uma possibilidade importante – para adquirir um sentido de

⁴¹ Hood foi aluno de Charles Seeger (1887 – 1979) com quem foi iniciado na problemática de descrever músicas com palavras, o que ele chamava de “the musicological juncture” (Myers, 1992, p. 8). A partir de Seeger, Hood desenvolveu o conceito de bi-musicalidade e desde então muitos autores têm se colocado como aprendizes em seus cenários de pesquisa, entre os quais Chernoff (1979), que aprendeu estilos de percussão do sul da África; Rice (1994), que se envolveu em aprender a gaita de foles búlgara; e Szego (2002), que etnografou jovens havaianos treinados nas técnicas ocidentais de produção vocal, tentando reproduzir a estética vocal havaiana. Em meu trabalho na Escola de Samba Bambas da Orgia, de Porto Alegre, a partir dessa perspectiva, também eu me envolvi em aprender tamborim e participar da bateria da escola (Prass, 2004).

compartilhamento. Este sentido estaria próximo do que percebeu a etnomusicóloga Suzel Reily (2002), entre os Foliões de Reis do ABC paulista, onde a qualidade da música era a medida da qualidade das relações sociais.

Uma performance bem sucedida leva os foliões a adquirirem um sentido de camaradagem que neutraliza as estruturas hierárquicas de suas organizações e os sons harmoniosos da [sua] música ressoam como harmoniosas relações sociais (Reily, 2002: 133).

Mais recentemente, Turino, retomando as suas experiências prévias de aprendizagem musical no Peru e no Zimbábue (Turino, 1993; 2000), propôs que

ao mover-se e soar juntos em sincronia, as pessoas podem experimentar um sentimento de unidade com os outros. Os sinais dessa intimidade social são experimentados diretamente – corpo a corpo – e assim no momento [da performance musical compartilhada] são sentidos como sendo verdadeiros⁴² (Turino, 2008: 2-3).

As conversas mais esclarecedoras que travei com os colaboradores da pesquisa aconteceram com nossos instrumentos musicais nas mãos, entre a performance de uma música e outra.

... e audiovisual.

Por fim, registros de entrevistas e de performances musicais em linguagem audiovisual foram subsídios fundamentais às reflexões e análises que realizei. Os registros em foto, áudio e vídeo contribuíram tanto do ponto de vista metodológico, no sentido das possibilidades que ofereceram de rever inúmeras vezes cenas ou fragmentos de cenas com sentido analítico, como também – e principalmente – para socializá-los com os próprios colaboradores da pesquisa, em sintonia com o sentido dialógico a que me propus nessa etnografia. Seu referencial teórico-reflexivo pautou-se na perspectiva da Antropologia Visual.

A Antropologia Visual, segundo o antropólogo francês Marc-Henri Piault é ainda muitas vezes mal interpretada em grande parte dos ambientes acadêmicos pelas suas latentes “tentações estéticas” que poderiam “contaminar o rigor acadêmico”, muito

⁴² No original: "Through moving and sounding together in synchrony, people can experience a feeling of oneness with others. The signs of this social intimacy are experienced directly – body to body – and thus in the moment are felt to be true".

distante, portanto, de um “estrito propósito antropológico”, sendo ainda muitas vezes aceita apenas pelas suas “qualidades ilustrativas, eventualmente também pedagógicas” (Piault, 1999: 16). Em sua defesa, Piault argumenta que a Antropologia Audiovisual⁴³ propõe novas maneiras de conceber a antropologia, argumentando que o uso da imagem e do som acrescenta novas perspectivas de olhar os objetos de estudo que não seriam alcançadas através das aproximações literárias tradicionais (Ibidem: 16).

As fotografias e gravações em áudio e vídeo foram acompanhadas de diários de campo que contextualizavam os eventos e incluíam notas e comentários sobre o observado em campo. Seguindo os passos das antropólogas Cornelia Eckert e Ana Luiza Carvalho da Rocha (2005: 24),

o uso sistemático da câmera fotográfica ou da câmera de vídeo [...] objetiva a reconstrução de uma narrativa a partir da própria temporalidade do registro da imagem no instante em que o acontecimento se desenrola sob nossos olhos, o que desencadeia a presença de todas as outras imagens que nos habitam em momentos e situações anteriores quando o olho que registrava não era o da câmera, mas o olho humano repleto de pequenas impressões mnésicas, experiências sensoriais, evocação de imagens de outras cenas urbanas, em outros bairros, cidades e países.

Os documentos audiovisuais também serviram como meio de retorno praticamente imediato aos colaboradores da pesquisa, sendo compartilhados e discutidos com eles, abrindo assim espaço para novas questões de pesquisa antes não imaginadas.

Além dos registros feitos por mim, procurei também dialogar com registros audiovisuais realizados por outros pesquisadores, em outras épocas, e tecer comparações entre eles com o auxílio dos colaboradores da pesquisa.

O recorte da escrita

Durante aproximadamente três anos (de maio de 2006 a outubro de 2008) realizei o trabalho de campo com essas características nas três comunidades: *Rincão dos Negros*, *Osório* e *Casca*. Além do aprendizado imenso, ao final desse período em que carreguei

⁴³ Segundo Piault, a Antropologia Visual deveria ser chamada de antropologia audiovisual. Para ele, “é verdade, talvez, que seja da nossa responsabilidade ainda não ter produzido os *atos* fundadores, constitutivos de um espaço cuja própria designação escurece uma parte de seu domínio, pois se fala em *antropologia visual* e não como mais legitimamente seria de *antropologia audiovisual*” (Piault, 1999: 15).

constantemente cadernos, microfones, câmeras de áudio e vídeo, violão, *kit* de percussões e, às vezes, cavaquinho, construí também um volume considerável de diários e anotações de campo, quase duas mil fotografias e cerca de 40 horas de gravação, entre áudio e vídeo, de performances musicais, conversas e entrevistas.

Do cruzamento que consegui realizar de parte dessas informações, esbocei no capítulo a seguir, a proposta da existência de uma *rede* de *Congadas* no Rio Grande do Sul, a partir de uma série de indícios encontrados através de minha etnografia e da literatura relativa a comunidades negras no estado, desde o século XIX.

A partir da proposição dessa rede, entretanto, foi imprescindível realizar um recorte nesse material de campo - que precisará de vários anos para ser trabalhado e talvez o olhar de outros pesquisadores - que me levou a selecionar um grupo como foco principal, a partir do qual, a vivência nos outros campos seria incluída em discussões específicas, para buscar realizar uma “descrição densa” (Geertz, 1989), compatível com o escopo de uma tese.

A decisão não foi nada fácil mas acabei elencando o *Grupo Maçambique de Osório* como meu objeto principal de escrita e reflexão etnomusicológica. Isso deveu-se a várias razões.

O *Maçambique de Osório* é talvez a manifestação *tradicional* das comunidades negras do estado mais documentada, seja em livros ou em registros audiovisuais (Stenzel Filho, 1980 [1924]; Laytano, 1945; Corrêa de Azevedo, 1946; Lamas, 1959; Corrêa⁴⁴, 1978; 1996; Moura, 1989; 1997; Dias, 1998; Branco, 1999; Barcellos *et al.*, 2004; Fernandes, 2004; Côrtes, 2006; Bittencourt Jr., 2006). Apesar dessas referências todas, uma análise etnomusicológica baseada em uma etnografia ainda não havia sido realizada.

Além disso, através do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, como já apontei, tive acesso às gravações do *Maçambique* de Osório realizadas por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo em parceria com Ênio de Freitas e Castro, em 1946. A reflexão inicial feita sobre algumas dessas gravações pelo etnomusicólogo Reginaldo Gil Braga⁴⁵ (2004), permitiam vislumbrar, de um lado, possibilidades reflexivas e comparativas sobre as músicas em um

⁴⁴ Os artigos publicados por Norton Corrêa, para o jornal *Correio do Povo*, entre 1978 e 1980, que integram o acervo pessoal da Profa. Dra. Maria Elizabeth Lucas, foram gentilmente cedidos para fins dessa pesquisa.

⁴⁵ Braga dedicou-se neste artigo de 2004 à análise das gravações do *Batuque*, em Porto Alegre. As gravações do *Maçambique* de Osório são apenas citadas pelo autor.

corte diacrônico; de outro, a partir do compartilhamento com os *maçambiqueiros* contemporâneos, colaboradores da pesquisa, muitas histórias do *Maçambique* poderiam, potencialmente, ser lembradas, evocadas pelos documentos sonoros históricos. Essas gravações ainda não haviam sido trabalhadas por nenhum pesquisador desde Luiz Heitor e ele próprio pouco escreveu sobre elas na época de sua realização.

Por fim, acompanhei três ciclos rituais da *Festa de Nossa Senhora do Rosário*, em 2006, 2007 e 2008 e isso me permitiu revisar constantemente as interpretações e os entendimentos que eu ia obtendo a cada ciclo, bem como, aprofundar minha relação com os *maçambiqueiros*.

Assim, é com ênfase no *Maçambique* e nos *maçambiqueiros* de Osório, talvez o marco mais visível dessa *rede* de *Congadas* do estado, que condense as discussões a partir do capítulo 3. Antes disso, porém, no próximo segmento, procuro demonstrar os indícios dessa *rede*.

Capítulo 2: Uma rede de *Congadas* ao sul do Brasil

*“Esse é o melhor tempo pra nós, o do Maçambique.
A gente pára tudo e vive isso aqui”.*

(Chefe Faustino Antônio, comunicação pessoal. Osório, outubro de 2006).

O objetivo desse capítulo será o de interpretar *Maçambiques* e *Quicumbis* existentes no Rio Grande do Sul desde o final do século XIX (Stenzel Filho 1980[1924]) como sotaques de *Congadas* como as que existem em outras regiões do Brasil. Essas, por sua vez, tratam-se de rituais afro-católicos realizados originalmente por *Irmandades* formadas no seio do catolicismo colonial, compostas por negros escravos e libertos, algumas das quais conectadas hoje às chamadas *comunidades negras remanescentes de quilombos*, no sentido contemporâneo do termo.

As práticas religiosas afro-católicas não são uma regra entre as comunidades negras, pois algumas enfatizaram outras práticas religiosas ao longo do século XIX e XX (como o *Batuque* no Rio Grande do Sul e, mais recentemente, os *Cultos Evangélicos*, para citar dois exemplos) mas, a partir de documentos de historiadores e folcloristas do estado e, nos últimos anos, dos trabalhos de antropólogos e de minha própria etnografia etnomusicológica, proponho a existência de uma rede de *Congadas* no estado constituída através da circulação de atores sociais (conectados ou não por redes de parentesco), de bens simbólicos e materiais (como instrumentos musicais e cantos, por exemplo), ou ainda, através da constatação de semelhanças e paralelismos de uma mesma estrutura ritual vivida em diferentes localidades, em diferentes tempos (da segunda metade do século XIX até os dias atuais).

Por fim, enfoco e contextualizo a prática *congadeira* do *Maçambique*, criado e mantido ao longo do século XX por quilombolas do *Morro Alto*, migrados do campo para a cidade, hoje vivendo em Osório.

O sentido desse capítulo não é exaurir a reflexão histórica mas justapô-la à experiência etnográfica e, assim, tocar em um mosaico de informações que pode ajudar a compor uma interpretação de sentido etnomusicológico.

Sotaques *congadeiros* de norte a sul

É vasta a literatura que trata das *Congadas* no Brasil (Cascudo, 2000 [1954]; Andrade, 1959 [1934-1944]; Laytano, 1945; Bastide, 1989; Brandão, 1985; Martins, 1997; entre outros), cujo consenso afirma tratarem-se de uma experiência sincrética “lusó-afró-brasileira”, como definiu a etnomusicóloga Glaura Lucas em sua pesquisa nas comunidades de *Arturos* e *Jatobá*, em Minas Gerais (Lucas, 2002: 44), integrante do leque das chamadas experiências do “catolicismo popular brasileiro”, nesse caso, afro-brasileiro.

Entretanto, à idéia de sincretismo, que considera insuficiente para analisar as *Congadas* no Brasil, Leda Martins sugere como alternativa o conceito de “contigüidade”, que abarcaria junção, mistura, justaposição, paralelismo e adaptação.

No processo de contigüidade não se vislumbraria, como predominantes, a operação de analogia totêmica (do Candomblé) nem a fusão sistêmica (a aglutinação umbandista), mas sim um deslocamento sígnico que possibilitaria traduzir, no caso religioso, a devoção de determinados santos católicos por meio de uma *gnosis* ritual acentuadamente africana em sua concepção, em sua forma de organização e estruturação simbólicas e na própria visão de mundo que nos apresenta (Martins, 1997: 31).

Espalhadas pelo Brasil, como espalhados foram os inúmeros grupos étnicos provenientes do continente africano que aqui chegaram escravizados, as *Congadas* foram delineando sotaques de acordo com as especificidades locais, decorrência de diferentes formas de contato de sua cultura “original”, “africana”, com as apropriações regionais da cultura européia, portuguesa com maior ênfase, bem como das condições sócio-políticas que forneceram o tom da interação e das trocas e transformações simbólicas que foram sendo operadas por cada grupo, em cada parte do Brasil, ao longo do tempo.

O sentido aqui a respeito da interpretação desses diferentes sotaques das *Congadas* – dos quais *Maçambiques*, *Quicumbis* e *Ensaio de Promessa* seriam alguns deles, como desenvolverei a seguir - não é o de um desenvolvimento passivo “aculturador” aos quais esse grupos de africanos e afro-descendentes teriam se “submetido” e assim transformado suas práticas culturais sob “imposição” da cultura do dominador, mas antes, de perceber essas transformações e apropriações simbólicas como negociações inter-étnicas árduas, cujos grupos de trabalhadores negros escravizados foram protagonistas. É o conceito de agência que elucida esse olhar. Segundo Dirks, Eley & Ortner (1994: 3-6), esse conceito

passa a ser abordado como decorrência das transformações dramáticas que sofreram as noções de cultura, poder e história no pós-anos 60 e 70 do século XX. Com Foucault, desloca-se o foco dos grandes movimentos sociais para as “formas cotidianas de resistência” (Ibidem: 5).

Foi esse agenciamento sobre a vida cotidiana o responsável pelas inumeráveis práticas de negociação entre escravos e seus *senhores* que levaram à conquista de certas “permissões”, dentre as quais, o exercício da religiosidade, ainda que com adaptações.

Especialmente no século XVIII a Igreja Católica fez grande divulgação dos santos negros São Benedito, Santa Efigênia e São Elesbão, com o objetivo explícito da catequização e controle social sobre os negros escravizados. Como consequência, muitos grupos se reuniram nas chamadas *Irmandades*, em grande parte composta por negros forros ou mesmo ainda escravos, de diferentes grupos étnicos, classes e profissões, que se organizavam sob a proteção de algum santo. Além dos santos negros, como São Benedito, Nossa Senhora do Rosário foi uma das santas mais reverenciadas pelas irmandades negras.

Roger Bastide, afirma que a devoção à Nossa Senhora do Rosário, já teria sido introduzida no próprio continente africano pelos dominicanos ainda no século XV com o objetivo de catequizá-los, especialmente entre as etnias do grupo lingüístico banto⁴⁶, provenientes dos atuais países de Angola, Namíbia, Congo, entre outros, que foram a grande maioria trazida para trabalhar no Brasil, especialmente nos séculos XVII e XVIII (Bastide, 1989: 79). No Brasil, esse processo de conversão ao catolicismo iniciado na África apenas se intensificou porque havia um grande interesse nisso, tanto de Portugal, quanto da Igreja Católica, que “aceitou a escravidão do negro” mas que “não podia,

⁴⁶ Conforme o antropólogo Nei Lopes o nome banto foi utilizado ainda no final do século XIX para um grupo de aproximadamente 2000 línguas africanas. E continua: “Pelo uso, entretanto, a denominação se estendeu e hoje, então, sob a designação de *Bantos* estão compreendidos praticamente todos os grupos étnicos negro-africanos do centro, do sul e do leste do continente que apresentam características lingüísticas comuns e um modo de vida determinado por atividades afins” (Lopes, 2006: 105). Para Bastide, “inicialmente [as *Congadas*] era uma festa de bantos, e posteriormente foi incorporada por angolas que se opunham aos bantos e aos moçambiques, que por sua vez disputavam com ambos” (Mello, 1994: 75). Diferentemente do que propõem outros pesquisadores a respeito das *Congadas* em outras partes do Brasil, Mello defende que no RS os festejos de coroação dos *Reis* não seriam apenas de origem banto, enfatizando também a influência da cultura Gêge, de origem sudanesa e da cultura Nagô (Iorubá). Fala de uma predominância da cultura Gêge-nagô que englobaria as tradições banto angola-conguesas (Ibidem: 75).

contudo, abandonar totalmente o escravo à sua sina e, já que o senhor se mostrava indiferente a seus deveres religiosos, é a Igreja que vai substituí-lo” (Ibidem: 78).

A permissão à existência de reuniões dessas *Irmandades*, dava margem a que seus integrantes pudessem misturar celebrações de sua cultura matriz (que incluíam, por exemplo, a coroação de *Reis e Rainhas* e o uso de instrumentos de percussão para o acompanhamento de suas músicas e danças⁴⁷), com a devoção aos santos católicos (Lucas, 2002: 45). Mas Bastide esclarece que essa mistura, esse sincretismo, tratava-se de um “sincretismo planejado”, semelhante àquele aplicado pela Igreja em relação aos indígenas: aceitavam-se os valores nativos que não a inquietassem e que poderiam ser “reinterpretados em termos cristãos” e lutava-se veementemente contra “os valores mais radicalmente opostos aos valores ocidentais” (Bastide, 1989: 78).

Aceitam-se os costumes africanos que podem adaptar-se ao catolicismo, bem entendido os que são reinterpretados e recebem novo significado. É o caso, por exemplo, das realezas nacionais ou das chefias tribais. A tradição africana da sucessão hereditária dos reis é substituída nas confrarias pelo sistema eletivo. Os reis das confrarias passam a ser eleitos pelos seus membros; isso possibilita maior obediência de seus súditos e permite-lhes servir como intermediários entre os senhores brancos e seus escravos, constituindo desse modo, canais de controle do branco sobre a massa das pessoas de cor (Ibidem: 78).

Roger Bastide se pergunta “em que medida essa política [do sincretismo planejado] surtiu efeito” e responde afirmando que “ela certamente adulterou as religiões africanas, iniciou a obra do sincretismo católico-africano, mas ajudou também a conservação de valores puramente africanos” (Ibidem: 79).

Mário de Andrade dedicou vários anos de seus escritos sobre música brasileira ao estudo dos *Congos*. Em seu artigo - hoje um “clássico” sobre a temática - incluído na publicação de “Danças Dramáticas do Brasil”⁴⁸, Andrade atribuiu um tom bastante crítico à existência dos reinados negros no país, chamando-os de “reinados de fumaça”.

⁴⁷ Oneyda Alvarenga trata da tradição “dos reis dos povos bantos, de fazerem excursões cercados de sua corte, entre cantos e danças guerreiras” (Alvarenga, 1982 [1960]: 100).

⁴⁸ A versão mais conhecida do artigo “Os congos” foi publicada postumamente por Oneyda Alvarenga, em 1959, mas a autora fala de que sua introdução possui três versões publicadas por Mário de Andrade anteriormente: no Diário de São Paulo, em 1934; no Lanterna Verde, nº 2 Rio de Janeiro, em 1935; e no Boletim Latino-americano de Música, ano I, tomo I, Montevideo, Uruguai, em abril de 1935 (Alvarenga in Andrade, 1959: 10). Mário de Andrade trabalhou em versões das “Danças Dramáticas...” de 1934-1944, o

“[...] O costume dos “reinados” batuquentos dos negros do Brasil [...], vindos ou não dos reis de folia europeus, uma manobra diplomática dos portugueses. Nem é pra estranhar que o branco esperto, profano como religioso, instigasse os pretos à criação desses reinados de fumaça. [...] Esses reis de fumaça eram bons instrumentos na mão dos donos, e excelente para-choque entre o senhorio revoltante do senhor e a escravidão revoltada (mais revolta que revoltada...) do escravo. [...] E carece não esquecer que ainda hoje, em certas colônias e estados tributários, ingleses, franceses e outros, essa falsificação tristonha persevera, cultivando espertamente os colonizadores a existência dum rei de merda, de pura ilusão nacional pros nativos...” (Andrade, 1959 [1934-1944]: 21 - 22).

Se Mário de Andrade, apesar de seu profundo interesse nas *congadas* e de sua ojeriza à escravidão e às demais políticas colonialistas portuguesas, via as práticas expressivas negras no país apenas como jogos ilusionistas, controlados pelos grupos de poder, que estimulavam a criação de reinados de reis sem poder de fato, para a manipulação da massa de trabalhadores escravizados, Roger Bastide tinha uma posição mais próxima à idéia de agência dos grupos de negros, interpretando as *Congadas* como peças de resistência e sobrevivência das lutas étnicas e dos reinados africanos conservados no exílio (Bastide, 1989: 172).

O catolicismo negro foi um relicário precioso que a Igreja ofertou, não obstante ela própria, aos negros, para aí conservar, não como relíquias, mas como realidades vivas, certos valores mais altos de suas religiões nativas (Ibidem: 179).

Em meio ao controle pretendido pela Igreja Católica através da submissão exigida com esse processo de cristianização, os negros exerceram formas de resistência e puderam viver certos aspectos de sua própria cultura⁴⁹. Ao invés de um enfrentamento violento (como foram, por exemplo, as revoltas de grupos malês na Bahia do início do século XIX), certos grupos preferiram uma “resistência no interior do sistema”, como chamou o historiador Marco Antonio Lírio de Mello (1994: 27), que mapeou as representações sociais sobre a resistência escrava no final do século XIX, na cidade de Pelotas, ao sul do RS. Aceitando a devoção aos santos católicos, durante certas épocas do ano, eles puderam coroar e proteger seus *Reis*, bater seus tambores e viver a liberdade corporal da dança na rua.

que prova seu profundo interesse na temática e a consciência de que suas reflexões precisavam sempre de revisão.

⁴⁹ A expressão “cultura de resistência” é aqui utilizada no sentido proposto por João Baptista Borges Pereira, em “A cultura negra: resistência de cultura à cultura de resistência”. *Dédalo* 23, 1984.

Apesar da Constituição de 1823, durante o período imperial, reafirmar a religião Católica como oficial do Brasil mas prever liberdade de culto a outras práticas religiosas, desde que em rituais “domésticos” e sem alusão explícita nas fachadas das casas⁵⁰, essa suposta liberdade, de fato, não aconteceu. Havia ainda, como explica Bastide (1989: 195), uma ampla perseguição às práticas “desconhecidas” realizadas por africanos e afro-descendentes⁵¹.

Era sempre fácil, num meio regularmente perturbado por revoltas de escravos, ver nas reuniões de negros um atentado contra o Estado e nos sacrifícios de animais, nas danças acompanhadas de transes místicos, uma ofensa aos bons costumes (Ibidem: 195).

Essa perseguição conecta, segundo essa linha de raciocínio, as práticas religiosas como o *Batuque* e o *Candomblé* – “afro” - com as *Congadas* – “católicas”. Se os praticantes das primeiras optaram por correr riscos e muitas vezes realizar seus rituais às escondidas para manterem seu culto religioso mais “intacto”, os atores sociais envolvidos com as segundas – as *Congadas* -, preferiram negociar com o sistema, aproveitando-se do potencial “reino da ambigüidade” que é a religiosidade popular, utilizando-a como espaço de exploração de brechas para o exercício da liberdade cultural como um todo⁵², “inventando” um catolicismo popular negro.

Também não podemos esquecer que [no RS] ao mesmo tempo o batuque e outras práticas mágico-religiosas conviviam com o catolicismo, com irmandades de negros, com confrarias religiosas negras, evidenciando que as alternativas forjadas pelos

⁵⁰ “A religião católica, apostólica e romana continuará a ser a religião do Império. Todas as outras religiões serão permitidas com seu culto doméstico, ou particular, em casas especiais, sem aspecto exterior de templo” (trecho da Constituição de 1823 citada por Bastide 1989: 195).

⁵¹ As perseguições às práticas culturais de afro-descendentes eram notáveis no início do século XX como se depreende dos conflitos entre a polícia e os negros que se reuniam em certas casas em Porto Alegre para fazer samba e exercer sua religião, o *Batuque*. Os exemplos exaustivamente citados dessas relações entre conflitos com o poder público e praticantes negros de samba e religião quase sempre se referem a situações ocorridas no Rio de Janeiro do início do século. Entretanto, em minha etnografia realizada na escola de samba Bambas da Orgia de Porto Alegre, encontrei memórias de situações semelhantes (Prass, 1998; 2004). A antropóloga Jacqueline Pólvora já apontava para essa relação entre os *bambistas* e o *Batuque* em sua dissertação de mestrado (Pólvora, 1994).

⁵² O exemplo mais conhecido da exploração dessas brechas vem do Rio de Janeiro do início do século XX: a afirmação de que a gradativa aceitação das práticas religiosas de tradição africana (as “macumbas”) na casa de Tia Ciata, a bahiana radicada na região carioca denominada “Pequena África”, permitiu aos sambistas que por ali circulavam realizarem suas rodas de canto e dança pois, segundo o jornalista Sérgio Cabral, um dos especialistas nas questões sobre o samba no RJ, “sabendo que os policiais eram incapazes de distinguir um samba de uma música religiosa, os sambistas aproveitavam para cantar e dançar o samba quando se encerrava o culto religioso” (Cabral, 1996: 27).

negros escravizados e libertos compreendiam um leque amplo e os caminhos de expressão da espiritualidade eram muitos (Mello, 1994: 48).

Mello avança propondo relacionar essas práticas afro-religiosas inclusive com o carnaval, em função de ambas manifestações instaurarem um tempo avesso ao cotidiano de exploração humana, invertendo papéis e posições sociais e expondo isso na rua, em suas procissões (no caso das *Congadas*) e em seus desfiles (no caso dos grupos carnavalescos). “É na rua que os negros ganham visibilidade estética” (Mello, 1994: 63, 68).

Esses “núcleos de convivência cultural autônomos em relação à classe senhorial através da religiosidade”, “espaços de manipulação de traços diacríticos visando a manutenção de uma identidade étnica”, tiveram nas práticas performativas, a possibilidade de mudança de comportamento, de rompimento com o cotidiano, de tornar visíveis os trabalhadores negros invisibilizados pela escravidão, graças à força das práticas coletivas, fruto da solidariedade entre os pares (Mello, 1994: 52, 53).

E as práticas culturais dos grupos negros que ainda resistiam no momento da abolição da escravatura, especialmente na zona rural do RS, tiveram novas perdas com o impacto causado pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho⁵³ (MTG) em meados do século XX que, de certa forma, retomava ares das antigas vertentes separatistas do estado, em um movimento aparentemente “apenas” cultural, que não previa a participação do negro em seus Centros de Tradições Gaúchas (CTGs) e que não incluía as “tradições afro-brasileiras” como parte da “cultura gaúcha”⁵⁴.

Se há uma vasta literatura a respeito das *Irmandades* e *Confrarias* de negros e de *Congadas* no Brasil, o mesmo não se pode dizer do Rio Grande do Sul. Mello chama a atenção para o papel das manifestações culturais, incluindo-se aí as religiosas, como campo privilegiado da resistência dos negros ao sistema escravista no estado (Mello, 1994: 12). Entretanto, estudos voltados a aspectos da cultura negra no RS têm privilegiado os cenários urbanos e neles o *Batuque* (Braga, 1997, 2000, 2003; Silveira, 2008), o carnaval

⁵³ Para conhecer detalhes da fundação do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) ver Lessa & Côrtes, 1975, páginas 87 a 99.

⁵⁴ Norton Corrêa chamava a atenção que a existência de “clubes de morenos” em quase todas as cidades do Rio Grande do Sul era sintomática do racismo presente na sociedade gaúcha e comentava: “Aliás, existe até um C.T.G. – Centro de Tradições Gaúchas, veja-se bem – formado por homens ditos ‘de cor’” (Corrêa, 1977a: 8).

(Pólvora, 1994; Guterres, 1996; Prass, 1998; 2004) e, mais recentemente, o *rap* e o *hip-hop* (Fialho, 2003; Araldi 2004; Souza *et al.* 2005; Santos 2007), o que sinaliza a grande lacuna existente em relação a estudos realizados em comunidades da zona rural, tratando de suas práticas expressivas⁵⁵, campo até pouco tempo apenas explorado por folcloristas.

Já no final da década de 70, o antropólogo Norton Corrêa (1977a: 8) se ressentia da escassez de estudos sobre “o elemento negro” no Rio Grande do Sul⁵⁶. Essa invisibilidade acadêmica e intelectual, talvez em parte decorrente da política de branqueamento implantada no sul do país (Leite, 2002: 26)⁵⁷, que atraiu levas de imigrantes europeus no século XIX⁵⁸, sem dúvida, atingiu as comunidades negras gaúchas. Com a criação das sociedades negras no final do século XIX e de uma forte articulação de intelectuais e jornalistas negros desde a década de 20, tal invisibilidade étnica foi sendo enfrentada gradativamente, durante todo o século XX, de diversas formas. Mas foi a partir dos anos 90, após a promulgação da Constituição de 1988 que, com maior ênfase, as discussões relativas a grupos negros no estado, obtiveram uma posição destacada no âmbito acadêmico.

⁵⁵ Para pensar sobre práticas expressivas em comunidades negras rurais do RS alguns dados sobre as especificidades da colonização do estado são importantes de serem abordados. A ocupação oficial do sul do país deu-se tardiamente, apenas no século XVIII (1737) e o RS vivia à época de uma “economia natural”, dependente do resto do país. Foi com o início da produção do charque a nível industrial, no final do século XVIII, que objetivava abastecer de carne salgada o centro e o centro-oeste do país, regiões envolvidas com a mineração, que grandes levas de escravos foram trazidos para o Rio Grande do Sul, especialmente para a região de Pelotas, por sua proximidade aos rebanhos e ao porto de Rio Grande por onde a produção podia ser escoada para o restante do país (Mello, 1994: 26). O entendimento da produção charqueadora é importante para compreendermos as especificidades do processo da escravidão no RS. Nesse sentido a zona de Pelotas é chave para a compreensão das comunidades negras que se formaram posteriormente em suas cercanias pois, como principal centro charqueador, foi também um dos grandes pólos escravagistas do estado. Muitos dos escravos que saíram dessa região, fugidos ou vendidos a fazendeiros, formaram os povoamentos negros hoje nominados comunidades remanescentes de quilombos, que estão lutando pela titularização de suas terras.

⁵⁶ Os poucos estudiosos devotados à essa temática citados por Norton Corrêa nesse artigo eram: Cláudio Moreira Bento, Leopoldo Betiol, Fernando Henrique Cardoso, Carlos Galvão Krebs e Dante de Laytano. Corrêa cita ainda trabalhos em desenvolvimento à época: de Rafael Copstein e de João Machado Ferraz, além de seu próprio trabalho (Corrêa, 1977a: 8).

⁵⁷ Leite chama a atenção para a política de imigração iniciada no Brasil no século XIX em que o sul foi escolhido para a “implantação do projeto oficial de ‘embranquecimento’ do país através da imigração européia” (Leite, 2002:26).

⁵⁸ As primeiras levas de imigrantes alemães chegaram ao RS a partir de 1824 e de italianos, com maior intensidade a partir de 1875.

Maçambiques, Quicumbis, Ensaio de Promessa, Ensaio de Promessa de Quicumbi: variações locais de sotaques congadeiros

O trabalho de vários historiadores, folcloristas e outros estudiosos da cultura negra no Rio Grande do Sul, indica a existência de *Congadas* no estado desde meados do século XIX, ainda que Dante de Laytano, tenha sugerido que as *Congadas* de Osório teriam origem antes ainda, já na segunda metade do século XVIII, quando iniciou a colonização regular do estado (Laytano, 1945: 10).

Moreira (1991: 24 apud Mello, 1994: 83) recuperou um documento de 1850, da cidade de Rio Grande, que atesta a existência de reinados africanos na região. Destinado à polícia da cidade, a negra forra Maria José solicitava autorização para “brincar” suas festas. Maria José,

na qualidade de - Rainha Ginga – da nação Angola, com predomínio sobre as mais nações de pretos da Costa da África [pediu permissão] para brincar nos domingos e dias santos de guarda, como tem sido sempre de estilo, resultando desses inocentes passatempos, a vantagem de colherem esmolas para as suas festas, enterros e socorros mútuos em caso de enfermidades, o que tudo é muito público e notório (Polícia, Requerimentos, maço 90, AHR).

Antônio Stenzel Filho, natural da região onde hoje situa-se o município de Osório⁵⁹, em seu “A Vila da Serra”, uma espécie de livro de memórias permeado de alguns dados históricos sobre os usos e costumes na região até 1872, falava dos *Quicumbis* e *Moçambiques*⁶⁰ que ali se encontravam. “Quicumbis e Moçambiques eram dois ternos de negros, o primeiro composto de negros crioulos, nascidos no Brasil, e o segundo formado por negros africanos” (Stenzel Filho, 1980 [1924]: 67).

Sobre os *Quicumbis* ele assinala que

desde o levantamento do mastro, nove dias antes, já os quicumbis principiavam o seu batuque e a sua cantoria. À frente de duas alas, de seis a oito cada um, colocava-se o capitão, que era quem iniciava o canto e a dança. No meio, iam os tambores. Alguns

⁵⁹ A região onde hoje encontra-se a cidade de Osório chamava-se “Conceição do Arroio” e sua formação deveu-se à ocupação açoriana a partir de 1764 quando também iniciou-se a formação do RS. Em 1857, Conceição do Arroio, elevada à categoria de “Villa”, emancipou-se de Santo Antônio da Patrulha e passou a englobar a área litorânea que ia de Palmares do Sul a Torres (Bittencourt Jr, 2006: 28), o que, de certa forma, explica a ligação entre as diferentes *Congadas* dessa vasta extensão litorânea que discuto a seguir. Em 1934, a *Villa* passou a chamar-se Osório e hoje possui aproximadamente 40.000 habitantes.

⁶⁰ Stenzel Filho grafava na época “Moçambique” (com “o”).

dançantes também tocavam *reco-reco*, que era um pedaço de taquara, cheio de dentes, sobre os quais raspava uma tira, também de taquara (Ibidem: 67)

Esses *Quicumbis*, que “pertenciam a fazendeiros residentes no distrito da Vila e no de Palmares”, isto é, eram escravos dos fazendeiros da região, aguardavam os *Moçambiques* na “Praça da Redenção”. Ali trocavam embaixadas⁶¹, cantavam e dançavam. “Se um Terno só chegava para atordoar, imaginem o que não seria os dois a batucar e a berrar! Ninguém podia dormir, pois eles levavam essa faina até mais de meia-noite” (Ibidem: 67).

O quadro abaixo procura demonstrar algumas especificidades dos *Quicumbis* e *Moçambiques* na região da Vila da Serra que, no final do século XIX, preenchia, como vimos, a faixa litorânea de Torres a Palmares do Sul. Segundo Stenzel Filho (Ibidem: 67), *Quicumbis* e *Moçambiques* “diferenciavam-se muito em quase tudo”.

Quadro comparativo entre *Quicumbis* e *Moçambiques* no final do séc. XIX
 (“*usos e costumes até 1872*”), em Osório, RS,
 a partir das descrições de Stenzel Filho (1980 [1924]: 67 - 70)

<i>Quicumbis</i>	<i>Moçambiques</i>
“Negros crioulos” (nascidos no Brasil)	“Negros africanos” (nascidos no continente africano)
Distrito da Vila [da Serra, hoje Osório] e Palmares [do Sul]	Morro Alto [hoje parte em Osório e parte em Maquiné]
“Pertenciam a fazendeiros”	Moravam “com seus senhores”
Batuque: tambores, reco-reco	Batuque: tambores, puíta (puhita)
“Guisos”	“Balainhos (machacá) ⁶² ” (“ <i>que produziam um “chá-chá atroador”</i> ”)
Cantoria	Cantoria
Letras: de um “misticismo religioso” (“Ó, Virgem do Rosário”)	Letras: “nem de leve” religiosas (“A canoa virou”)

⁶¹ Mário de Andrade (1959 [1934-1944]: 26), que chamou os rituais *congadeiros* de “bailados”, definiu-os como constituídos de duas partes essenciais: “as cantigas” e “a embaixada”. A primeira “é a parte mais livre, mais móvel do bailado, em que estão as canções de marcha, as louvações religioso-fetichistas, católicas ou não, as danças totêmicas, as danças referentes a costumes e trabalhos tribais, e as coreografias puras. [...] O segundo elemento essencial dos *Congos* é a representação duma embaixada, de paz ou guerra, geralmente de guerra. Essa é a parte propriamente dramática, com peças fixas, de seriação predeterminada e lógica”.

⁶² Esses “balainhos”, ainda hoje usados e presentes nas fotos de 1946 (como veremos no capítulo 4), chamados “machacás”, “maçacalhas”, “maçaquaias” ou “manacaias”, faziam parte do que Stenzel Filho chamou de “esquisitices” dos moçambiques (Stenzel Filho, 1980 [1924]: 68).

Farda: boné, espada, mangas de camisa, calças brancas, avental, na cabeça: capacete de papelão, plumas e fitas	Farda: calças brancas, sem avental, na cabeça: lencinhos
Dançantes com os pés no chão	Dançantes com os pés no chão

A comparação entre os dois *ternos* demonstra que em ambos havia uma grande preocupação com a constituição de sua identidade, investindo nos diacríticos visuais e sonoros de cada grupo. A performance da etnicidade de cada um deles partia da radicalidade da diferença expressa pela nacionalidade dos integrantes dos *ternos* (africanos = *Moçambiques* x brasileiros = *Quicumbis*) e a partir dela, cada um buscava um caminho expressivo original no contexto ritual. Os “africanos”, moradores do *Morro Alto*, tinham nos cantos com letras “nem de leve religiosas” talvez menor influência católica. Os *balainhos* dos *Moçambiques*, feitos com fibras vegetais e sementes, diferiam dos guizos feitos de metal, dos *Quicumbis* que usavam “capacetes de papelão com plumas e fitas”, em oposição aos simples “lencinhos” na cabeça de seus “rivais”. Na vestimenta, “o mais apalhado era o dos quicumbis”, “os moçambiques eram mais simples” (Stenzel Filho, 1980 [1924]: 68).

A procissão ritual era puxada pelos *Quicumbis*, enquanto os *Moçambiques* os seguiam silenciosos.

Era então imponente. Na frente ia a bandeira do Rosário. Em seguida marchavam os quicumbis dançando e cantando ao som de seus singulares instrumentos. Após, solenes e circunspectos, seguiam os reis (cargos vitalícios); primeiro o rei do Congo e a rainha Ginga [...]. Ao lado esquerdo dos reis vitalícios, caminhavam o rei e a rainha do dia, reis festa, sorteados anualmente os quais se apresentavam vestidos corretamente, mas sem fantasia alguma. [...] Mais atrás, muitos negros e negras, estas com seus vestidos de cores berrantes [...]. Por último, iam os moçambiques, formados, mas em silêncio, sem cantarem nem dançarem (Ibidem: 69).

Dante de Laytano, em seu livro “As congadas do município de Osório”, comparou as descrições de Stenzel Filho dos costumes da região “até 1872” com as que ele próprio realizou em 1945. Nesse ano, os dois grupos tinham perdido integrantes e apenas o *terno*

de *Maçambiques*⁶³ se apresentou. Para Laytano, as descrições de Stenzel Filho que reforçam as diferenças entre os dois grupos, sugerem possíveis desavenças entre eles que poderiam levar à “luta de verdade em que degeneravam com muita facilidade, como era de prever, os desafios imaginários”, e explica a partir disso, das desavenças, o fato de apenas um grupo ter realizado seu ritual na Osório de 1945. O terno de *Maçambiques* acabou reunindo características dos *Quicumbis* às suas: os aventais sobre as pernas, os capacetes enfeitados com plumas, assim como os cantos com textos religiosos, que eram elementos dos *Quicumbis*, foram incorporados pelos *maçambiqueiros* (Laytano, 1945: 41)⁶⁴.

Inclusive eram os *Quicumbis* que sabiam cantar, “segundo se afirma, porque a própria coroa era dos quicumbiseiros e não os moçambiques ou maçambiques que não sabem as toadas [...]” (Ibidem: 37) e mesmo o *capitão* do terno de *Maçambique* era de *Quicumbis*.

Quanto aos ternos de negros somente reapareceram os maçambiqueiros (não têm “toalha” ou avental?), e os quicumbiseiros não fizeram sua volta ainda, embora o Capitão atual dos maçambiques seja quicumbiseiro, estando disposto, até, no próximo ano, a abandonar a chefia dos maçambiques e voltar aos quicumbis, organizando assim o novo terno necessário para completar o quadro das tradições afro-brasileiras da região (Ibidem: 40).

O *capitão* citado acima, tratava-se de Luiz Cristino Ferreira, ainda hoje lembrado pelos *maçambiqueiros* mais antigos de Osório, e conhecido por todos como “Lula”. Foi ele o principal colaborador de Dante de Laytano e Ênio de Freitas e Castro durante a realização dessa pesquisa.

O informador dessas notas é Luiz Cristino Ferreira, capitão do terno de Maçambique de Osório, em 1945, mas sendo êle capitão de quicumbi. Luiz Cristino que é prêto, pertence a uma segunda geração de negros livres, pois apenas seus avós eram escravos, escravos de Maquiné⁶⁵, aliás Maquiné, é “um morro situado no 5º distrito junto à serra, à margem da lagoa dos Quadros”, havendo do mesmo nome um rio e um lugar, ainda mais ou menos na região (Ibidem: 43).

Laytano comenta ainda a existência de “dois ternos completos” de *Congadas* na região de Santo Antônio da Patrulha, mas pela sua descrição, não ficamos sabendo se esses dois ternos eram também de *Quicumbis* e *Maçambiques*.

⁶³ Laytano introduz a grafia “maçambiques” (com “a”).

⁶⁴ No capítulo 4, as fotografias da época ajudam a elucidar esse ponto.

⁶⁵ Logo a seguir, inseri um mapa da região do quilombo do *Morro Alto*, hoje localizado parte em Osório e parte em Maquiné, provável local ao qual se referia Laytano nessa citação.

Houve tempo em que as congadas, como as de Santo Antônio da Patrulha, segundo informa o sr. Catalício Costa, chegavam a compor-se de cem indivíduos com os dois ternos completos; entretanto com o advento da república, elas foram caindo em completo desuso mas no tempo do império até o juiz de direito fazia questão na localidade em aprêço, de ser assaltado pelos “ternos” (Ibidem: 39).

Mas se em Osório, a partir dos anos 40, permaneceu apenas o grupo de *Maçambique*, grupos de *Quicumbis* parecem ter atingido outros rincões, recriados por *quicumbiseiros* que foram migrando para outras regiões do estado. Durante meu trabalho de campo realizado nos últimos três anos, através das conversas que travei com as pessoas de mais idade, moradoras de diferentes comunidades quilombolas do Rio Grande do Sul, memórias sobre *Quicumbis* começaram a despontar. Chamado de *Dança do Quicumbi*, no *Rincão dos Negros*, em Rio Pardo; *Quicumbi*, em Cachoeira do Sul; *Ensaio de Promessa* ou, simplesmente, *Ensaio*, em Casca, no município de Mostardas; e *Ensaio de Promessa de Quicumbi*, em Tavares, essas diferentes formas de *Congadas*, de um lado, demonstram a força que essas formas expressivas das comunidades negras possuíam no estado e que ainda persistem em algumas delas até os dias atuais; de outro, trazem indícios da existência de uma possível rede de relações entre esses grupos *congadeiros*.

Através da etnografia que realizei, os paralelismos entre as estruturas rituais dessas diferentes tradições performáticas de comunidades negras do estado, bem como, a escuta de histórias sobre fluxos de pessoas e de bens simbólicos e materiais entre elas (como cantos, instrumentos musicais, formas coreográficas, vestimentas, a coroação de *Reis* e *Rainhas*), foram elementos que transformaram, inclusive, minha percepção da própria literatura sobre essa temática. Assim, etnografia e literatura acabaram por unir-se para, em minha interpretação, sugerir a existência de uma rede de *Congadas* gaúchas.

No contexto do país, Mário de Andrade em *Os Congos* (1959 [1934-1944]), ainda que não considerasse o Rio Grande do Sul como zona de *Congadas*⁶⁶, já propunha essa conexão de paralelismos estruturais entre diferentes manifestações expressivas negras: “[...] um cortejo real festivo, que se realizava pela coroação dos reis negros. Essa é a significação essencial, primitiva de todos esses bailados negros: um cortejo real dançado”

⁶⁶ “Os reis de Congos se espalharam com abundância, num narcisismo comovente. Houve deles, que eu saiba, na Amazônia, no Maranhão, em todo o Nordeste, na Bahia, no Rio de Janeiro, em S. Paulo, em Minas, em Mato Grosso, em Goiás” (Andrade, 1959 [1934-1944]: 21).

(Ibidem: 36). Ao ligar diferentes manifestações de grupos negros em diversas partes do Brasil, baseou-se em suas próprias pesquisas realizadas em Natal, no Rio Grande do Norte, e no interior de São Paulo - “constatei o mesmo costume no entremeio das peças da dança-dramática Moçambique, realizadas por caipiras carijós de Santa Isabel, em S. Paulo” (Ibidem: 33) -, e nos trabalhos publicados por outros autores, dentre os quais, Melo Morais Filho, Afonso Arinos, Luís Edmundo, Pereira da Costa e Gustavo Barroso.

Congos, Congada ou *Congado, Cucumbi* e *Maracatu* foram originalmente a mesma coisa. Melo Morais Filho (38, 155) diz que o que na Bahia chamavam de *Cucumbi*, nas outras províncias eram os *Congos*, e Afonso Arinos (108, 22 e s.) completa que o *Congado* era um auto, isto é, possuía parte dramática, e se chamava *Cucumbi* na Bahia. Luís Edmundo (nº 155) se aproveitando excessivamente da descrição dos *Cucumbis* feita por Melo Morais Filho, sôbre a qual faz literatura excessivamente literária, chama a sua descrição de “Congada”... Na verdade, o trecho dos *Cucumbis*, descritos por Melo Morais Filho, difere essencialmente das versões de *Congos* que conheço, mas carece não esquecer que também os *Congos*, de Pereira da Costa, diferem bastante da parte dramática destes *Congos* de Gustavo Barroso e meus (Ibidem: 35).

Seguindo a vertente andradiana, Laytano atualiza, no Rio Grande do Sul, as conexões entre *Congadas, Quicumbis* e *Maçambiques*, em 1945.

Não resta dúvida que se os “congos” foram indistintamente também chamados “cucumbis”, como vimos, isso tem maior importância para nós, porque o Moçambique por assim dizer pode constituir uma congada e da mesma maneira um cucumbi também o pode (Laytano, 1945: 69).

Citando os *Cucumbis* de Silvio Romero, Laytano propõe que:

[...] os negros crioulos de Conceição do Arroio, do distrito da vila e do distrito de Palmares [descritos como *Quicumbis* por Stenzel Filho], deveriam, a rigor, proceder das tribos do Congo, mas as congadas de Osório ficaram quase que intactas e os negros do terno de Moçambique, negros africanos do Morro Alto, tiveram a missão de ajudar, em grande parte, a preservar uma tradição (Laytano, 1945: 61).

Laytano encontra em Renato Almeida, em sua História da Música Brasileira, de 1926, a inclusão dos *Moçambiques* nesse espectro *congadeiro*: em São Paulo, Minas Gerais e no Brasil central em geral, “não é uma dança dramática, pois não tem enredo ou ação, mas simples bailado, em que tomam parte cerca de uma dúzia de bailarinos” (Almeida, 1926 apud Laytano, 1945: 62). E conclui criticando os estudiosos do estado:

Como era de esperar, o Rio Grande [do Sul] não está aí incluído [na obra de Renato de Almeida, por exemplo] na respectiva área dos “Moçambiques” e não por culpa dos pesquisadores nacionais, mas pelos do próprio Rio Grande que se negam admitir, com

esta verdadeira mania de índio, espanhol e açoriano, a simples existência de negros entre nós (Laytano, 1945: 62).

Norton Corrêa foi um dos cientistas sociais, da geração seguinte, que buscou dar visibilidade às contribuições negras no Rio Grande do Sul. Na série de artigos que publicou no jornal *Correio do Povo*, de Porto Alegre, entre 1977 e 1980 e, posteriormente, nos anos 90, tratou de vários aspectos do que ele chamou de “A presença africana no Rio Grande do Sul”. Os argumentos privilegiados para suas discussões foram justamente os rituais expressivos jêje-nagô (o *Batuque*) e afro-católicos (*Macambiques*, *Quicumbis*, *Festas do Rosário*, *Festas do Divino*). Já no primeiro artigo dessa série, citando Hasslocher Mazon, falava das festas de Nossa Senhora do Rosário do século XIX, em Porto Alegre, que incluíam batuques causadores de “ruído ensurdecedor” a ouvidos de “brancos”:

As festas de N. S.a [sic] do Rosário, por exemplo, sempre tiveram maciça participação do elemento negro. Em Porto Alegre, realizadas primeiramente na Praça da Matriz, foram depois proibidas devido aos bailados que, conforme Hasslocher Mazon (“Notas para a História de Porto Alegre”, P. Alegre, Globo, 1928) eram realizadas por gente de várias nações africanas; dentro da igreja, inclusive, e acompanhados “pelo ruído ensurdecedor de tambores, marimbas, orocungos e cauzás (sic)” (Corrêa, 1977a: 9).

Pesquisando os fluxos de populações africanas escravizadas trazidas ao estado, predominantemente bantos e sudaneses, Norton Corrêa desenvolve uma idéia que acaba por reforçar essas conexões entre diferentes sotaques de *Congadas* no Rio Grande do Sul.

[...] Pesquisas que venho realizando em Porto Alegre sobre o *Batuque* (culto afro-brasileiro característico do Rio Grande do Sul) têm revelado que o ritual possui maciça predominância de elementos culturais *jêje-nagô* ou sudaneses, povos do Golfo da Guiné. [...] Já outras pesquisas que realizei em localidades do Interior deram resultados bem diversos: parece existir no Estado, uma extensa região onde a predominância foi de bantos, isto é, grupos oriundos da zona de Angola, Congo e Moçambique. Esta região abrangeria, além de municípios como Osório, Santo Antônio [da Patrulha], Gravataí, Viamão e Porto Alegre, também uma faixa ao longo do [Rio] Jacuí, englobando Triunfo e, no mínimo, Rio Pardo (Corrêa, 1977a: 9).

Corrêa não chegou a indicar a existência de *Quicumbis* em Cachoeira do Sul, mas em sua pista, da rota do Rio Jacuí, Cachoeira do Sul é a próxima cidade depois de Rio Pardo em direção ao centro do estado e, no passado, foi também zona de charqueadas. Foi através do músico e pesquisador Alexandre Florez que eu soube da existência de um *Quicumbi* em Cachoeira do Sul, no final do século XIX. Em contato com o Museu

Municipal Edyr Lima⁶⁷, tive acesso a alguns documentos sobre o *Quicumbi* de Cachoeira que trazem pistas de que há pesquisas para serem feitas na região. Dentre esses documentos, consta uma fotografia, infelizmente sem data de realização e tampouco indicação de seu fotógrafo, mas que, pela aparência técnica e geografia da cidade, provavelmente, retrata uma cena do início do século XX⁶⁸.

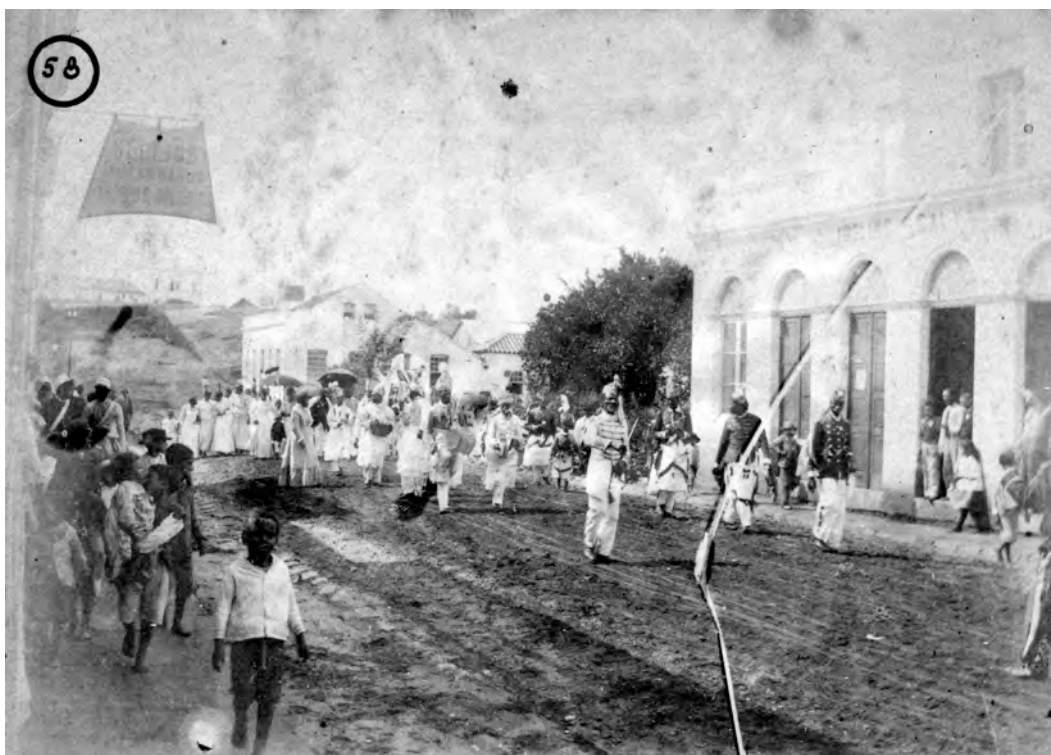


Foto 12: Desfile dos *Quicumbis* pela rua Sete de Setembro. MMEL⁶⁹, s/a. Cachoeira do Sul, s/d.

Na foto acima (cujo original mede 10x7cm), chama a atenção a grande quantidade de pessoas envolvidas com o *Quicumbi* da cidade, homens e mulheres, adultos e crianças. A presença dos guarda-chuvas, chamados de “chapéus-de-sol” por Stenzel Filho (1980 [1924]) e também presentes nas fotos de Osório realizadas durante as gravações de Luiz Heitor, em 1946 (que integram o capítulo 4), são indícios prováveis de estarem cobrindo o

⁶⁷ Agradeço à rede de pessoas que se estabeleceu em Cachoeira do Sul para que eu pudesse ter acesso a esses documentos preciosos: Elizabeth Thomsen, arquiteta, envolvida com a preservação do patrimônio histórico da cidade, Ione Sanmartin Carlos, diretora do Arquivo Histórico Municipal, Miriam Ritzel, Secretária de Cultura da cidade e, no Museu Municipal Edyr Lima, Márcia Patel, sua chefe e Elisabete Farias da Silva, assessora técnica.

⁶⁸ Pela ausência de calçamento na rua principal de Cachoeira do Sul, a foto é anterior a 1925.

⁶⁹ Essa foto foi doada por Martinho Schunemann ao acervo do Museu Municipal Edyr Lima (MEL), de Cachoeira do Sul.

Rei e a *Rainha* do grupo. Ao recortar um fragmento da foto, vemos além de um capitão à frente, empunhando uma espada, ao menos três músicos com tambor, pandeiro e, aparentemente, uma gaita-de-botão.

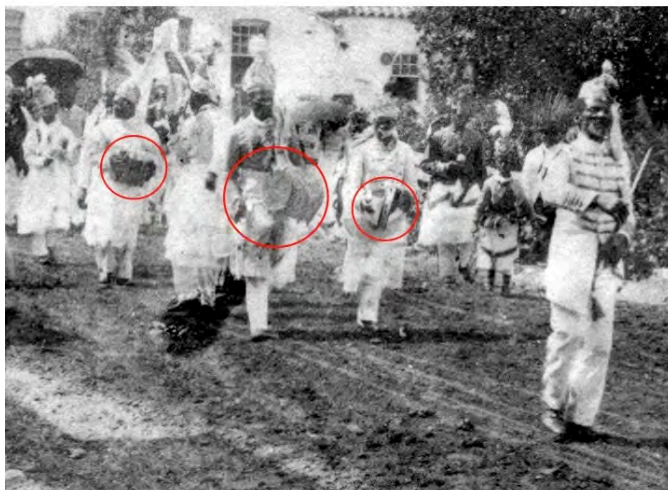


Foto 13: Detalhe dos músicos do *Quicumbi*. MMEL, s/a. Cachoeira do Sul, s/d.

As informações da fotografia são ampliadas por uma pequena nota publicada no jornal *O Commercio*, de primeiro de janeiro de 1907:

Quicumbis. – No dia do Natal e domingo último percorreram as ruas, ao som de tambor e de pandeiro e fazendo as marchas e evoluções do estylo, os *quicumbis*. Este anno a negrada apresentou-se bem fardada, sendo metade com vestes azues e outra metade com vestes encarnadas, trajando de branco a rainha e trazendo o rei um manto escarlata.

Novas informações sobre o *Quicumbi* de Cachoeira do Sul, só são encontradas anos mais tarde, no artigo “Cachoeira antiga”, escrito por Gustavo Pacheco, novamente para o jornal *O Comércio* (agora grafado de outra forma), em 7 de março de 1945, quando conta do “Quincumbim” que “assaltou” a sua casa anos antes (não define uma data precisa), quando ele era “bem guri”.

Natal – Ano Bom e Reis. Festas e mais festas em todo o mundo. Antigamente também era assim, não vamos dizer o contrário porém, havia uma festa popular que marcou época no Brasil, que hoje, não pode ser realizada mais: a dos escravos. Não assisti a verdadeira, nem idade tenho para tanto mas, foi comemorada por muitos anos, depois da lei áurea. É que os negros gostavam dela e todos anos a reproduziam. A mais recente era a chamada vulgarmente “Quincumbim”, o direito é CONCUMBIS de escumbre, comida dos Congos. Ainda me lembro bem de uma, talvez das últimas. Era bem guri. A rua 7 [de setembro] estava cheia de curiosos, todos queriam ver a negrada, que devia vir lá das bandas do antigo Jacaré. Natal. De fato, lá pelas quatro

horas da tarde eles surgiram. Na frente os músicos: tambor e pandeiro; depois o REI e a RAINHA, em seguida a negrada. Eram dois grupos: os “mouros” e os “christão”. Uns de encarnado e outros de azul, com as vestimentas mais esquisitas, os negros com fraks e as negras com babados, rendas e saias de roda. Todos dançavam, pulavam e gritavam, brandindo os homens, suas armas, lanças e espadas. Alguns, mais sabidos, dançavam num pé só, levantando o outro no ar. Lá se iam para a casa do “assaltado” onde deveria ser ferido o “terrível combate” que era dividido em três partes: saudação, conquista e comemoração da vitória. Desta feita, o “assalto” foi em minha casa, onde o Major Liberato, já os esperava, pois tinha sido “avisado” e concedido a licença necessária. Chegados, fizeram, na frente da casa onde morávamos (onde depois foi “A Carioca”), sua saudação com danças e cantigas, depois foram convidados para entrar onde, na varanda, havia um trono improvisado, sentando-se o rei e a rainha, ferindo-se a batalha para a conquista do rei: espadas, lanças no ar, gritos, sempre ao som do tambor e pandeiro, dançavam em roda. Em seguida a comemoração: doces, comidas e bebidas, tudo oferecido pelo dono da casa. Mais tarde, lá se iam, na maior ordem possível, para suas casas outra vez. [...] Os Concumbis, como diz uma revista antiga que temos, chegou a ser oficializado, pois as autoridades davam licença e os “amos” eram obrigados também. Aqui, em Cachoeira, eles quando saíam se dirigiam primeiro à [Igreja] Matriz onde eram muito bem recebidos pelo reverendo vigário, tendo até, como na Capital, lavrado atas. A música me lembro, era como o nosso samba, e a letra:

*Dan dá, quincumbim
Dan dá, quincumbim
Que o toque da viola
não é para mim*

também esta outra:

*Sou o rei congo
Quero brincá
Cheguei agora
De Portugal!*

E o côro:

*E sambagalá
Chegado agora
De Portugal
Sambagalá*

Era uma festa de maior satisfação que podia existir. [...] Não sei, como eles ainda, faziam os quincumbins, depois de se verem livres pela maior das maiores leis, a Áurea. Quer me parecer, que a faziam, porque, era a única festa que tinham eram os únicos dias em que se sentiam felizes e a alegria era tão grande que rememorando, eles queriam sentir, a satisfação daqueles tempos inesquecíveis. E festejavam como ninguém o Natal, Ano Novo e Reis.

Em artigo posterior, não assinado, da *Revista Aquarela*, de 15 de dezembro de 1957, consta também uma descrição do “Quicumbí”, incluindo outros cantos, denominado pelo autor da matéria de “seita” e, que se reunia para ensaiar no “Arroio das Pedras, no

Amorim”, parte sul da cidade, nas proximidades da região das antigas *charqueadas* de Cachoeira do Sul.

Lá pelo ano de 1890, Cachoeira possuía uma seita denominada “Quicumbí” constituída de gente preta e pertencente na sua maior parte à raça africana. Composta de extraordinário número de elementos, a seita cultuava a sua religião com festejos em louvor ao Rosário de Maria, do Natal, Novo e Dias dos Reis. Os “quicumbí” tinham o seu rei e embaixador de nome Fortunato e capitão Mauricio, e a sua séde ficava à rua do Vigário, hoje rua 1º de Março, onde reuniam-se os maioraes para tratarem da programação das festas. Os seus ensaios eram feitos num local do Arroio das Pedras, no Amorim, nos quais tomavam parte também adeptos vindos de outros pontos do município. Nos dias de festa, os “quicumbí” se apresentavam com penas e turbantes na cabeça, sáias balão, faixas coloridas na cintura e armas simbólicas e empunhando instrumentos de madeira e corda que entoavam música, enquanto os “quicumbí” vocalizavam os seus cânticos. Assim que estacionavam diante de uma casa conhecida, cantavam:

“S. Sebastião, S. Francisco Tomé
Os pretinhos de Angola
São filhos de Guiné
Santo Antônio
Sáia do Quilombo
Pega no Rosário
E acompanha a Mãe de Deus”

Novamente em andamento, demandavam pelas ruas da cidade, ao som de suas músicas típicas, cantando e dançando, enquanto a multidão de curiosos, populares e outras pessoas acorriam à passagem dos negros africanos.

Interessante unir essas informações dos *Quicumbis* de Cachoeira do Sul com mais dados sobre o já citado *mestre* Lula, *quicumbiseiro* que se torna *capitão* de *Moçambique*, em Osório:

Luís Cristino Ferreira [...]. Preto, 56 anos, nat. de Cachoeira (Rio Grande do Sul). Agricultor. Consta na sua ficha: “Toma parte nos folguedos dos Congados nos quais foi iniciado pelo avô, há 30 anos⁷⁰. É o *Capitão* da Congada, chamada na localidade *Terno de Moçambique*. Vide música e texto dêste *Terno de Moçambique* em Dante de Laytano “As Congadas do Município de Osório”, Ed. Da Associação Rio Grandense de Música, 1945 (Lamas, 1959: 46 - 47).

Esses dados, reunidos por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, quando da realização das gravações de 1946, acrescem a informação de que Lula era natural de Cachoeira do Sul e que foi “iniciado pelo avô”, 30 anos atrás, o que corresponderia a 1916. Lula, como vimos anteriormente, pertencia “a uma segunda geração de negros livres” e seus avós – o

⁷⁰ Trinta anos antes de 1946 nos levam à 1916, mais um dado que corrobora a longevidade desta manifestação.

avô que o iniciou no ritual – eram “escravos de Maquiné”, parte do quilombo do *Morro Alto*, como veremos a seguir, localizado nas cercanias de Osório. Mesmo que iniciado pelo avô no *Quicumbi* já adulto, com cerca de 26 anos de idade, em Maquiné, é bem possível que seus pais, em Cachoeira do Sul, fossem de *Quicumbis* também (Lula deveria ter nascido em Cachoeira por volta de 1890).

Essas informações e os documentos sobre o *Quicumbi* de Cachoeira do Sul, agregam interesse à suposição de Corrêa:

que tenha havido no mínimo *duas* correntes de escravos entrados no Rio Grande do Sul. Uma delas desembarcada em Rio Grande, terminou por atingir Porto Alegre. Estes, destinados inicialmente às charqueadas, seriam mais de procedência sudanesa. A outra corrente teria vindo ao longo de nosso litoral, nordeste talvez desembarcada em Laguna [no litoral de Santa Catarina]; daí, empregada principalmente na agricultura, teria acompanhado o colono em sua rota, seja na direção de Porto Alegre (e quiçá margem esquerda da Lagoa dos Patos) seja ao longo do Rio Jacuí (Corrêa, 1977a: 9).

Ainda que Corrêa, à época, ponderasse uma certa inconsistência em seus dados, considerações do destacado historiador Mário Maestri (1984) vão ao encontro de suas propostas. A partir de levantamento do historiador João Machado Ferraz⁷¹ (1980), Maestri (1984: 54) conclui que a grande maioria dos cativos que chegaram ao sul eram de regiões angolanas (“*congós, angolas, maçanganos, benguelas*”) e, em menor número, moçambicanas (“*moçambiques*”), da Costa da Mina (“*minas*”) e do Cabo Verde (“*cabos verdes*”).

Os cativos *novos*⁷² eram trazidos preferencialmente do Rio de Janeiro e introduzidos pelo porto de Rio Grande, de onde eram distribuídos através da capitania. [...] Durante os séculos 17, 18 e 19, foi íntimo o relacionamento entre Rio de Janeiro e Angola. [...] Os africanos reexportados para o Sul seriam em maior parte provenientes do fluxo escravista Rio de Janeiro-Angola (Ibidem: 56 e 59).

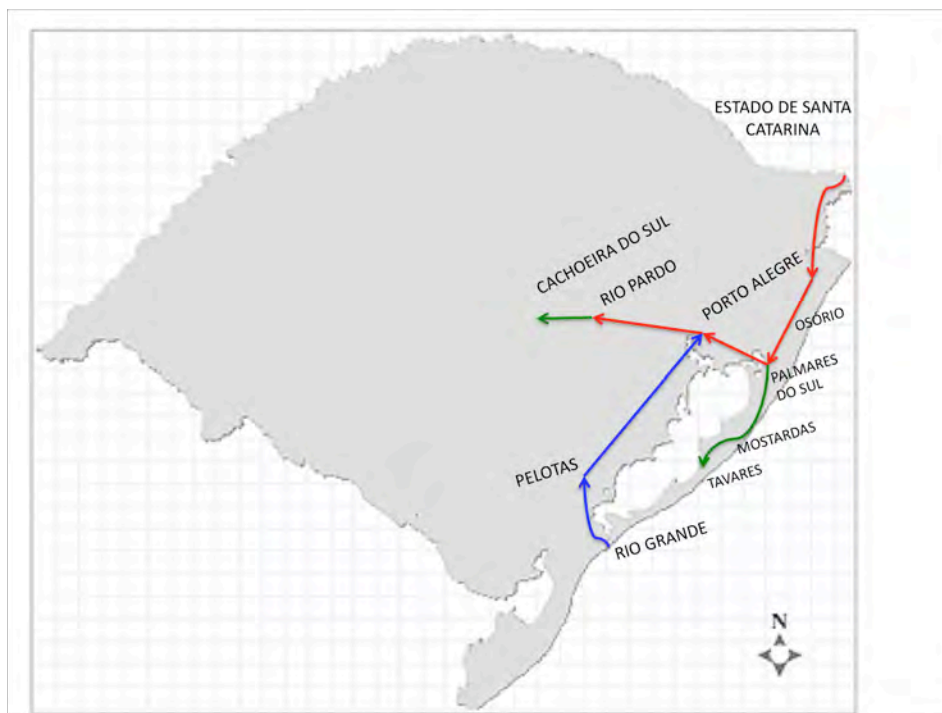
⁷¹ Ferraz, João Machado. *Os primeiros gaúchos da América portuguesa*. Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, 1980.

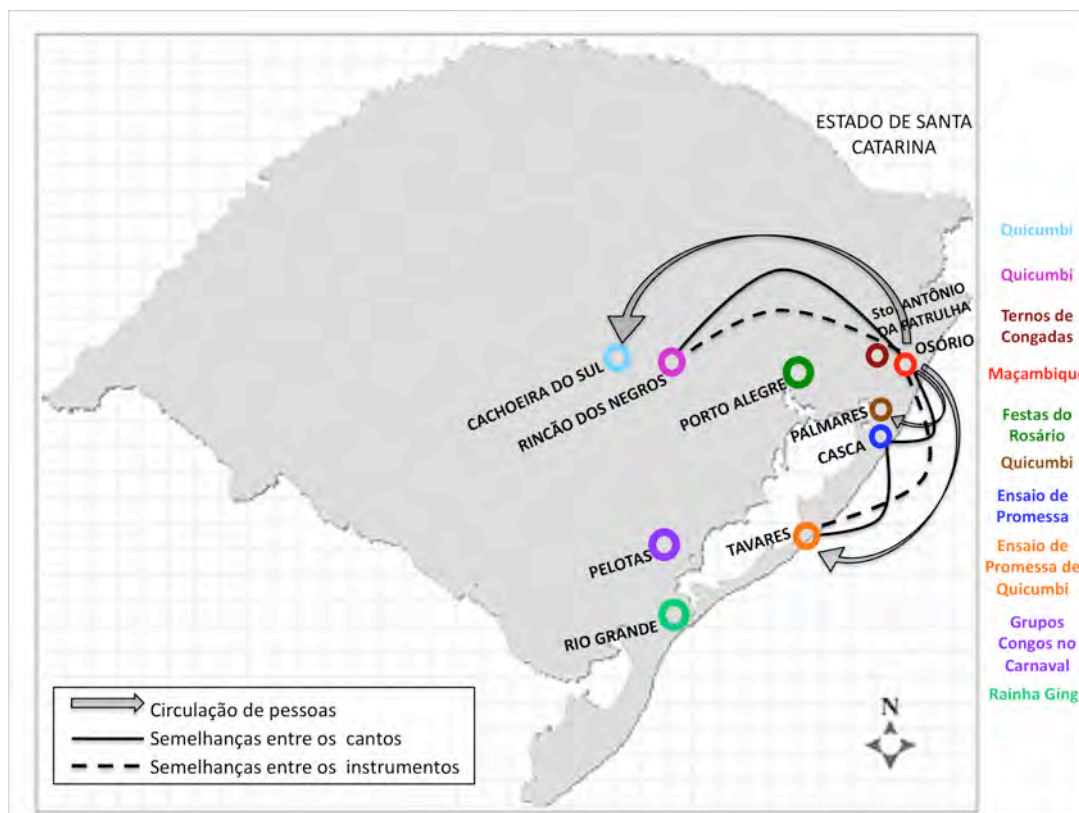
⁷² Maestri (1984: 52), aprofundou a questão apenas sugerida por Stenzel Filho (1980 [1924]) em relação às diferenças entre “negros crioulos” e “negros africanos”: os trabalhadores escravizados que chegaram ao estado nos séculos XVIII e XIX eram chamados “*novos* ou *crioulos*”, sendo os primeiros vindos recentemente da África e, os últimos, já nascidos no Brasil. Conforme o autor, “após viver algum tempo no Brasil, aprender uma profissão ou uma função, e conseguir se expressar, bem ou mal, em português, o cativo passava a ser chamado de *ladino*. O cativo crioulo ou ladino possuidor de um ofício alcançava preço superior ao cativo novo ou sem habilidade” (Ibidem: 53).

Mas se na região de Rio Grande e Pelotas no final do século XVIII, *benguelas* e *congós* tinham destaque, no século XIX registrou-se (e.g. Copstein apud Maestri, 1984: 61) “uma superioridade relativa de cativos provenientes do Sudão Ocidental e do Golfo da Guiné sobre os originários da costa angolana”.

Essas informações se aproximam do mapeamento de Corrêa (1977a) e fazem sentido também em relação às práticas musicais desses dois grandes grupos (bantos e sudaneses) no Estado. Sua proposta do fluxo de grupos bantos, conecta-se com muita força, com os locais onde diferentes sotaques de *Congadas* se estabeleceram: vindos de Laguna e atingindo o litoral norte do estado – Osório, Santo Antônio da Patrulha, Palmares do Sul, Mostardas, Tavares – ou, seguindo o caminho do Rio Jacuí a partir de Porto Alegre – Rio Pardo e Cachoeira do Sul. As exceções para esse plano seriam os grupos *Congos* encontrados em Rio Grande e Pelotas, zonas de predominância de grupos de origem sudanesa.

Croqui com a proposta de Corrêa de fluxos de bantos e sudaneses no estado. Em vermelho, trajetória de grupos bantos; em azul, trajetória de grupos sudaneses; propostas por Corrêa. Em verde, extensões de trajetórias de bantos propostas por Prass.



Croqui de uma possível rede de *Congadas* gaúchas

Nos dois croquis acima procurei dar uma idéia dessa relação dos fluxos de escravos no estado e da localização de algumas cidades e seus diferentes sotaques de *Congadas*: *Maçambiques*, *Quicumbis*, *Ensaio de Promessa* e *Ensaio de Promessa de Quicumbi*⁷³.

O mapeamento dessas tradições performáticas semelhantes aponta para uma possível circulação de pessoas de um lugar para outro, provavelmente em função das demandas de mão-de-obra para o trabalho em diferentes frentes, durante o período escravocrata (especialmente nas charqueadas de Pelotas, Osório, Rio Pardo, Cachoeira do Sul) ou, desde o final do século XIX após a abolição, em busca de trabalho de toda a ordem.

⁷³ Seria possível ainda incluir nesse mapa *Quicumbis* das cidades de Taquari e Bom Retiro do Sul a partir das informações de Lessa & Côrtes (1975: 190): “Os quicumbis, como versão riograndense, foram dançadas em Taquari, Rio Pardo (Rincão dos Panta [como vimos, o outro nome do *Rincão dos Negros*]) e Bom Retiro do Sul (onde fizemos registros sonoros e amplo material fotográfico, inclusive pequeno documentário cinematográfico em 1951)”. São novos dados a serem pesquisados no futuro.

Os indícios que me levaram a propor a existência de uma rede de práticas *congadeiras* entre remanescentes de quilombos do RS, como já aponte, partiram de minha etnografia realizada nas comunidades de *Casca* e do *Rincão dos Negros*, e com descendentes de *Morro Alto*, hoje migrados para a cidade de Osório. Foram as muitas histórias que ouvi em cada comunidade, especialmente por pessoas de mais idade, que me levaram a isso.

Francisca Dias, natural de *Morro Alto*, por exemplo, contou que seu falecido pai⁷⁴ era da região de Palmares do Sul, distante 60 km dali, onde fora *dançante* do *Ensaio de Promessa de Quicumbi*, passando depois a ser *dançante* do *Maçambique* quando se mudou para Osório, em meados dos anos 50, quando possuía quase trinta anos, indo trabalhar na colheita da cana, casando-se em seguida com Dona Severina, sua mãe e atual *Rainha Ginga* do grupo, que era de família de *maçambiqueiros*. Francisca acrescentou que na *saída das bandeiras*, evento que segundo ela me explicou, libera os grupos para o *peditório*⁷⁵ da Festa de Nossa Senhora do Rosário, os grupos de Osório (*Maçambiques*) e de Palmares do Sul (*Quicumbis*) saíam juntos.

O grupo de Palmares, citado por Francisca, pode ser o antigo grupo de *Ensaio de Promessa de Quicumbi* que existia em *Casca*, distante aproximadamente 35 km de Palmares, em direção ao sul do estado. Entre os antigos de *Casca*, o ritual de *pagamento de promessas* é lembrado apenas com o nome de *Ensaio*, provável corruptela de seu nome completo – *Ensaio de Promessa de Quicumbi* – que se mantém ainda hoje – nome e ritual – em Tavares, distante outros 90 km, sempre em direção ao sul. É possível que os *casqueiros*, com o passar dos anos, tenham apagado da memória o “sobrenome” do ritual, que denunciaria a descendência da linhagem dos *Quicumbis*.

A conexão entre essas tradições performáticas (de *Quicumbis* e *Maçambiques*) é proposta a partir das descrições dos *casqueiros* - rituais afro-católicos, nesse caso específico,

⁷⁴ Segundo Barcellos *et al.* (2004: 267), o pai de Francisca Dias chamava-se Acrísio Conceição Dias (“Quizú”) e em sua referência consta ainda: “era de Quicumbi”.

⁷⁵ Segundo Bittencourt Jr. (2006: 120-121), o início do processo da Festa de Nossa Senhora do Rosário em Osório se dá a partir do *peditório* ou “*peditório de esmolos*”, três meses antes de sua efetiva realização, para recolha de alimentos e outros donativos que subsidiarão a *Festa*. “A partir desse período, três Bandeiras que representam a Santa são dirigidas para três regiões distritais de Osório. A Bandeira mais antiga é preservada apenas para o período dos festejos, em Osório, enquanto as demais que são fruto de Pagamento de Promessas para Nossa Senhora do Rosário, seguem para os referidos distritos municipais. A figura do Procurador, denominado pela comunidade como *Percurador*, bate o tambor diante das casas, acompanhando as pessoas que conduzem a Santa. Eles fazem o pedido e recebem as ofertas, por intercessão de Nossa Senhora do Rosário, acolhendo também as promessas feitas à Santa”.

para o *pagamento de uma promessa* por uma graça alcançada - , e por versos comuns cantados ainda hoje em Osório, como por exemplo, o de “*São Benedito*” e, em Tavares, nos quilombos de *Capororocas* e *Olhos D’água*, localizados alguns quilômetros adiante de *Casca*, como o “*Deus te salve casa*”.

Em *Casca*, Dona Antonieta Marques Velho, a *Tia Véinha*, de 88 anos contou um pouco dos *Ensaio*s, que ela participou quando ainda era “guria”, lá pelos idos dos anos 30.

Tia Véinha: Uns quantos aí era cantor. Eu, o falecido Didé, que era guri nessa época. Nós era uns quantos. Fazia o Ensaio [de Promessa] ali em casa do falecido pai Gaspar, falecido meu pai [...]. A falecida Maria Antônia na gaita, o falecido [Gaspar] no tambore ou senão no pandeiro, e nós dançava!

Luciana: E as mulheres também dançavam?

Tia Véinha: Só nós guria, mas só pra entreter. Mas nós cantava igual a eles [os homens]! Nós sabia! E a falecida gostava disso. Falecido Gaspar também gostava. E nos acompanhava. Eles tocavam e nós dançava. Eu gostava muito!

(Tia Véinha, comunicação pessoal. *Casca*, julho de 2008).

Encontrei referência ao “falecido Gaspar” em Leite (2002). Quando da realização do laudo antropológico, Seu Gaspar contava com 83 anos de idade, era o mais idoso de *Casca* e contou dos *Ensaio*s:

Quando eu era pequenino, recém-nascido, era só vendo. Mamãe me fez uma promessa para Nossa Senhora do Rosário. Se eu me criasse ela daria um Ensaio. Aí eu fui endireitando, cresci fiquei forte... e ela fez o Ensaio. O Ensaio era cantado em reza. Reunia todo mundo na casa que era feita a promessa, bem entendido, os que era dançante. O resto vinha pra apreciar. As rezas eram continuadas e puxadas por um chefe. O tio Alfredo foi o último [...]. Ele dizia pra nós, agora vamo cantá tal reza. Ele começava e os outros respondiam. Eu não me alembro mais... mas lá nos Teixeira ainda tem (Seu Gaspar in Leite, 2002: 171).

No caso dos *Ensaio*s de *Casca*, eram apenas os homens que podiam explicitamente cantar, dançar e, eventualmente, tocar algum instrumento. Mas Tia Véinha explicitou que adorava as noitadas de *Pagamento de Promessa* e que sabia os cantos e cantava igual aos homens. Nessa manhã que estive com ela, acompanhada de Dona Ilza, ela lembrou de alguns cantos que entoava na casa da falecida Maria Antônia, avó de Dona Ilza, que era gaiteira:

Tia Véinha: Eu fui criada com a filha dela, né? [...] Então sábado de noite ia pra lá fazê zambaia⁷⁶ [...]. Nós se juntava, a falecida Beta, e nós dançava. E a casa era

⁷⁶ Pela entonação e energia depreendidos por Tia Véinha, “zambaia” provavelmente significa bagunça, festa boa, de muita diversão.

assoaiada, a sala era assoaiada. E era aquele banzé! Mas [eles] eram uns véio que gostava de barulho e nós gostava de dançar. Oia, essa gaita ia longe! (...) Eu não sei, agora não sei mais. Ainda sei uns dois verso (...).

Luciana: Mas a senhora não quer cantar quem sabe?

Tia Véinha: Faz muito tempo... Ih!

Dona Ilza: Canta! Ela só quer que tu cante pra ela ver, Véinha. Que tu diga os versos, aí ela grava.



Foto 14: Dona Ilza e Tia Véinha. *Casca*, 2008.

Tia Véinha: Só me lembro de dois. É aquele assim:

“Olha o santo São Pedro
que do céu vieste
nesse instante chegaste, senhorê
que milagre fizeste?”⁷⁷”

Esse eu sei. Esse eu me lembro, às vezes, eu canto sozinha aí. E o falecido Maçarico cantava:

“Olha São Benedito
um santinho preto
ele fala na boca
ele ronca no peito”

(CD faixa 1)

Em depoimento de Dona Adolfina, também já falecida, à Leite (2002; 171), Dona Dodoca, como era conhecida, “fez questão de [...] explicar que o Ensaio de Promessa era um dança só de homem. Mas que gostava de muito de assistir e sabia cantar todas as

⁷⁷ Em Leite (2002: 172), esse canto foi entoado pelo Sr. Osmar com pequenas variações na letra: “Oi o São Pedro / Que no Céu vieste / Agora mesmo chegaste meu santo / Que milagre trouxeste”.

cantigas”. É Dona Adolfina que esclarece que o “velho Maçarico”, citado por Tia Véinha, era “o Rei do Congo” do *Ensaio*.

O canto de São Benedito, transcrito acima, possui duas versões no *Maçambique* de Osório. Um deles me foi cantado por *chefe* Faustino Antônio quando pedi que me esclarece detalhes da letra que eu não entendera.

“O meu São Benedito é um santinho preto (2x)
Quando ele fica brabo, sinhô, ele ronca no peito” (2x)

“Ô meu São Benedito, ô de onde vieste (2x)
Vim assim de tão longe, sinhô, que notícia trouxestes” (2x)

(CD faixa 17)

O outro canto é entoado apenas durante a Festa de São Benedito que ocorre todos os anos, em maio, em Aguapés, nos arredores de Osório. (Voltarei a esses cantos no capítulo 5).

“São Benedito, senhor dos passos
salve o menino que vós tem nos braços”

(CD faixa 31)

Também de *Casca*, Seu Diosmar Lopes da Rosa⁷⁸, de 82 anos de idade, conhecido como Seu Diá, cantou-me versos de São Benedito (CD faixa 2), ao contar-me dos *Ensaio*s:

O Ensaio era uma promessa há muitos atrás que as pessoas [faziam], no caso de doença, uma pessoa doente, então as pessoas: “*Bom, se o fulano ficar bom, se o fulano se curar eu vou fazer uma promessa pro Ensaio, eu vou pagar uma promessa pro ensaio*”. Então aquela pessoa ficava bom, boa de saúde, melhorava, foi bem aceita aquela promessa, a pessoa fazia aquele Ensaio. Convidava as pessoa, fazia um almoço e, durante a noite, aquele Ensaio era cantado sobre aquela promessa que fazia, né? [...] Eu cansei de cantar Ensaio e sei que era uma promessa muito importante porque isso aí era um símbolo dos antigo. Hoje já tá tudo muito diferente porque o pessoal novo já não acredita em promessa.

[Eu pergunto qual era o santo para o qual a promessa era dirigida, se era Nossa Senhora do Rosário]

Eu não sei bem se era Nossa Senhora do Rosário ou se era outro santo. Porque no ensaio, ele fala em Nossa Senhora do Rosário e fala em São Benedito. Eu não sei se a promessa, o santo era São Benedito mas deveria ser, né? Porque eu sei: no cântico fala

⁷⁸ O senhor Diosmar Lopes da Rosa é o atual Presidente da *Associação Comunitária Dona Quitéria*, de *Casca*, Mostardas, RS, cargo que já exercera na 2ª e 3ª gestões (out/2001 a out/2003 e out/2003 a julho/2006).

em São Benedito, então eu acho que esse São Benedito que era o santo que essas pessoa faziam promessa que eu acho que era o que falava mais, era São Benedito, né? (Seu Diá, comunicação pessoal. *Casca*, julho de 2008).

Conforme esse esclarecimento de Seu Diá, os *Ensaio*s que eram feitos em *Casca*, objetivavam o pagamento de uma promessa, na maioria das vezes, em agradecimento por uma situação de doença que fora superada pela intermediação dos santos, especialmente, São Benedito. A Festa de São Benedito tem como data oficial o dia treze de maio, data da abolição da escravatura e também, conforme Barcellos *et al.* (2004: 246), “dia festejado na Umbanda como o dia dos pretos velhos (entidade benevolente e curadora)”.

Essa relação sugere uma complementaridade entre rituais afro-católicos para proteção - mais subjetiva - das *almas* dos devotos (especialmente dirigidos à Nossa Senhora do Rosário), e rituais para a proteção - mais concreta - do *corpo* de seus fiéis (com pedidos a São Benedito). Retomarei esse ponto a seguir.

Nesse dia em que conversamos em sua casa, Seu Diá lembrou de vários cantos antigos do *Ensaio*. Depois que conversamos e gravamos a conversa e os cantos, Seu Diá quis escutar a gravação e foi então que quis gravar novamente um deles, “*Eu vou repetir aquele ‘Deus te salve casa’*”.

“Deus te salve casa,
oi que rica morada (2x)
É o sol, é a lua, senhora
Mas que vai pela glória” (2x)

(CD faixa 3)

Ele continuou:

Seu Diá: Cantava uma [canção], depois daqui há pouco cantava outra, né? Então aí encordoava a noite toda. Não vou dizer que cantasse diversas músicas, mas cantava quase sempre as mesmas, mas tudo encordoada, né? (...) [E cantou mais um canto do *Ensaio*]:

“Chora macamba, chora o “a” e o “e”
Chora macamba, chora o “a” e o “e”
Chora macamba, chora o “a” e o “e”
Chora macamba, chora o “a” e o “e”⁷⁹

(CD faixa 4)

Isso era duma música também.

⁷⁹ Em Leite (2002: 172) esse canto foi transcrito como “*Chora maramba, chora, uai, uê*”.

Luciana: E essa palavra, tem um significado “macamba”, alguma coisa assim? Macamba é uma dança do Ensaio, é uma reza do Ensaio, né? Agora a gente... “*chora macamba, chora o a e o e*”, isso aí é coisa do Ensaio. Não vou dizê que... não vou explicar diretamente mas é do Ensaio. É cantiga que se cantava no Ensaio. (Seu Diá, comunicação pessoal. *Casca*, julho de 2008).



Foto 15: Dona Maria, Luís, Seu Diá e Luciana. Janaína Silva dos Santos. *Casca*, 2008.

Outros dois *casqueiros*, o casal formado por Dona Tuca e Seu Hélio, aprofundou a descrição dos *Ensaio*s. Foram me explicando a ordem do ritual, costurando tudo a partir dos cantos.

Dona Tuca: Primeiro é a sarvação da casa, né? Aí depois eles vêm da rua, que sarva a casa, que faz uma fila, tipo uma procissão...

Seu Hélio: É, de dois a dois.

Dona Tuca: É, de dois a dois assim, com o andor da Santa na mão e depois eles sarva a casa. [Então Dona Tuca canta os versos da salvação da casa diferentemente de Seu Diá]:

“Deus te salve casa santa, Mãe de Deus
Aonde Deus fez a morada, Mãe de Deus”

[E continua]: Eu tô ruim é da voz. E aí vem o outro, segunda voz, canta outro refrão:

“O chora, macanha, o chora o a e o e
O chora, macanha⁸⁰, o chora o a e o e”

Aí eles vêm pra dentro de casa e rezam o terço pra Nossa Senhora, quando a mãe oferece... Que nem minha mãe ofereceu, minha avó, que era mãe de criação, ela me

⁸⁰ “Macamba”, “maramba” ou ainda, “macanha”, poderiam ser corruptelas de “Matamba”, reino africano localizado às margens do Rio Cuango, ao nordeste de Luanda, em Angola, local onde a lendária Rainha Nzinga Mbândi resistiu durante boa parte do século XVII à dominação portuguesa.

criou, então ela rezou o terço, ela fez a promessa pra Nossa Senhora do Rosário, que eles tavam invadindo aqui as nossas terra, a dos casqueiro. Ela disse que fez essa promessa pra Nossa Senhora. Assim como eles botaram aqueles arame, eles tirasse, retirasse aqueles arame pra terra deles. Mas não retiraram tudo que eles... Já ficaram com um pedaço que era daqui dos casqueiro. Aí ela disse: se eles tirassem o arame, retirassem, ela pagava um Ensaio pra Nossa Senhora. E aí todos os morador davam uma ajuda, né? Porque davam a janta, davam a janta pros dançante, os convidado que tava, aquela janta farta com tudo: com leitão, com carne de leitão, carne de ovelha, galinha, churrasco de gado. Era uma mesa farta com tudo. Depois, ali por a meia-noite, eles faziam uma pausa pra descansar. Aí eles davam uma mesa de doce pro pessoal tomá com café...

Seu Hélio: A bebida...

Dona Tuca: E a bebida, tudo. Não, a bebida era na hora da janta. E a gente fazia licor pra hora do doce, pra dar pros dançante.

Hélio: O licor antigo de vinho [...].

(CD faixa 24)



Foto 16: Dona Tuca, Seu Hélio e o neto Talissom. *Casca*, 2008.

Seu Hélio: Não tô lembrando é aquele, como é?

“Os galo já estão cantando já será madrugada...”

Dona Tuca: Esse é o da madrugada, esse é o último [do Ensaio].

Seu Hélio [cantando]: “Já que temo senhora pra louvar...”

Dona Tuca [completa o verso]: “Esse altare dourado”.

Seu Hélio: “Altare dourado”

Esse aí eu não me esqueço.

Luciana: Sabe cantar de novo, a senhora sabe? Esse mesmo pra gente ver inteiro?

Dona Tuca:

“Os galo já estão cantando já será madrugada
E os galo estão cantando já será madrugada
Já que temos louvando, senhora, esse altar dourado
Já que temos louvando, senhora, esse altar dourado”

Eles faziam umas reca de taquarinha, meu tio cantava.

Luciana: Ah, o reco-reco?

[Seu Hélio então pega duas facas de serrinha e as esfrega produzindo o som do reco-reco].

Seu Hélio: Um bambuzinho cheio de nozinhos [...].

(CD faixa 6)

Seu Hélio: É assim, Dona [...]: em seguida que termina esse [verso] que a Tuca cantou, o guia lá na frente, os dois guia que têm esse bambuzinho, os outros quase não têm. Então eles já largam outra música lá. [E começa a cantar em meio a outras conversas da sala]:

“Ô meu São Benedito, é o santinho preto
ele ronca na boca ele ronca no peito (2x)”
[fazendo percussão com o raspar das facas]

[Todos riem]

(CD faixa 25)

Depois de conversarmos bastante sobre os *Ensaio*s, desliguei o gravador. Seguimos tomando um cafezinho, mas Dona Tuca permaneceu em silêncio, absorta à nossa prosa, tentando lembrar outro canto. Em seguida, pediu para eu ligar o gravador novamente.

Dona Tuca: Agora tô me lembrando dum:

“Lá da banda do norte
aí vem uma estrela
é o sol, é a lua, senhora,
todas três companheira” (2 x)

Isso é quando vai chegando de madrugada.

“Estrela da madrugada logo do romper do dia (2x)
Já que estemos louvando, senhora, essa tar de Maria (2x)
Estrela da madrugada logo do romper do dia (2x)
Já que estemos louvando, senhora, essa tar de Maria (2x)⁸¹”

(CD faixa 5)

⁸¹ Antes, Dona Tuca já havia entoado esse segundo canto (CD faixa 7), acrescentando que “antigamente Nossa Senhora era chamada Maria”.

Dentre tantos detalhes contidos na descrição de Dona Tuca e Seu Hélio, um em especial quero salientar: a memória de um *Ensaio* que não teve referência com a saúde de alguém, mas com uma reivindicação da comunidade relativa a suas terras que estavam sendo invadidas por lindeiros que simplesmente “botaram aqueles arame”. Se “eles tirasse, retirasse aqueles arame pra terra deles”, e saíssem das terras de *Casca*, sua mãe de criação pagaria a promessa com um *Ensaio*. Segundo Seu Hélio, esse *Ensaio*, que foi o último que aconteceu em *Casca*, foi realizado em 1962. “24 de março de 1962. O ensaio foi em março e nós [Tuca e eu] casemo em junho, 23 de junho de 1962”.

A causa da interrupção da realização de *Ensaio*s em *Casca* não foi explicada por Seu Hélio e Dona Tuca, mas seu Diosmar, em entrevista à Ilka Boaventura Leite (2002: 172), esclareceu que eles teriam sido proibidos por um padre católico que alegava que eram “coisa de batucaria”. Proibidos os *Ensaio*s, Seu Diosmar também não frequentou mais a igreja católica.

No *Rincão dos Negros*, em Rio Pardo, como vimos no capítulo anterior, Seu Joci estava retomando o *Quicumbi* que fazia parte de suas memórias de infância, dançada por seus pais e tios, “uma tradição” e que, segundo ele, teria sido “a primeira dança que eles inventaram, os negro, que eles dançaram, foi essa dança [do *Quicumbi*]. Foi inventada dos negro, os negros escravos, pra comemorar a liberdade”.



Foto 17: Seu Joci. *Rincão dos Negros*, 2007.

[...] Eu participo [do Quicumbi] porque eu vi os meus pais fazendo, avô, meus tios fazendo. [...] Eu não fazia mas eu via eles fazer. Então não me esqueci. Aquilo pra mim, quando faço, eu tô me lembrando deles e aquilo é uma tradição. Pra mim é uma grande coisa. [...] Agora comecei a fazer. [...] É pra gente não deixar cair, né? [O quicumbi sempre foi] no treze de maio, por causa da abolição da escravatura. (Seu Joci, comunicação pessoal. *Rincão dos Negros*, setembro de 2006).

Além do reco-reco, o *Quicumbi* do *Rincão* também se utilizava de um tamborzinho e de uma cuíca, “instrumentos históricos” segundo Seu Joci. A cuíca é também descrita por Stenzel Filho, na Osório de 1872.



Fotos 18 e 19: Seu Joci com a cuíca do *Quicumbi*. *Rincão dos Negros*, 2006.

Esse Terno [de *Quicumbi*], além de usar os tambores, como o outro [de *Maçambiques*], ainda conduzia um instrumento chamado puíta (puhita), que era um tubo grosso de madeira, fechado no fundo por um pedaço de couro, do qual pendia, pelo lado de dentro, um pau do comprimento do tubo. Engraxado este e esfregado por um paninho úmido, saía um som soturno, cavernoso (Stenzel Filho, 1980 [1924]: 68).

Segundo relatos de outros moradores do *Rincão*, a prática do *Quicumbi* havia sido abandonada nos início da década de 80, com a morte de vários *quicumbiseiros* e retomada apenas no final dos anos 90, capitaneada por Seu Joci.

Dona Marina Souza da Silva, conhecida como *Santa*, filha dos *quicumbiseiros* antigos do *Rincão*, o senhor Arlindo Prudêncio de Souza e sua esposa, Alicia Prudêncio de Souza, contou que o *Quicumbi* era dançado durante a Festa de Nossa Senhora da Conceição, em oito de dezembro. Conosco na conversa estavam ainda Alaídes, Tia Julinha e Adair que foram me acompanhar na visita.

Luciana: Era a sua família que fazia o *Quicumbi* antigamente assim, né?

Dona Marina: Era. Era a mãe, o falecido pai que fazia, do tempo do... A falecida Tia Dominga. Vocês chegaram a conhecer a falecida Tia Dominga? [referindo-se ao Adair, sua irmã Alaídes e sua Tia Julia]. (...) Ela era minha madrinha de Igreja. (...) Faz muitos anos, nós era criança quando naquele tempo. A gente se lembra como é

que eles dançavam o Quicumbi. Cantavam e as músicas que eu sei foi que a gente cantou aquela vez lá no falecido Joci [o “ca nina nuê” e o “bem-te-vi de rosa”].

Luciana: Lembra mais alguma [música] ou só aquelas duas?

Dona Marina: Não, é só aquelas que eles cantavam.

Luciana: E quando é que se fazia esse *Quicumbi*? Era dia de festa?

Dona Marina: Era dia de festa, na festa que sai todo o ano. (...) Era só na Festa de Nossa Senhora Conceição.

Aláides: E na de janeiro, Santa, não faziam? No 6 de janeiro? Te lembra que antigamente faziam festa?

Dona Marina: É, dia 6 de janeiro, às vezes, eles dançavam, né? É, até naquele tempo que eles dançavam a capelinha [Igreja da Bela Cruz] era tábua. Te lembra? Era pequeninha. Eu me lembro ainda. Era bem bom! Eu nasci e me criei aqui. Eu fiz meus 66 agora dia 02 [de agosto].

(Dona Marina e Aláides, comunicação pessoal. *Rincão dos Negros*, agosto de 2008).



Foto 20: Tia Julinha, Aláides, Dona Marina e Adair. *Rincão dos Negros*, 2008.

Dona Marina lembrou ainda de outra data festiva em que se dançava o *Quicumbi* no *Rincão*.

No tempo da falecida minha avó, [da] falecida mãe véia, [do] falecido pai veio, que eles dançavam também, meus tios também, que eram da parte do falecido pai, que eles eram irmão, eles dançavam. Falecida minha avó morava ali em cima. Aí, dia de festa, saía procissão daqui lá pra igreja. Acho que vocês nem se lembram [referindo-se a Adair, Aláides e Dona Julia]. Acho que a Julinha se lembra. Saía daqui. Assim, era sexta-feira santa. Aquilo era um mistério de gente! Vinha o pessoal de Cruz Alta lá. Tudo a pé! O velório do Senhor era ali na falecida minha avó. Ela fazia baile. Tinha uma ramada de uma florzinha que tem ainda na fonte ainda lá... Ainda tem. Mas uma

ramada bem feita de... era uma coisa verde assim⁸². Ela fazia baile, a gente ia ali e dançava bastante.

(Dona Marina, comunicação pessoal. *Rincão dos Negros*, agosto de 2008).

Seguimos conversando e eu continuei perguntando sobre os cantos do *Quicumbi*, se era mesmo só aquelas dois que ela cantara⁸³. Então, de tanto eu perguntar, Dona Marina começou a cantar o “Ca nina nuê” (CD faixa 8) e emendou em um trecho inédito para mim:

Dona Marina [cantando]:

*Roda, roda minha gente,
sararuê, sararuá
sararuê, sararuá*

Eu me lembro tão bem que a falecida Tia Dominga fazia uns [gingando o corpo], né? E ...

Alaídes: E abria a roda!

Dona Marina: Abria a roda e daí eles trançavam o pé pra lá e pra cá! O falecido Seu Dinarte. Era de ramada ali na Igreja e nós tudo olhando! É bem bonita essas música se a gente aprende.

[Alaídes pede então para ela cantar de novo]

Dona Marina [repete o canto e acrescenta]: E aí bate: *tamdã, tamdamdam, tamdam, tamdamdam, tamdam, tamdamdam*.

Luciana: E bate aonde? No tambor?

Dona Marina: É, num tambor. Tamborzinho...

(Dona Marina e Alaídes, comunicação pessoal. *Rincão dos Negros*, agosto de 2008).

(CD faixa 23)

Os personagens citados por Dona Marina aparecem nas descrições realizadas pelo antropólogo Norton Corrêa, nos anos 70, que vim a acessar somente após finalizado o trabalho de campo⁸⁴. Em 1970-71, quando realizou sua pesquisa no *Rincão dos Negros*, Corrêa já falava do “adiantado esfacelamento” do ritual e que, “apesar das afirmações em

⁸² Essas ramadas, descritas por Dona Marina, remetem à decoração de muitas festas populares católicas portuguesas, onde eram chamadas também de “capelinhas” e que foram recriadas no Brasil (Sanchis, 2001).

⁸³ O “Ca nina nuê” e o “Bem-te-vi de rosa” foram citados no capítulo 1.

⁸⁴ Optei por fazer algumas transcrições longas das publicações de Norton Corrêa por serem documentos pouco conhecidos, publicados apenas no jornal *Correio do Povo*, há mais de 30 anos atrás.

contrário por parte do pessoal dos Panta⁸⁵, o ‘quicumbi’ já não fosse dançado há algum tempo”.

O grupo que Corrêa reuniu para fazer a “documentação⁸⁶” foi composto justamente por “Seu Doca - Arlindo Prudêncio de Souza”, à época com 64 anos de idade, dançador de *Quicumbi* desde os dez, e “Dona Alice”, pais de Dona Marina, além da Tia Dominga.

A “*Tia Dominga*” (Maria Domingas da Silva), citada com expressividade por Dona Marina, corrobora a descrição que o antropólogo fez da mesma senhora, mesmo conhecendo-a no momento restrito da pesquisa, deixando transparecer uma grande emotividade.

Tia Domingas é uma figura impressionante: pele negra, encarquilhada, alta, corpo magro, dedos longos e ossudos; voz grave, sempre falando em tom profético, terminando as frases com um “êip” de entusiasmo. Apesar da idade [ela teria 104 anos na ocasião] e dos passos meio vacilantes tem um porte imponente e uma dignidade natural que irradia-se de sua pessoa. Tudo isto é reforçado, ainda, pelo comprido bastão do qual não se separa nem para mostrar, dançando, como são os passos do “quicumbi”. Curioso... só agora percebi que estou falando no presente embora, desde que a conheci (1970/71, quando foi realizada a pesquisa) lá tenham se passado tantos anos e, inclusive, fiquei sabendo que Tia Domingas faleceu. Entretanto, sua figura permaneceu bem viva em minha memória. Acho, hoje, que ela possuía certo quê de especial, algo de misterioso e insondável que as pessoas muito velhas aparentam guardar, daquelas coisas indefiníveis que parecem vir de muito longe; quicá das raízes do próprio Tempo... (Corrêa, 1977c: 8).

Na descrição de Corrêa, Tia Domingas fora responsável pelos cantos do ritual e os versos cantados por ela nessa ocasião foram muito parecidos aos cantados por versos cantados por Dona Marina para mim, tantos anos depois.

Tia Domingas, que melhor conhecia os versos, era quem mais cantava. Tinha uma voz grave e melodiosa, marcando direitinho o compasso e dando entonações expressivas à música:

“Bentivi de rosa, sua bênção me boti;
É di Padre é di Fio, sinhô, é di Ispiritu Santo”.

E o velho Doca e o resto da família [Dona Marina estaria junto?], instrumentos em punho – a “puíta” (cuíca de som grave), tambor e “canjé” (reco-reco) – atacam no acompanhamento. Tia Domingas começa a dançar: ela balança o corpo, dá voltas sobre si mesma, recua alguns passos, volta novamente. Na cantiga, palavras estranhas: “sarauê, sarabuá”. Seriam o mesmo termo corrompido – “salvar” (saudar) – que teria originado o “saravá” das religiões afro-brasileiras?

⁸⁵ Como vimos no capítulo 1, *Rincão dos Panta* é o nome oficial do *Rincão dos Negros*.

⁸⁶ Norton Corrêa (1977c: 9) escreveu: “Esta não era uma cerimônia verdadeira pois o ‘quicumbi’ fora repetido para a documentação mas foi o bastante para que o velho Doca e D. Alice se transfigurassem, a emoção brilhando-lhes nos olhos”.

“A Vigi da Conceição, sarabuá, sarabuá, sarabuá;
 Pois agora que eu quero vê, sarauê, sarauê, sarabuá;
 Ai abre a roda meus dançanti, sarauê, sarauê, sarabuá;
 Arripinica o tambô – mó, sarauê, sarauê, sarabuá;
 Pois agora que eu quero vê, sarauê, sarauê, sarabuá”.

“Ôa”! exclama entusiasmada. A todas essas o grupo, cantando, entrara na igreja; era a hora da coroação. Tia Domingas continua:



Foto 21: “Tia Domingas, uma figura alta, esguia e impressionante”. Norton Corrêa. *Rincão dos Negros*, 1970/71 (In Corrêa, 1977c).

“A Vigi da Conceição, sarabuê, sarabuê
 Um viva prô nosso rei, sarauê, sarauê, sarabuá;
 E também pra nossa rainha, sarabuê, sarabuá;
 Óia aquele que está oiando,
 É o fiu du rei.... sarabuê, sarabuá
 Óia aquela que está oiando
 É a Dona “Juíza da Vara”, sarabuê, sarabuá
 Quali é aquela que está oiando?
 É a Dona “Juíza da Vara”, sarabuê, sarabuá”.

Seu Doca e D. Alice, rei e rainha, ajoelham-se frente ao altar. Desta vez é a própria rainha que canta e o pessoal acompanha em coro. É um velho canto-chão [sic], estropiado, repetido de cor, sem saberem bem o que estão cantando:

“Marília, valei-me; o pêlo [sic] sei de vãos [sic]”

Terminado o canto, uma das participantes vem colocar-lhe as respectivas coroas na cabeça. A da rainha é pequena, de prata verdadeira, trabalhada à mão; a do rei grande e ostentosa, é construída de papelão prateado... [...]. Terminada a coroação, as cantigas do ‘quicumbi’ recomeçam. Agora é um ritmo mais alegre e o som dos instrumentos – principalmente o ronco vibrante da “puíta” – ecoam pelas paredes da igreja:

“Bentivi di rosa, sua bênção me boti;
 É di Padre é di fiu, sinhô,
 É di Ispiritu Santu.
 Esta casa chêra, é di cominguêra (sic)
 Esta casa chêra, meu sinhô, flor di laranjera.
 Esta casa chêra, flor di laranjera.
 Esta casa chêra, meu sinhô, é di cominguêra.
 Esta casa chêra, chêra a cravo i rosa,
 Esta casa chêra, meu sinhô, flor de laranjera”

[...] Os instrumentos páram e D. Alice “tira” outra cantiga, desta vez em ritmo de marcha militar:

“Ô caiéla, senhora chamô,
 Pergunta caiéla se a guerra já chegô!”

E continua no mesmo compasso:

“Ô Deus ti salve esta casa santa
 Senhora dona, rainha dus anju.
 Ô senhora, doce vizinha
 Senhora dona, rainha dus anju”.



Foto 22: A “Igrejinha”. *Rincão dos Negros*, 2006.

[...] O grupo de Rio Pardo prepara-se para iniciar a procissão mas ainda dançam dentro da igreja. Tia Domingas pega de um pequeno casaco que andava por ali, dá-lhe a forma de uma boneca e canta outro verso, ritmo bem marcado, cujas palavras têm gosto de África:

“Canêna-nuê, chora, chora
 Canêna-nuê já chorô!
 Nhé!”

E passa, sempre dançando, a boneca para alguém que lhe está próximo. Segundo ela, “canêna-nuê” é o próprio nome da boneca, um bebê que choraminga⁸⁷” (Corrêa, 1977c: 8-9).

As descrições de Corrêa acrescentam a informação de que no *Rincão dos Negros* havia também a coroação dos *Reis* e vários cantos que já não participavam do *Quicumbi* de Seu Joci em 2006, dentre os quais, o canto de “*Ô Deus ti salve esta casa santa*”.

Foi justamente o canto de “*salvar a casa*” que abriu uma performance dos *quicumbiseiros* da região de Tavares, durante a festa de aniversário da associação comunitária da comunidade quilombola de *Olhos D’água*, ocorrida em julho de 2008. Eu estava lá juntamente com outros integrantes de nosso grupo de pesquisa, a convite da comunidade, através do IACOREQ. À frente uma senhora idosa carregando uma caixinha com a imagem de Nossa Senhora do Rosário. Acompanhando-a, duas fileiras de homens negros dançando, cantando e tocando tambor, pandeiro e reco-recos.

Dessa breve performance do *Ensaio de Promessa de Quicumbi* da região, altamente desafiante principalmente pelo impacto de cantos de melodia peculiar, com textos absolutamente incompreensíveis “*aos de fora*”, parecendo outra língua que não o português, foi possível vislumbrar mais um fio nessa *rede* de *Congadas* do estado. A “tradução” do canto de “*salvação da casa*” me foi dada pela pesquisadora Janaína Lobo⁸⁸ que está desenvolvendo trabalho de campo com a comunidade desde então. Foi também a pesquisadora quem explicou que para os *quicumbiseiros* da região, nesse dia eles realizaram uma “*apresentação do Ensaio*” e não um “*pagamento de promessa*”, pois que tinham um tempo delimitado para realizar sua performance. O pagamento, que é o ritual propriamente dito, possui outras implicações simbólicas e dura uma noite inteira, de doze a catorze horas⁸⁹.

⁸⁷ O professor José Jorge de Carvalho, durante a banca da defesa dessa tese, sugeriu a conexão desse canto (“Ca nina nuê”) com os *Vissungos* de Minas Gerais, transcritos por Aires da Mata Machado (1943) que, por seu caráter lingüisticamente indecifrável, aponta para a dimensão do esotérico na canção.

⁸⁸ Janaína Lobo, mestranda no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRGS (2008 – 2010), está realizando sua pesquisa nas comunidades quilombolas de Tavares e tratando do *Ensaio de Promessa de Quicumbi*.

⁸⁹ Essa explicação fez parte da comunicação da pesquisa em andamento de Janaína Lobo durante a reunião especial do Núcleo de Antropologia e Cidadania (NACI) do PPGAS/UFRGS, ocorrido em 13 de abril de 2009.

A ligação do *Ensaio de Promessa de Quicumbi* com o *Maçambique* de Osório é também explicitada pelo depoimento de Antônio Francisco, ex-*chefe* do grupo, a Bittencourt Jr. (2006: 284):

A gente vinha de a pé do Morro Alto. Nós que era do Morro Alto, da Prainha, vinha [...]. Nós vinha pro Aguapés, pegava os outros. E vinha de à pé pra Osório. Aí, chegava ali, na Pinguela, tinha o falecido Joca Bica. [Ele] tinha um engenho de açúcar e alambique de cachaça. Não podia passar ali, sem almoçar. Todo ano era uma promessa que ele tinha. Então, ali a gente almoçava, descansava. Então, ele dava o almoço e dizia pra gente: ‘Olha, eu já dei a comida de vocês, paguei minha promessa. E vocês sabem que festa acabada, mundo de à pé!’. Então, ali, a gente tocava pra Osório. Chegava em Osório, ali no falecido Mazangui, no entroncamento de Osório. Nós baixava ali, tinha um galpão pela parte do morro. Nós chegava ali, lavava, se lavava, trocava aquela vestimenta. E vinha esperar o grupo de Tavares. Do Quicumbi de Tavares. Então, ali eles saíam junto com nós. E vinha pra Igreja assistir a primeira novena. Depois, eles iam embora, e nós ficava em Osório fazendo nove dias e nove noites de festa. Então, como naquela época tinha facilidade, então a gente trabalhava muito unido, com muito coração e com muita humildade, um entre o outro. Nós era uma irmandade. Unido mesmo que, quando terminava a festa, a gente chorava na despedida, no encerrar a festa.

Todos esses dados etnográficos e da literatura oferecem indícios da existência dessa *rede* de *Congadas* no RS, em sua maioria praticadas em comunidades negras, hoje nominadas remanescentes de quilombos, que se localizaram na zona litorânea, mas também no centro e centro-oeste do estado, em diferentes períodos, por mais de um século.

As narrativas acima, de colaboradores de Osório, *Casca*, *Rincão dos Negros* e Tavares, e os documentos e obras de diferentes autores em diferentes épocas, apontam para a alta circulação de símbolos sonoros, gestuais, materiais, timbrísticos e textuais entre *Maçambiques* e *Quicumbis*: a coroação de *Reis* e *Rainhas* (em Osório, no *Rincão dos Negros*, em Cachoeira do Sul, em *Casca*), as duas *varas* de *dançantes* (em Osório, Tavares e Cachoeira); a “*reca de taquarinha*”, ligando os reco-recos usados tanto pelos *Quicumbis* do final do século XIX, em Osório, citados por Stenzel Filho (1980 [1924]), quanto pelos *quicumbiseiros* contemporâneos do *Rincão dos Negros* e de Tavares, as danças com presença predominantemente masculina, as formas peculiares de devoção afro-católica, especialmente à Nossa Senhora do Rosário.

Esses bens simbólicos e formas performáticas circularam através dos deslocamentos comprovados de pessoas, em busca de trabalho ou a partir de redes de parentesco e compadrio. Como vimos, o pai de Francisca que era *dançante* de *Ensaio de*

Promessa de Quicumbi, em Palmares do Sul, tornou-se *dançante de Maçambique*, em Osório, ao casar-se com a atual *Rainha Ginga* do grupo; o *quicumbiseiro* Lula, *capitão* do *Maçambique* de Osório de 1945 e 46, natural de Cachoeira do Sul era possível herdeiro da tradição dos *Quicumbis* da cidade.

Mas é o próprio ritual de *pagamento de promessa* para Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, com oferecimento a todo o coletivo de uma mesa farta de comidas e bebidas pela pessoa que recebeu uma graça solicitada, que demonstram o sentido de reciprocidade e aprofundam as relações entre os *maçambiqueiros* de Osório, os *dançadores* de *Ensaio*, de *Casca*, e os *quicumbiseiros* de Tavares e do *Rincão dos Negros*⁹⁰.

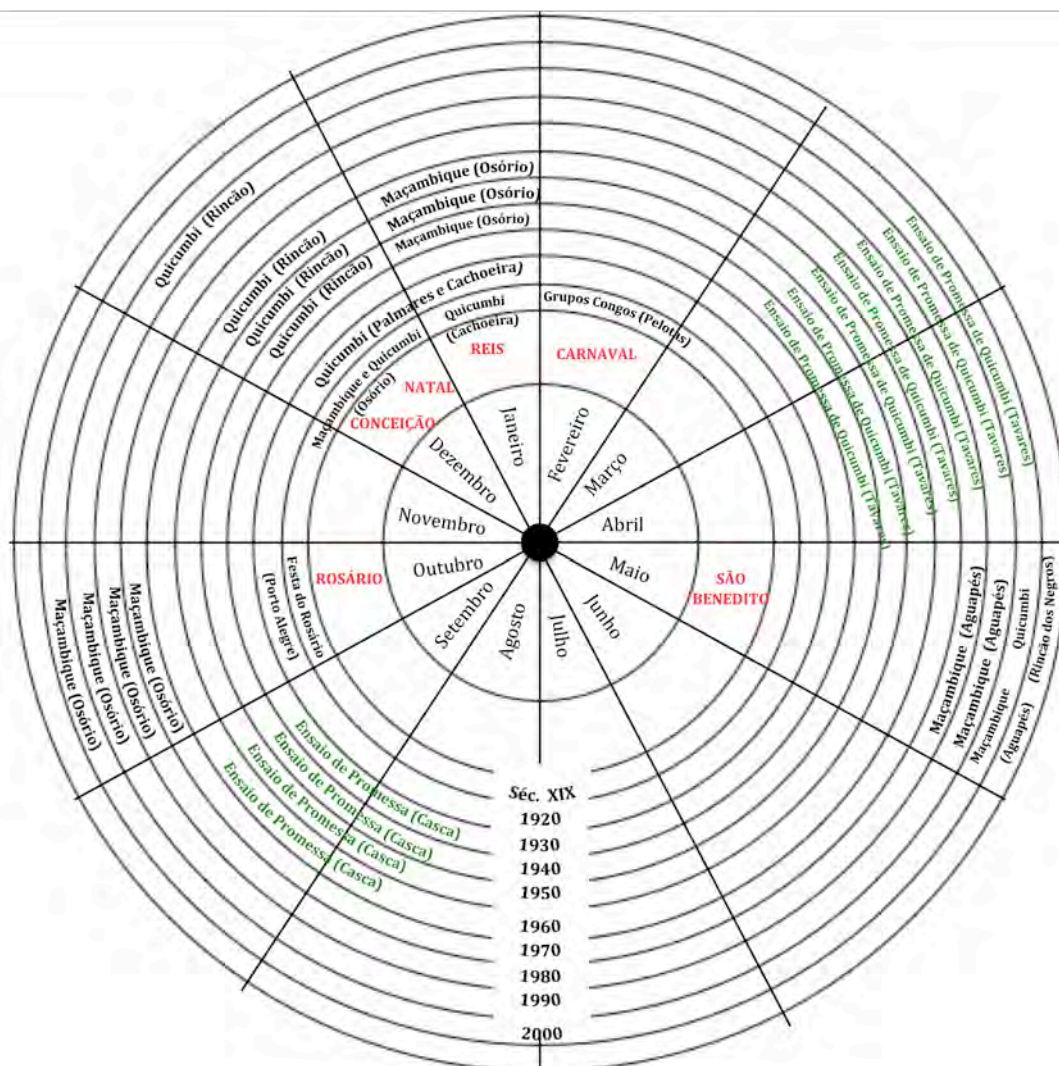
No diagrama a seguir, procurei mostrar esses diferentes sotaques de *Congadas* em relação ao calendário católico de datas fixas (como de Nossa Senhora do Rosário, de Reis, de São Benedito, de Nossa Senhora Conceição e do Carnaval) e sua indicação em diferentes períodos históricos a partir da justaposição de dados que encontrei na literatura e de minha etnografia. Fora do ciclo anual de festas fixas, os *Pagamentos* e os *Ensaio de Promessa* podem ocorrer a qualquer época do ano.

O vislumbre dessa rede, que pode suscitar o desenvolvimento de outras pesquisas no futuro, contribui para corroborar o que outros pesquisadores vêm apontando: que as práticas expressivas dos afro-descendentes do estado foram especialmente invisibilizadas no contexto do país. Ao mesmo tempo, essa rede de *Congadas* aponta para o fato de que as práticas expressivas dos afro-descendentes gaúchos, ao longo do tempo, foram elementos fundamentais para a manutenção das identidades das comunidades negras no estado.

⁹⁰ O caso do *Rincão dos Negros* trata-se apenas de uma inferência a respeito da existência de pagamentos de promessa a partir do canto “Deus salve esta casa santa”.

Diagrama da distribuição de diferentes sotaques de Congadas, desde o final do século XIX até hoje, de acordo com o calendário religioso (fixo e móvel).

(Em verde, os *Ensaio de Promessa* e *Ensaio de Promessa de Quicumbi* que não possuem data fixa, podendo ser realizados em quaisquer épocas do ano).



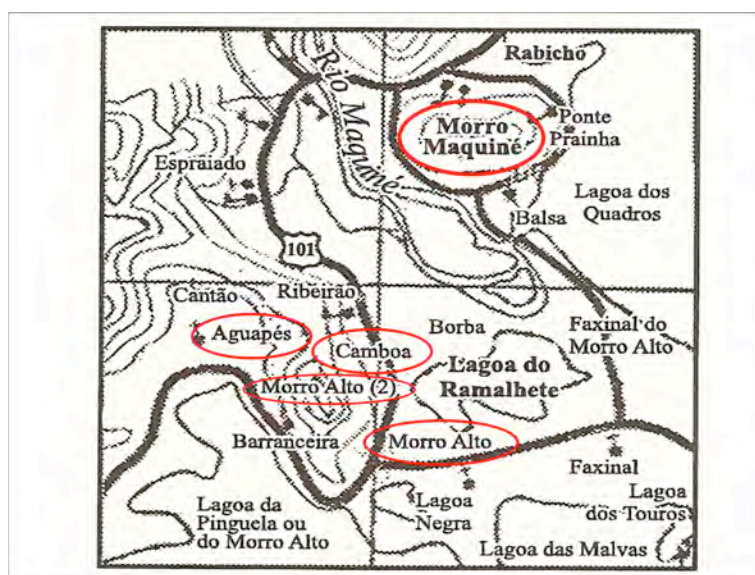
Maçambiqueiros do Morro Alto em Osório

Os *maçambiqueiros* de Osório, em sua ampla maioria descendem, por laços de consangüinidade, de herdeiros das terras do *Morro Alto*, comunidade hoje reconhecida como remanescente de quilombos.

A comunidade de *Morro Alto* foi uma das primeiras no estado a reivindicar o *status* de “remanescente” e a titularização de suas terras. Entre 2001 e 2002 uma equipe de antropólogos coordenados pela profa. Daisy Macedo de Barcellos realizou um amplo estudo da comunidade em função das demandas da Secretaria Estadual do Trabalho, Cidadania e Ação Social do Governo do Estado que, em 2001, ouviu as reivindicações do Conselho de Desenvolvimento e Participação da Comunidade Negra (CODENE) e do Movimento Negro Unificado (MNU) e iniciou o processo de realização de laudos antropológicos⁹¹ (Barcellos *et al.* 2004: 19).

A região de Osório onde moravam e ainda moram alguns maçambiqueiros, em seu núcleo primordial, é reconhecida como comunidade negra remanescente de quilombo, fruto de mobilização política pela posse da terra, por meio da busca pelo reconhecimento da condição de remanescente de quilombo (Bittencourt Jr., 2006: 31).

Croqui ilustrativo das localidades que compõem o Morro Alto (In Barcellos *et al.*, 2004: 314).



Conforme visível no croqui acima, o território do quilombo do *Morro Alto*, situado parte em Maquiné e parte em Osório, a partir da realização do laudo, compreende diversas localidades da região como Morro Alto, Ribeirão, Aguapés, Barranceira, Faxinal do Morro Alto e parte do Espraído (Barcellos *et al.*, 2004: 21, 22, 25).

⁹¹ Através da parceria com a Fundação Cultural Palmares foram seis as comunidades escolhidas como cenários dos primeiros laudos antropológicos a serem realizados no RS: Casca, Arvinha, Mormaça, Morro Alto, Martimianos e São Miguel (Rubert, 2005: 17).

Se a produção de charque foi a grande responsável pela utilização de mão-de-obra escrava no sul e centro do Rio Grande do Sul, a ocupação do *Morro Alto* e da região onde hoje situa-se a cidade de Osório foi diferente, ainda que Laytano (1945: 30) afirme que “é verdade que a *charqueada, também existente em Osório colonial*, pede muitos braços para o seu desenvolvimento”. Chegados até ali pela costa das atuais cidades de Tramandaí e Capão da Canoa, os trabalhadores negros escravizados vieram para atuar especialmente nas lavouras de cana-de-açúcar e mandioca e, posteriormente, nos engenhos para o seu beneficiamento.

Os engenhos de mandioca e aguardente e as “fábricas de açúcar” nas fazendas e nos sítios de Conceição do Arroio, à beira das lagoas ou nas costas da serra, exigiram a colaboração do homem negro, pois, na nossa história econômica, a exploração do trabalho do escravo era mantenedor da riqueza privada, mantenedor e fomentador (Laytano, 1945: 32).

As terras do *Morro Alto*, recebidas em doação por um conjunto de 24 ex-escravos citados no inventário de Rosa Osório Marques, em 1888, foram passando de geração em geração na base do “umbigo enterrado”: “cravasse o umbigo ali, a gente ficava, andava ao redor por ali e não saía” (Barcellos *et al.*, 2004: 17). Através desse ato ritual, de enterrar o umbigo dos recém-nascidos na porta das casas, é que as famílias vinham, há gerações, transmitindo as terras para seus filhos e netos. A intenção desse gesto é “a de que o filho permaneça na terra ocupada pelos pais ou perto dela” (Ibidem: 330).

O ato de enterrar o umbigo na porta das casas marca o pertencimento à terra de filhos e netos. É uma espécie de transmissão da continuidade da família no local, onde os ascendentes manifestam sua vontade de transmitir a ligação com a terra para seus filhos. Como a franca maioria das pessoas que estão vivendo na região do Morro Alto não possui títulos de propriedade da terra onde moram há gerações, o que os impossibilita de utilizar as formas legais de transmissão da propriedade, a transmissão da posse se dá, tradicionalmente, pelo enterro dos umbigos (Ibidem: 330).

Porém, esse tipo de transmissão “mansa e pacífica” mas deprotegida pela lei, levou à perda de grande parte das terras quilombolas - em função de intervenções privadas e públicas, como a duplicação da BR 101, a transformação de muitas propriedades em pedreiras, usina de álcool, pressões imobiliárias - e, por isso, a comunidade necessita da titularização oficial das terras às quais está ligada por laços de ancestralidade, parentesco e memória.

Na série de artigos que publicou sobre a comunidade de *Morro Alto* no final da década de 70, Norton Corrêa já trazia dados sobre a invasão de terras empreendida pelas pedreiras, por exemplo.

A grande maioria dos maçambiqueiros vive no distrito de Morro Alto, distante 25 km da sede do município [de Osório]. Quase todos possuem pequenas porções de terras que seus ancestrais receberam, em doação, dos antigos senhores, após a Abolição. A maioria, pois, são agricultores, muitos tendo de exercer outras atividades para complementar a subsistência: as terras, em morros e muito batidas, são de difícil cultivo, além do emprego de tecnologia primitiva de agricultura. Aliás, algumas destas terras estão sendo simplesmente invadidas e esbulhadas por gente inescrupulosa do local, que aproveita-se da ignorância e da falta de recursos da gente do Morro Alto para instalar pedreiras. De que maneira eles estão instalando pedreiras em terras alheias e de quem receberam a competente licença, só Deus (ou o Diabo, quem sabe) tem conhecimento. É o caso do agricultor Antônio Francisco [posteriormente *tamboreiro* e *chefe* do *Maçambique*], morador, por gerações, na mesma terra e que, de uma hora para outra viu-a invadida. Ele se queixa: “Olha, seu Norton, todos os antigos da minha família moraram aqui. Hoje eu continuo trabalhando na terra, dando duro. E esta gente que botou a pedreira (cita o nome) disse que vai fazer de tudo pra me correr daqui. Da minha terra! [...]” (Corrêa, 1978b: 15).

Com todas essas pressões, a grande maioria dos quilombolas do *Morro Alto* iniciou um processo migratório. Até os anos 90, muitos *maçambiqueiros* ainda viviam na zona rural em *Morro Alto* ou nas proximidades dele, em Aguapés, Ribeirão e Prainha mas, gradativamente, precisaram dirigir-se para as cidades vizinhas como Osório, Capão da Canoa, Tramandaí, Atlântida e mesmo Porto Alegre, em busca de trabalho e melhores condições de vida (Bittencourt Jr., 2006: 31). “*Tivemos que sair de Morro Alto pra não cair uma pedra na nossa cabeça*”, me explicou Francisca, “*e como a Festa de Nossa Senhora do Rosário era sempre em Osório*”, um considerável contingente de famílias do *Morro Alto* acabou concentrando suas moradias na zona periférica da cidade, especialmente no Bairro Caravágio situado, paradoxalmente, no lado oposto do *Morro*. Migrando as famílias, migrou também o *Maçambique*. Nesse sentido, estou interpretando o Bairro Caravágio como uma extensão do quilombo de *Morro Alto*, na zona urbana. É a partir da cidade que muitos *maçambiqueiros* têm empreendido a luta pelo reconhecimento de sua cultura. Ao migrarem, porém, perderam o direito às terras do *Morro*, conforme me explicou chefe Faustino Antônio⁹².

⁹² Sobre essa questão tratarei nas considerações finais.

É preciso ressaltar que com a visibilidade de *Morro Alto* após a divulgação do laudo antropológico e seu conseqüente reconhecimento como remanescente de quilombos, uma série de agentes de organizações federais, ONGs e imprensa passou a circular pela região. Em função da implementação de políticas afirmativas na região, o *Maçambique*, enquanto prática cultural “ancestral”, tem sido um fator importante na definição da comunidade enquanto remanescente de quilombos e a Festa do Rosário, o momento de encontro de parentes e amigos, catalisador da sociabilidade e tempo de performance da identidade étnica e cultural do grupo.

Segundo depoimentos de quilombolas da região, o *Maçambique* começa com a história de um escravo condenado à morte que é salvo por Nossa Senhora do Rosário ao ser escolhido como *festeiro* do próximo ano. Como negar um desejo de Nossa Senhora? A partir de então, os negros da região, que “*eram só trabalhar*”, passaram a realizar as festas anuais para Nossa Senhora do Rosário. A narrativa mítica sobre o *Maçambique* nutre as vivências no presente e no passado em que as dores, o sofrimento e a opressão da escravidão e após a abolição são suplantados através da fé na *Santa*. Para Barcellos *et al.* (2004: 260),

a história contada a partir do escravo é o ponto inicial para entender-se o sentido dado ao *maçambique* e seu papel na construção da identidade da comunidade. Através da origem africana e da escravidão, ou seja, um fato histórico, cria-se um mito para falar do passado, mas por ser mito, é possível que tenha existência e sentido no presente. Sempre que perguntamos sobre a origem do *maçambique*, foi unânime a resposta que afirma sua africanidade, porém contendo toda a carga do sofrimento do negro transformado em escravo que clama por Nossa Senhora do Rosário.

No final do século XIX, as *saídas* do terno de *Maçambique* ocorriam durante a festa do Rosário, dia 12 de outubro. Anos depois as transferiram para o período do Natal e nos anos 40 para os primeiros dias de janeiro, até o dia 06, *Dia de Reis*, “obedecendo isso tudo aos imperativos do momento e principalmente às determinações do padre, parece” (Laytano, 1945: 51). Atualmente sua realização voltou a acontecer em outubro, *mês do Rosário*, em Osório, e em maio, na Festa de São Benedito, em Aguapés, onde os *maçambiqueiros* também fazem sua devoção, “*mas aí é só um dia, um domingo inteiro*”, como me explicou o *chefe* Faustino Antônio. Além dessas ocasiões, como vimos, o grupo pode ser chamado a qualquer momento do ano para cumprir um *pagamento de promessa*.

Existente desde o final do século XIX, o *Maçambique* teve algumas interrupções ao longo de sua história, uma mais longa, entre 1967 e 1973, em função de desavenças com a Igreja, quando foi então retomado. Sem traçar datas precisas, Norton Corrêa (1978a: 15) traz dados dessa história a partir dos depoimentos do grupo:

Houve época que um dos párocos [da Igreja], o padre Pedro, já falecido (e execrado, sem exceção, pelos maçambiqueiros, ainda hoje) resolveu acabar de vez com a festa: deu sumiço nas coroas de prata pura do rei e da rainha (que nunca mais apareceram e que acusam-no de ter vendido), enviou a velha imagem da N. S. Do Rosário para um lugar distante e proibiu os maçambiqueiros de cantarem suas canções dentro do templo. Parecia que o golpe de morte estava dado. Entretanto, os anos passaram, o Pe. Pedro faleceu e o auto, mal ou bem, encontrou maneiras de subsistir. Isto aliás – assim como outros acontecimentos é creditado, pelos maçambiqueiros, à intervenção direta da santa [Nossa Senhora do Rosário], que “deu até um jeito no tal de padre, que Deus me perdoe”, como me disse um deles, e “que sempre cuidou dos morenos, que são a gente dela”.



Foto 23: A saída das bandeiras⁹³. Osório, 2008.

⁹³ Em primeiro plano a Sra. Conceição Dias, *alferes da bandeira*.

Quando Glória Moura realizou, em 1986, um documentário na região para a série “Vertentes Negras da Música Brasileira”⁹⁴, idealizada pela FUNARTE, o grupo de *Maçambique* estava ativo mas sofrendo ainda mais com a ocupação das terras do *Morro Alto* pelos empresários das pedreiras. Grande parte dos *maçambiqueiros* já havia migrado para Osório, inclusive a Rainha Ginga da época, Dona Tomásia, que se perguntava “*quem vai tomá conta daquela sesmaria que tá lá em cima do Morro*”?

Esse grupo, formado por *dançantes* mais velhos se comparados aos de hoje, era coordenado por *chefe* Antônio Francisco, bisneto de escravos, que perdurou no cargo até 1997, quando uma cisão no grupo ocasionou sua saída.

Segundo Bittencourt Jr. (2006: 272), a cisão ocorreu porque Antônio Francisco teria questionado “a coroa” da *Rainha Ginga*, Dona Severina Dias, sua irmã. Segundo me explicou Tio Antônio Neca, o *tamboreiro* mais antigo do grupo, de fato havia uma questão quanto à Dona Severina assumir o cargo de *Rainha*, apesar dela ter sido *pajem* das duas *Rainhas* anteriores: Maria e Tomásia. Francisca, filha de Dona Severina, estava junto comigo quando conversei com Tio Antônio e ele deu a sua versão da história.

Tio Antônio Neca: A Rainha Ginga não era a Severina. Às vezes, ela decerto fica braba comigo, mas eu digo pra ela mesmo. Quem era pra ser a Rainha Ginga, alumiada pela comadre Tomásia é a Maria, Mariazinha, irmã da Severina. Aí a Mariazinha não quis, né. “*Nem falar não sei! Vou entregar pra mana*”. E aí [ela] entregou pra Severina. Mas a legítima Rainha Ginga, alumiada por a Rainha Chefe, que é a falecida [...] Tomásia, foi alumiada a Maria.

Francisca: Aí depois ela que passou pra outra então?

TAN: A Mariazinha que passou pra tua mãe.

(Tio Antônio Neca e Francisca Dias, comunicação pessoal. *Prainha*, setembro de 2008).

Aparentemente, era por essa razão que Antônio Chico questionava o cargo de Dona Severina, a ponto que foi proposta uma votação entre os *macambiqueiros* do grupo, com a presença e intermediação de pessoas da Prefeitura de Osório. A tensão era mesmo grande. A votação decidiria quem ficaria no grupo: Dona Severina, a *Rainha Ginga*, ou Antônio

⁹⁴ Trata-se de três episódios produzidos pela FUNARTE do Rio de Janeiro, chamados “Vertentes negras da música brasileira”, cada um deles realizado em uma comunidade quilombola do país. Uma das comunidades selecionadas foi a de *Morro Alto*, registrada durante a Festa de São Benedito, em Aguapés.

Chico, o *chefe*. Bittencourt Jr. (2006: 271) traz um depoimento de José Pedro Antônio, ex-dançante do grupo que participou desse evento.

Nesse dia, é o seguinte... aconteceu a... que tavam naquele debate de... a Severina e o tio Antônio [Francisco], um debate aí, fazia anos que eles vinham nessa enrolada de que... que ela era Rainha, que ela foi colocada, que ela entrou na marra. Eu ouvi dizer que foi na marra. E aí... pela história que a gente sabe. Ela entrou porque... a falecida Maria vovó, que... já tinha uma história que quando ela morresse, a falecida Bilica, não, a falecida Maria Teresa, né? Se não pudesse mais, ela iria assumir, a tia Sibirina [Severina], né. Só que o tio Antônio não aceitou isso. Não aceitava, entendeu? Simulava que ela tinha invadido. Daí... eu disse o único esquema pra acabar com esse bafafá é essa câmara [de maçambiqueiros]... que a vontade fosse respeitada. Se os maçambiqueiros achar que ela tá sendo inconveniente, né. Que ela fica, aí eles vão decidir isso no fórum. Daí, falei com o prefeito, falei com... Aí tivemos até na prefeitura [...] Isso daí, o Alceu [Moreira, prefeito na época] disse que o único meio é vocês fazerem uma votação... e marcarem o local pra conversar e pra fazer uma votação. Aí nós marcamos aqui, pra... o salão, aqui, teve um almoço aqui... aí veio o padre, veio... o Alceu, veio... veio um monte de gente, veio os dançantes todos... Capão, Prainha, Morro Alto, veio... teve um almoço aí. E aí foi feita a votação. Fui eu que... fui eu que fiz as cédulas meio na... meio na... É...porque não tinha máquina, não tinha nada. Aí eu fiz na correria. Daí o seguinte, aí nas eleições foi decidido, né, que ganhou ela por maioria, parece que foi quatro ou três votos. Trinta e poucos ou vinte e poucos a favor dela. Aí encerrou a conversa. Aí, daí, ele se afastou... né, porque aí, se ela ganhasse as eleições, ele não iria ficar. E se ela perdesse, ela não iria ficar. Ela abandonava a coroa, no caso. E uma coisa que eu fico curioso, que eu não sou da comunidade, apesar de amar o maçambique, de gostar do maçambique. Eu queria de perguntar uma coisa, assim, no caso, que... pra quem é que ele passaria a coroa, se ele ganhasse?

Com a votação, Antônio Chico se afastou. Dona Severina então indicou Tio Antônio Neca como novo *chefe*, mas ele não aceitou e apontou Faustino Antônio, sobrinho de Antônio Chico e filho do *Rei do Congo*, Seu Sebastião, como seu substituto, que se mantém no cargo até hoje. Entretanto, a cisão no grupo permanece até a atualidade como uma história de muitas versões e sempre um ponto delicado nas conversações.

Alguns integrantes antigos do *Maçambique* seguiram Antônio Francisco e criaram outro grupo no *Morro Alto* que chegou a realizar inclusive apresentações na região e em algumas cidades do país, a convite da Fundação Palmares, motivado pelo processo de luta pela titularização das terras da comunidade reconhecida como remanescente de quilombos. Em meu primeiro contato com o grupo, entrevistei sem saber um desses *maçambiqueiros* antigos que estava com o outro grupo. Seu Salvador Dias, também filho da Rainha Ginga, participava do grupo de seu tio, Antônio Francisco. Ele me disse que para eu “*conhecê os*

cantos antigo e vê o grupo dançando mesmo” eu tinha que conhecer o “*grupo velho*”, com as pessoas que hoje estão em Capão da Canoa, na *Prainha* e no *Morro Alto*.

Luciana: Não é esse grupo aqui?

Salvador Dias: [faz um gesto de não com a cabeça].

Luciana: Então eu tenho que conhecê também.

Salvador: Esse grupo aí [de Osório] foi depois que nós paramo. Depois que nós paramos. [...] Só que o seguinte assim ó, o nosso grupo de lá é assim que nós fizemo: se apresentá. A senhora assim ó, vem aqui entra em contato com... Lá nós temo o nosso rei a nossa rainha igual. Capa, tudo a mesma coisa. Se quer nos contratar, vamos supor, a senhora levar nós pra Rio de Janeiro, Salvador, não tem problema. Da nossa parte assim, apresentar o nosso grupo, a Nossa Senhora do Rosário, a bandeira, lá fora. Porque não dá certo se encontrar aqui, fazê festa os dois grupo. Até poderia dar, se fosse união daria, mas não dá pelo seguinte: o Rei e a Rainha aqui não vão aceitar, o Rei nosso lá e a Rainha não vão aceitar, apesar que são primos irmão, são primos, só que, aí a que que eles querem se referir? Porque nós paramos e eles continuam. O que que vai acontecer, se nós entrar com nosso grupo antigo aqui eles páram. Eles páram, porque tem a contradança, tem a dança do lenço, tem vários canto que eles não têm. E nós temos várias danças que eles não têm. O que que vai acontecer? O pessoal aqui ó, se o grupo deles hoje tem quatro, cinco, uma meia dúzia ali na frente da Igreja, entra o grupo velho aqui, antigo, lota, lota. Porque o pessoal da região aqui conhece porque ele é antigo [...]. Então que que eles querem? Só que é uma tradição que o povão, como se diz, vai continuá, agora pra acompanhar mesmo, pra ver o que que é o Maçambique nosso aqui, é o grupo antigo. Entendeu? Então... É só que a gente não se mistura.

(Salvador Dias, comunicação pessoal. Osório, outubro de 2006).

Em 2002, em função de inúmeras desavenças entre a Igreja Católica da cidade e o grupo de *Maçambique*, a Festa de Nossa Senhora do Rosário foi transferida compulsoriamente para o bairro Caravágio. Apenas em 2005, o grupo conseguiu novamente o direito de realizar sua devoção na Igreja do centro da cidade (Bittencourt Jr., 2006: 301).

Em 2004, o grupo decidiu criar a *Associação Religiosa e Cultural Maçambique de Osório*⁹⁵. De um lado, como me explicou Francisca, sua presidente, “*o grupo estava cansado de ser usado*”, exaurido de um histórico de usurpações, usos indevidos de sons e imagens a que esteve submetido por tantos anos; de outro, o movimento gerado na região com a divulgação do laudo antropológico do *Morro Alto*, que ampliou a visibilidade do

⁹⁵ Conforme Bittencourt Jr. (2006: 36), “a Associação Religiosa e Cultural Maçambique de Osório foi fundada em 25 de setembro de 2004, por meio de uma Assembléia Geral, quando aprovou o estatuto e a composição da primeira diretoria, a qual teve os seguintes integrantes: presidente, Sra. Francisca Dias; Vice-Presidente, Sr. José Carlos Antônio; Secretária, Sra. Estela Maris Nunes da Silva; Tesoureiro, Sr. Luís Paulo Furtado da Rosa”.

Maçambique como um signo identitário dos quilombolas, sublinhado através da atuação do Movimento Negro no fluxo da implementação de políticas afirmativas no estado, levou a uma maior conscientização política de seus integrantes. Bittencourt Jr. problematiza que

[...] os interesses das entidades do Movimento Negro em ter a participação nos rituais performáticos de matriz africana do *Maçambique*, em seus eventos culturais e sociais, trás, como consequência, uma elevação da consciência política nos integrantes da congada, mesmo que de maneira difusa. Para os expectadores negros, de um modo geral, o *Maçambique* representa e oportuniza o reencontro com as matrizes religiosas e culturais da sua identidade negra brasileira. Nesse caso, ou são ressaltados mais os laços e as raízes africanas, ou o *Maçambique* é incorporado como um dos sinais diacríticos étnicos que consolidam no imaginário contemporâneo uma afirmação da cultura e identidade afro-brasileira (Bittencourt Jr., 2006: 34).

Por fim, com a cisão entre os *maçambiqueiros* e a criação do outro *Maçambique* no *Morro Alto*, fundar a *Associação* foi também uma forma de salvaguardar a memória do grupo que hoje se considera o herdeiro do *Maçambique* ancestral, ainda que migrado de seu local de origem – o *Morro Alto* -, hoje vivendo em Osório.

Assim, é com esse grupo de *maçambiqueiros*, organizado politicamente e auto-identificado como uma “associação religiosa e cultural” que desenvolvi minha pesquisa em Osório. Desde o início de meu trabalho de campo senti que eu precisaria fazer uma opção entre um dos grupos. Circular entre os dois geraria constrangimentos e eu não teria a confiança de nenhum deles. Fiz então essa opção.

Introduzidas algumas questões contextuais sobre o *Maçambique* de Osório e seus integrantes, no próximo capítulo trato da realização dos primeiros registros em áudio do ritual, em Osório, 1946, e de seu compartilhamento com os *maçambiqueiros* contemporâneos, em 2008.

Capítulo 3: Ouvindo gravações de 1946 em 2008

*“Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’.
Significa apropriar-se de uma reminiscência,
tal como ela relampeja no momento de um perigo”.*

(Walter Benjamin, 1985)

Nesse capítulo relato um dos momentos mais ricos de minha etnografia entre os *maçambiqueiros* de Osório: o dia em que mostrei as gravações do *Maçambique* realizadas em 1946 pelo pesquisador e folclorista Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e sua equipe, para alguns integrantes do grupo atual, dentre os quais o *Rei do Congo*, Seu Sebastião, *dançante* na época da gravação.

Para compreender melhor esse acontecimento, no primeiro segmento desse capítulo contextualizo o papel de Luiz Heitor no cenário intelectual brasileiro dos anos 40, conectando-o à viagem ao Rio Grande do Sul, a partir de seu trabalho no Centro de Pesquisas Folclóricas da Universidade do Brasil (hoje UFRJ) e suas relações com as pesquisas desenvolvidas, no Brasil, por Mário de Andrade e, nos EUA, por Alan Lomax. Afinado com o “movimento folclórico brasileiro” (Vilhena, 1997), o Rio Grande do Sul também desenvolvia suas pesquisas e entre seus protagonistas figuram o professor, músico e folclorista Ênio de Freitas e Castro, mentor do convite para a vinda de Luiz Heitor ao estado, e o historiador e também folclorista, Dante de Laytano, à época, subdiretor do Museu de Porto Alegre.

No segundo e no terceiro segmentos, para reconstituir os detalhes da realização das gravações no estado, utilizei-me de trechos das cartas enviadas a Luiz Heitor por Ênio de Freitas e Castro, através da Associação Rio Grandense de Música, da qual era diretor, e do balancete e da carta redigida pelo próprio Luiz Heitor e enviada à professora Joanídia Sodré, diretora da Escola Nacional de Música, a quem fazia um relato da excursão ao RS⁹⁶.

Por fim, no quarto segmento, a partir da transcrição quase integral das conversações que a escuta compartilhada das gravações de 1946 suscitou entre os *maçambiqueiros* contemporâneos, reflito sobre temáticas enfatizadas por eles e sobre as

⁹⁶ Essa carta, escrita em 1946 pelo professor Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, só veio a público quando da divulgação do quinto volume da série de publicações do Centro de Pesquisas Folclóricas, editado pela professora Dulce Martins Lamas, em 1959.

potenciais possibilidades epistemológicas implicadas na realização de re-estudos etnográficos, com grupos anteriormente pesquisados a partir de outros paradigmas científicos (e.g. Merriam, 1964).

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e o projeto folclórico nacional

De bibliotecário da Escola Nacional de Música a partir de 1932, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905 – 1992) passou a professor da primeira cátedra de folclore criada no Brasil⁹⁷, a partir de 1939 e até 1947, na mesma universidade. Intelectual ligado ao “movimento folclórico brasileiro⁹⁸”, conforme nomeou Vilhena (1997), Luiz Heitor foi o principal seguidor de Mário de Andrade, especialmente pelo interesse compartilhado em relação ao “folclore musical” (Aragão, 2005b: 14).

Para entender o papel de Luiz Heitor no pensamento brasileiro dos anos 40 e 50, é preciso contextualizar o estado da arte dos estudos de folclore no país desde o final do século XIX e início do século XX, a partir dos discursos históricos de seus protagonistas. O “movimento folclórico brasileiro⁹⁹” teve grande força no país no início do século XX e seu foco principal era o “desenvolvimento científico¹⁰⁰” do estudo do folclore, o que

⁹⁷ Luiz Heitor foi o criador da primeira cátedra de folclore no Brasil como disciplina obrigatória para os alunos do curso de composição (Aragão, 2005b: 17). Nessa ênfase na relação folclore - composição, percebe-se atuante o espírito nacionalista em voga no período que, em Mário de Andrade, tornou-se militância, ao defender que a única composição que valeria a pena ser composta por um brasileiro seria a de caráter nacionalista (Andrade, 1959 [1934 – 1944]: 19). Travassos (2005b: 76) chamou a isso de “postulado da complementaridade ideal entre as música *folk* e ‘erudita’, a primeira fornecendo o material ou o espírito da música brasileira, a segunda a forma e a técnica que a elevariam a um patamar efetivamente artístico”. Essa preocupação estava em conformidade com o paradigma da nacionalização que guiou “as indagações da pioneira história da música feita no Brasil” e que objetivava libertar a música brasileira de modelos europeus, delineando um “perfil próprio”, baseado na “identificação das contribuições de cada uma das ‘raças’ formadoras – como se dizia – para a síntese nacional” (Travassos, 2005b: 75).

⁹⁸ Vilhena (1997: 28) utilizou a expressão “movimento” por entender que “embora a expressão ‘movimento folclórico brasileiro’ também inclua as idéias e as pesquisas dos seus participantes, estas ganham todo o seu sentido no interior de uma mobilização que inclui gestões políticas, apelos à opinião pública, grandes manifestações coletivas em congressos e festivais folclóricos”. A força pretendida pelo “movimento” residia, de fato, em tornar a defesa do folclore nacional uma pretensão coletiva (Ibidem: 83).

⁹⁹ A tese de Vilhena (1997: 24) enfatiza o período do “movimento” entre 1947 e 1964, respectivamente, as datas da criação da Comissão Nacional de Folclore (CNFL) e do afastamento do Édison Carneiro, primeiro diretor da Campanha de Defesa do Folclore Nacional e identificado com a CNFL, em função do Golpe de 64.

¹⁰⁰ Como diretor do Departamento de Cultura do Município de São Paulo (1935-1938), Mário de Andrade fundou, em 1937, a Sociedade de Etnografia e Folclore que “inaugura um curso de extensão ministrado pela antropóloga francesa Dina Lévi-Strauss, que forneceria ‘bases científicas’ e metodologia para colheitas de dados folclóricos [...]. As orientações de Dina Lévi-Strauss serviriam como esteio teórico para a Missão de

incluía reflexões sobre as metodologias de pesquisa e sobre possibilidades de preservação e institucionalização, articulando intelectuais como Silvio Romero, Amadeu Amaral e Mário de Andrade, considerados precursores (os dois primeiros no estudo literário da música popular; o último, além do interesse na poesia popular, a ênfase no estudo da música propriamente dita), além de Renato Almeida, Rossini Tavares de Lima, Oneyda Alvarenga e o próprio Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (Vilhena, 1997: 78-79).

O etnomusicólogo Pedro Aragão (2005b), em sua dissertação de mestrado, embrenhou-se na “vasta (e empoeirada) documentação do centro de Pesquisas Folclóricas”, hoje sob os cuidados do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, e aprofundou a reflexão sobre o papel do Luiz Heitor enquanto folclorista e sobre sua atuação na Escola Nacional de Música, viés deixado de lado na maior parte dos escritos sobre ele, em prol da ênfase no período de 1947 a 1965, quando tornou-se diretor da Seção de Música da UNESCO, em Paris (Ibidem: 4).

Mário de Andrade foi uma das maiores influências do “movimento” e, conseqüentemente, do pensamento de Luiz Heitor. Através da análise de cartas trocadas entre eles, Aragão apontou com muita clareza pontos de ênfase na relação dos dois. Um deles, o já citado interesse pela musicalidade do folclore; outro, denominado por Travassos (1997: 7) de “paradoxo do primitivismo”, trata da crença de que grupos com

menos contato com a ‘civilização’ e o contexto urbano conservariam uma ‘pureza’ latente em seus costumes, que configuraria sua ‘identidade’ como povo, e que, portanto, deveria ser ‘recuperado’ pelo homem urbano e ‘civilizado’. Esta é uma idéia bastante recorrente em Mário de Andrade e também em Luiz Heitor, e motivou em ambos o ensejo de se lançarem em viagens etnográficas com o intuito de coletar e preservar extensas coleções de canções populares (Aragão, 2005b: 16)

A idéia era de fato a de preservar a “arte popular tradicional” em vias de desaparecer, conforme atesta o próprio Luiz Heitor na primeira publicação do Centro de Pesquisas Folclóricas.

Pesquisas Folclóricas, organizada por Mário de Andrade, em 1938 [...]” (Aragão, 2005b: 12). O “desenvolvimento científico” a que o grupo de intelectuais se propunha, como esse fato elucidada, passava pela tentativa de aproximar-se da academia, o que, de fato, nunca aconteceu. O interesse primordial em aproximar-se do Estado, acreditando que a institucionalização conduziria à produção de um discurso acadêmico, de fato, acabou por afastar o “movimento” de um desenvolvimento verdadeiramente científico (Vilhena, 1997: 76).

Cumpra-nos, portanto, tomar as medidas necessárias para remediar a transformação ou desaparecimento da arte popular tradicional que estamos testemunhando. Durante séculos todos os cronistas que com ela privaram transmitiram-nos o seu entusiasmo. Temos de proceder ao arquivamento do que ainda resta, para servir de amostra aos pósteros e fornecer aos pesquisadores elementos para melhor compreender o processo de formação do homem brasileiro (Corrêa de Azevedo, 1943: 6).

Mário de Andrade e Luiz Heitor, assim como Mariza Lira e Oneyda Alvarenga, ainda que de diferentes gerações, compartilhavam de debates e buscavam ter acesso à literatura que estava sendo produzida mundialmente em relação ao folclore¹⁰¹. E quando Mário de Andrade tornou-se Secretário Municipal de Cultura de São Paulo e resolveu empreender a Missão de Pesquisas Folclóricas, em 1938, com a intenção de gravar todos os exemplos musicais que pudesse e o mais rapidamente possível, para assim garantir um registro “puro”, antes que a vertiginosa corrente do rádio atingisse as manifestações folclóricas e as deturpasse, Luiz Heitor esteve atento, como se pode inferir da citação acima.

Se no Brasil dos anos 40 o “movimento folclórico” vivia um momento de efervescência, nos EUA, como uma das conseqüências da Segunda Guerra Mundial, esse período esteve impregnado da chamada “política de boa-vizinhança” para com os países da América Latina. Com um discurso em prol do apoio ao desenvolvimento mútuo das Américas, os EUA buscavam garantir que os países latino-americanos ficassem ao seu lado na guerra, com os *Aliados*. Assim que as relações diplomáticas entre o Brasil e os EUA passavam por um momento muito intenso, motivado pelo discurso do “pan-americanismo”, suscitado por essa política. As áreas da cultura possuíam uma ênfase especial nesse processo e, por isso, o “pan-americanismo” teve conseqüências determinantes para os estudos latino-americanos de folclore (Aragão, 2005b: 5).

Foi em meio a esse “espírito” cooperativo que Luiz Heitor recebeu um convite do diretor da Biblioteca de Nova York, Carleton Sprague Smith, para passar uma temporada de seis meses nos EUA, em 1941, como consultor da recém criada Divisão de Música da

¹⁰¹ É preciso ressaltar que “a palavra folclore [no início do século XX no Brasil] ainda não se consagrara [...] para designar as tradições orais que se transmitem em circuitos independentes do mercado” (Travassos, 2005b: 75). Usava-se “cultura popular”, para o que posteriormente designou-se como folclore, e “popularesca”, expressão cunhada por Mário de Andrade para referir-se às músicas urbanas, especialmente aquelas veiculadas pelo rádio (Aragão, 2005b: 18).

União Pan-americana¹⁰². Músico e pesquisador, Sprague estivera no Brasil um ano antes, em função da viagem de reconhecimento e mapeamento da música da América Latina para a qual fora designado pela Conferência sobre Relações Interamericanas no Campo da Música de 1939. O plano da viagem de Sprague incluía ainda a intenção de buscar instituições e “pessoas-chave” para empreender um intercâmbio com os EUA (Aragão, 2005b: 86). Foi nesse contexto que Sprague conheceu Mário de Andrade e Luiz Heitor, entre outros pesquisadores, que o deixaram bastante impressionado pelo trabalho que vinham desenvolvendo no país. Desse contato surgiu o convite para o estágio nos EUA dirigido aos dois pesquisadores¹⁰³, mas apenas Luiz Heitor aceitou-o. Nesse período e nos que se seguiram à viagem, Luiz Heitor investiu na

troca de idéias com acadêmicos e instituições de outros países, estabelecendo acordos de cooperação e intercâmbio de coleções de registros sonoros, procedimentos de coleta e pesquisa e muitas vezes servindo de porta-voz das idéias de pesquisadores brasileiros no âmbito internacional (Aragão, 2005b: 2).

Foi durante a estadia nos EUA¹⁰⁴ que Luiz Heitor conheceu o jovem pesquisador Alan Lomax¹⁰⁵, então diretor do *Archive of American Folk Song*¹⁰⁶, da Biblioteca do Congresso, em Washington, acompanhando-o inclusive em algumas gravações de campo, que marcaram definitivamente seu pensamento em termos da metodologia de “coleta”¹⁰⁷

¹⁰² A Divisão de Música da União Pan-Americana foi criada em 1940, presidida pelo musicólogo Charles Seeger e integrada por Carleton Sprague Smith, além de Harold Spivacke, diretor da Divisão de Música da Biblioteca do Congresso, entre outros (Tacuchian, 1998: 89).

¹⁰³ Aragão comprova, através de cartas trocadas entre Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga e entre Luiz Heitor e Mário de Andrade, que este convite à Mário, para passar uma temporada nos EUA, de fato aconteceu, mas ele nunca o aceitou, por ser radicalmente crítico às políticas internas norte-americanas, especialmente relativas aos afro-descendentes. Em trecho da carta dirigida a Oneyda Alvarenga pede que recepcione Sprague e “que o juncassem de amabilidades, é um tipo humano, apesar de acreditar que democracia é ou são os U.S.A com linchamentos, racismos” (Alvarenga, 1983 apud Aragão, 2005b: 89).

¹⁰⁴ Para uma idéia detalhada sobre o período de Luiz Heitor nos EUA ver Aragão 2005, especialmente páginas 92 a 103.

¹⁰⁵ Alan Lomax foi um dos mais importantes etnomusicólogos norte-americanos, conhecido especialmente pela elaboração do “cantometrics”, sistema que consistia na tabulação de trinta e sete parâmetros musicais, tais como extensão melódica, tensão vocal, ritmo, entre outros, para comparar músicas de diferentes partes do mundo (Nettl, 2005: 101). Além disso, Lomax realizou centenas de gravações de música popular nos EUA, Haiti, Itália, entre outros países, para o “American Folklife Center” da Biblioteca do Congresso, em Washington.

¹⁰⁶ Esse arquivo hoje é abrigado pelo “American Folklife Center”, da Biblioteca do Congresso dos EUA (Aragão, 2005b: 7).

¹⁰⁷ Utilizo nessa seção a palavra “coleta” entre aspas pois fazia parte do jargão dos folcloristas do “movimento”. Contemporaneamente, a expressão “coleta de material” ou mesmo “coleta de dados” encontra-se em desuso por conter a marca de um paradigma que ignorava as relações de poder entre pesquisador e pesquisados implicadas na construção dos dados de campo.

de música (Aragão, 2005b: 2). Reproduzo abaixo um trecho de uma carta inédita¹⁰⁸ de Luiz Heitor a Mário de Andrade, de setembro de 1941, quando trata dessa experiência.

(...) Tenho visto coisas extraordinárias, nos campos que nos interessam. A Library of Congress possui um Archive of American Folk Song, dirigido por Alan Lomax que está equipado como penso que nenhuma outra organização do gênero em qualquer parte do mundo. O seu “Recording Laboratory” é como o de uma verdadeira indústria de discos. Tem um engenheiro a dirigi-lo, estúdios especializados, um grande número de máquinas para registros de som (que estão constantemente em trabalho, em várias partes: neste momento uma se encontra no Alaska!). Viajei com o pequeno caminhão construído especialmente para coleta fonográfica de folclore. Dentro dele se acha instalado todo material preciso para essa tarefa, inclusive dínamos, transformadores e longos enrolamentos de fios que permitem que o microfone trabalhe a uma imensa distância do caminhão. Em dois dias que passei com esse caminhão ao sul da Virgínia o pessoal colheu discos que preenchem 10 horas de rotação! (...) A execução da música é sempre precedida de um interrogatório habilmente arranjado por A. Lomax. O Archive of American Folk Song está crescendo vertiginosamente, pois as gravações continuam diariamente, no ritmo que assisti (Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Carta a Mário de Andrade, 8 de setembro de 1941. Transcrita em Aragão, 2005b: 98 – 99).

Com Lomax, Luiz Heitor planeja a realização de gravações no Brasil para o *Archive of American Folk Song* e de volta ao país funda, em 1943, o Centro de Pesquisas Folclóricas na Escola Nacional de Música. Porém, em função do acirramento da Guerra, Lomax fica impossibilitado de vir ao Brasil e então Harold Spivacke, chefe da divisão de música da Biblioteca do Congresso, propõe a Luiz Heitor que ele próprio realize as gravações, recebendo para isso, além do financiamento das missões, o empréstimo de uma máquina gravadora e um plano metodológico especialmente criado por Lomax para a coleta no Brasil¹⁰⁹. A carta de Luiz Heitor à Mário de Andrade em 5 de março de 1942 trata dessa mudança de planos assim como reforça o vínculo entre suas futuras viagens de campo e a experiência prévia de Mário na Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938.

Você já deve saber (...) que vim de Washington com uma incumbência da Biblioteca do Congresso para colher nossa música folclórica em discos a serem remetidos para o Archives of American Folk Song dessa Biblioteca, conservando nós uma cópia dos mesmos para a E.N. de Música. Nisso se transformou a projetada viagem do A. Lomax, sobre a qual escrevi para você e obtive sua resposta. Com a guerra o Lomax não pode deixar o país e o H. Spivacke me perguntou se eu queria encarregar-me da

¹⁰⁸ O etnomusicólogo Pedro Aragão obteve a autorização da senhora Violeta Corrêa de Azevedo, esposa de Luiz Heitor, para utilizar as cartas inéditas, que se encontravam nos arquivos do Centro de Pesquisas Folclóricas, em sua dissertação de mestrado (Aragão, 2005b).

¹⁰⁹ Em anexo o documento para coleta de dados elaborado por Alan Lomax para o Centro de Pesquisas Folclóricas que foi seguido também na viagem ao Rio Grande do Sul, cuja cópia me foi gentilmente cedida por Pedro Aragão a quem agradeço.

prebenda. Está claro que recebi com maior prazer, mas desde logo respondi que isso seria coisa para trabalhar em colaboração com você. Tenho portanto que organizar “tudo” com você [...] escolher gente com você e decidir questões técnicas [...] (Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Carta a Mário de Andrade, 5 de março de 1942. Transcrita em Aragão, 2005b: 102).

Assim, a partir de 1942 e até 1944, Luiz Heitor realizou três viagens de coleta patrocinadas pela Biblioteca do Congresso, que percorreram os estados de Goiás (1942), Ceará (1943) e Minas Gerais (1944). A quarta viagem, com destino ao Rio Grande do Sul, ocorrida em 1946, foi independente das anteriores e patrocinada pelo Governo do Estado do RS em conjunto com a Associação Rio-Grandense de Música. Com essas viagens de registro, Luiz Heitor aprofunda e amplia o processo de mapeamento musical do país iniciado por Mário de Andrade com a *Missão* de 38¹¹⁰. Aragão chama a atenção que

as expedições de registro etnográfico de Azevedo podem ser consideradas – ao lado da Missão de Pesquisas Folclóricas organizada em 1938 por Mário de Andrade – como o trabalho mais sistemático e abrangente de gravações de práticas musicais da primeira metade do século XX, em uma época em que a precariedade técnica dos equipamentos de registro e de transportes pelo interior do Brasil transformava essas expedições em feitos quase “heróicos” [...] (Aragão, 2005b: 8).

Folcloristas do centro e do sul

A reconstituição da viagem de Luiz Heitor ao Rio Grande do Sul que apresento a seguir, baseou-se nas cartas trocadas entre Luiz Heitor e o compositor e folclorista gaúcho Ênio de Freitas e Castro, professor do então *Instituto de Belas Artes* em Porto Alegre (hoje Instituto de Artes da UFRGS) e, à época, Superintendente de Educação Artística do Estado, bem como, diretor da Associação Rio Grandense de Música¹¹¹. Além das cartas, utilizei-me dos dados presentes na quinta e última publicação do Centro de Pesquisas Folclóricas¹¹², relativa às gravações realizados no RS, que teve a introdução escrita por

¹¹⁰ As Missões de Pesquisas Folclóricas coordenadas por Mário de Andrade, em 1937-38, foram patrocinadas pela Discoteca Pública Municipal de São Paulo e cobriram a produção musical e músico-coreográfica dos estados de Pernambuco, Pará e Maranhão. Luiz Heitor, com o aval de Mário de Andrade, procurou atingir áreas geográficas distintas e assim contribuir ao projeto de “mapeamento do país”, um dos objetivos capitais do “movimento”. Para maiores detalhes sobre o projeto de mapeamento das manifestações populares do país ver Aragão 2005a e 2005b.

¹¹¹ Agradeço ao professor Samuel Araújo e ao Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ por me fornecer cópias das cartas trocadas entre os dois professores.

¹¹² A partir das viagens de Luiz Heitor, análises e inventários dos materiais coletados em campo foram publicados pelo *Centro*. A primeira publicação, de 1944, tratava dos métodos e técnicas empregados na

Luiz Heitor e textos e comentários realizados por Dulce Lamas (1914 - 1992), sua ex-aluna¹¹³. Além desses documentos históricos, os trabalhos recentes do etnomusicólogo Reginaldo Gil Braga (2003; 2004) ajudaram a elucidar os fatos relatados.

Foi através de longas tratativas entre Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e Ênio de Freitas e Castro que as gravações no Rio Grande do Sul puderam acontecer. A relação entre os dois demonstra a força do “movimento folclórico brasileiro” em criar núcleos e colaboradores em diferentes regiões do país. O convênio com a Biblioteca do Congresso já havia sido finalizado, como vimos, apesar da máquina gravadora norte-americana ainda estar no Brasil aos cuidados do Centro de Pesquisas Folclóricas (Aragão, 2005b: 138).

ASSOCIAÇÃO RIO GRANDENSE
DE MÚSICA - PÔRTO ALEGRE
RUA CARLOS DE CARVALHO, 43
(PETRÓPOLIS)

Meu caro Luiz Heitor.

Espero que você tenha recebido minha carta de 30, onde eu esclarecia alguns aspectos da viagem entre Rio e Pôrto Alegre. Deve também você haver recebido, ontem ou hoje, o telegrama que enviei comunicando haver o Govêrno aprovado nossa proposta para a realização da pesquisa nestas férias, devendo ser baixado o respectivo decreto dentro de 2 ou 3 dias, segundo me mandou dizer pelo seu oficial de gabinete o sr. Secretário da Educação. Estamos pois vitoriosos, e devo considerar desde já como uma de minhas mais brilhantes conquistas, ao lado de outras tão brilhantes quanto fragorosas derrotas...

(Castro, 5.XII.44).

Sem o valioso patrocínio da Biblioteca do Congresso foi preciso uma grande esforço e muitas negociações para que as gravações no Rio Grande do Sul pudessem acontecer. Assim, em uma parceria da Associação Rio Grandense de Música, dirigida pelo

pesquisa e as de número 2 (1950), 3 (1953), 4 (1956) e 5 (1959) foram dedicadas, cada uma delas, ao campo relativo de coletas, respectivamente, Goiás, Ceará, Minas Gerais e Rio Grande do Sul (Braga, 2004: 605).

¹¹³ Dulce Martins Lamas graduou-se pela Escola de Música da UFRJ em Regência e Piano. Aluna de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo na turma de 1944, foi por ele escolhida para assumir as responsabilidades de Técnico Pesquisador de Folclore Musical no Centro de Pesquisas Folclóricas (CPF), cargo que ocupou de 1949 a 1958. (Estas informações estão disponíveis no site do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ <http://www.musica.ufrj.br/etnomusicologia>).

prof. Ênio de Freitas e Castro, em conjunto com o Governo do Estado, firmou-se o acordo com o Centro de Pesquisas Folclóricas.

À Profa. Joanídia Sodré
Diretora da Escola Nacional de Música

[...] Coube a iniciativa dessa excursão à Associação Riograndense de Música, de Porto Alegre, que em fins de 1944 manifestou desejo de promovê-la sob o patrocínio e com o auxílio do governo do Estado [...]. Consultado o nosso Centro de Pesquisas Folclóricas, e com aquiescência do então Diretor, prof. Sá Pereira, chegou-se a um acôrdo mediante o qual o Estado assumiria a responsabilidade financeira do empreendimento, cabendo à nossa Escola, por intermédio do Centro de Pesquisas Folclóricas, fornecer pessoal e equipamento técnico, bem como cópias de todos os discos gravados, até o limite máximo de cem (100), afim de serem arquivadas na Secretaria de Educação e Cultura do Rio Grande do Sul.

(Corrêa de Azevedo, 27/2/1946).

Em troca do apoio financeiro e logístico dado pela Secretaria Estadual de Educação e Cultura do RS, o Centro de Pesquisas Folclóricas entraria com o pessoal, com o equipamento técnico e se comprometia a fornecer cópias de todos os discos gravados no estado para a Secretaria de Educação e Cultura.

Outra parte da negociação com o Governo do Estado tratava-se de uma demanda para que se “privilegiasse nas suas investigações o gaúcho luso-brasileiro em detrimento do negro” (Braga, 2004: 606), objetivo que explicita o preconceito que havia para com as práticas expressivas dos afro-descendentes no estado.

Temos porém de orientar mais os trabalhos para o que for genuinamente rio-grandense. Essa questão dos negros talvez não esteja neste caso. Segundo me declarou o Secretário da Educação o seu ideal é a defeza da cultura 'luso-brasileira'. E por estar a pesquisa de folclore proposta dentro deste ideal é que êle aceitou. Enfim, depois de iniciados os trabalhos poderemos ver o que mais convém.

(Castro, 30.XI.44).

Felizmente os dois professores não seguiram as instruções do Secretário de Educação e realizaram as primeiras gravações de campo de músicas de afro-descendentes gaúchos em 1946, registrando o *Maçambique* de Osório e o *Batuque* de Porto Alegre.

A menção à música negra do estado, traz pela ressalva à sua realização, a possibilidade de inferirmos um interesse específico nessa questão. De fato, ainda antes da viagem já havia um consenso para que pequenos desvios pudessem ser feitos em relação à demanda do governo, pois inclusive a data da viagem foi acertada em função das *Congadas* de Osório que o professor Ênio conheceu quando acompanhou Dante de Laytano na realização das transcrições musicais para seu livro publicado em 1945 (Laytano, 1945).

Não se esqueça que seria oportuno estar aqui antes de 6 de janeiro, pois as Congadas de Osório se realizam nesse dia. Osório está a 2 horas de automóvel de Pôrto Alegre.

(Castro, 5.XII.44).

Se, por um lado, o contato de Luiz Heitor com Alan Lomax nos EUA, envolvido com o registro de músicos negros do delta do Rio Mississipi, certamente o influenciaram no interesse em gravar manifestações de afro-descendentes no estado, por outro, ele estava a par também das gravações de música de candomblé da Bahia que o célebre antropólogo norte-americano Melville Herskovits havia feito em 1941 e 1942, patrocinado pela Rockfeller Foundation (Laytano, 1945; Braga, 2004; Zamith, 2008). Na ocasião, Herskovits estivera também em diversas casas de religião em Porto Alegre mas não realizara nenhuma gravação no sul¹¹⁴. Conforme atesta seu relatório dirigido à Profa. Joanídia Sodré, diretora da Escola Nacional de Música, Luiz Heitor esteve em Porto

¹¹⁴ Laytano (1945: 90) fala da estada de Herskovits em Porto Alegre: “Melville J. Herskovits, professor de antropologia da Northwestern University, dos Estados Unidos, e autor dos mais notáveis estudos em torno do negro na África, Antilhas, Guianas, Norte América e Brasil, realizou, o que é de grande valia científica para nós, estudos em Pôrto Alegre quando, no nosso país, fazia coleta de dados sobre a raça negra, com auxílio da Fundação Rockfeler. ‘O material etnográfico’, diz êle [Herskovits], ‘apresentado neste trabalho’ – *Os pontos mais sulinos dos africanismos do Novo Mundo* – ‘foi colhido na cidade de Pôrto Alegre no mês de julho de 1942. Este material permite a descrição de alguns aspectos pouco conhecidos da vida dos negros do sul do Brasil e indica a riqueza dos dados, existentes nesta área, um fato muito auspicioso para futuros estudos particulares, quando considerados em conjunção com os acontecimentos históricos conhecidos a respeito do negro no Uruguai e na Argentina”.

Alegre para realizar gravações de rituais afro-brasileiros justamente por indicação de Herskovits.

De 7 a 14 trabalhamos em Porto Alegre, onde, por indicação de Melville Herskowitz [sic], o conhecido especialista norte-americano em antropologia afro-americana, gravamos cerimônias negro-fetichistas.
(Corrêa de Azevedo, 27/2/1946).

A leitura de “As congadas do município de Osório”, deixa explícito que o interesse nas questões da cultura dos negros no sul já era compartilhado e debatido por Dante de Laytano e Ênio de Freitas e Castro e que é mesmo possível que a proposta da gravação tenha partido dos gaúchos. O livro de Laytano explicita que essa preocupação estava já assentada no pensamento de alguns intelectuais do estado, e se desvela como um de seus defensores. Citando a obra “The Myth of the Negro Past”, de Herskovits, atesta que “não só a influência da música negra fica anotada por uma das maiores autoridades na matéria como a revisão e a expansão do papel do negro é de imediato proposta” (Laytano, 1945: 90). E cita o próprio Herskovits:

A posição que mais comumente assumem os estudiosos de problemas africanistas no hemisfério meridional é a de que a distribuição de sobreviventes africanos, para não dizer das próprias populações negras, tem a sua delimitação meridional na latitude do Rio de Janeiro ou São Paulo. Quando projetei minha excursão em que recolhi êstes dados, a objeção que invariavelmente me levantaram foi a de que uma visita ao sul se completava o meu conhecimento do Brasil, nada me adiantava do ponto de vista de pesquisas em assuntos de negros [ou que] tais estudo de problemas africanos no sul da América Meridional tem sido encaminhados no sentido principalmente histórico, talvez pela presunção de que ao sul do Rio de Janeiro não há possibilidade de estudos etnográficos neste setor (Herskovits in Laytano, 1945: 90).

Laytano afirma seu posicionamento intelectual dizendo que ao perceber o reconhecimento do célebre pesquisador norte-americano à contribuição africana no estado,

é o quanto basta para se prosseguir com afinco no estudo do problema negro no Rio Grande do Sul, uma vez que ainda o antropólogo de Evanston [Herskovits] fala, sempre que possível, na “vitalidade” dos temas africanos do Estado gaúcho (Laytano, 1945: 90).

Como atestou o professor Luiz Heitor, um ano depois da publicação de Laytano, as gravações de música negra no Estado acabaram por tornarem-se as mais surpreendentes e preciosas da excursão.

De permeio com a música serrana encontram-se nessa coleção do Rio Grande do Sul algumas gravações documentando folguedos ou ritual religioso das comunidades negras de Osório e de Porto Alegre. Tais documentos – principalmente os que foram gravados em Porto Alegre – contam-se entre os mais valiosos de toda a coleção do Centro de Pesquisas Folclóricas¹¹⁵. Sua autenticidade, seu elevado interesse etnográfico, o clima de exaltação dionisíaca que nêles se reflete, mostram como foi acertado realizar estas gravações, que à primeira vista podiam parecer paradoxais: música negra em território gaúcho (Corrêa de Azevedo in Lamas, 1959: 5 - 6).

As gravações realizadas no Rio Grande do Sul contaram com uma equipe formada pelo técnico e pesquisador Egídio de Castro e Silva, da Escola Nacional de Música do RJ, pela senhora Mary Rowell¹¹⁶, esposa de Carleton Sprague Smith, à época, adido à Embaixada dos EUA, no Rio de Janeiro (1942 – 1946), responsável por toda a documentação fotográfica da excursão, por Ênio de Freitas e Castro, e por Luiz Heitor. Como acompanhantes, encontravam-se as senhoras Ylah de Freitas e Castro e Violeta Corrêa de Azevedo, esposas dos dois professores.

Enfim, peço-lhe novo exame da questão. Eu sugeriria deixar o orçamento como está, tomar o trem comum, ou o vapor, e trazer a Violeta, por conta. Não é nada demais, numa viagem longa, você traga sua esposa. Garanto-lhe que ninguém reclamará, se ela realmente vier. Pelo contrário... ficarão todos encantados. E, naturalmente, você correrá o risco de levar uma surra da Ylah, se vier solteiro. E não garanto nada que não auxilié...
(Castro, 30.XI.44).

Os pesquisadores do *Centro* vieram ao estado com dois gravadores de discos de grandes proporções, um *RCA* e um *Presto*, o primeiro pertencente ao Centro de Pesquisas Folclóricas e o segundo à Biblioteca do Congresso, acionados por um “dínamo extremamente ruidoso”, o que tornou a qualidade das gravações bastante frágil ao escutá-las com ouvidos contemporâneos, porém, de inestimável valor histórico e etnomusicológico.

¹¹⁵ Augusto Meyer no *Guia do Folclore Gaúcho* traz a seguinte informação: “De extraordinário valor, nesta coleta nova [as gravações do Centro de Pesquisas Folclóricas], são as duas séries de cantos negro-fetichistas recolhidos em Porto Alegre; segundo informações de Luís [sic] Heitor, foram considerados de extrema raridade pelo professor Herskovits [...]. São também interessantes os cantos de um Terno de Maçambique de Osório” (Meyer s/d [1951]: 82).

¹¹⁶ A participação de Mary Rowell é apenas citada na documentação, mas é provável que tenha sido convidada a colaborar na missão ao Rio Grande do Sul por ser fotógrafa profissional e estar no país.

"Temo que o aparelho de gravação não possa ser transportado por via aérea, não é?"

(Castro, 30.XI.1944).

Em função da II Guerra Mundial, havia muitas restrições para a aquisição de equipamentos no país. Por essa razão, as gravações da expedição foram todas realizadas em discos de vidro¹¹⁷ de 78 rotações cuja peculiaridade demandava cuidados especiais, como se depreende da declaração Luiz Heitor:

Ao regressar de uma expedição passávamos, às vezes, compridas semanas de agonia à espera da preciosa carga, pois naqueles dias o transporte marítimo era incerto e demorado. Quando chegava, o primeiro cuidado era verificar se um acidente qualquer, ou mesmo uma falha de embalagem, não havia invalidado tantos esforços, ocasionando a perda de um ou outro disco. Felizmente nunca houve danos graves a lamentar (Corrêa de Azevedo in Lamas, 1959: 4).

Como chamou a atenção Augusto Meyer no *Guia do Folclore Gaúcho*, os registros realizados pela equipe do Centro de Pesquisas Folclóricas constituem-se em um divisor de águas no estudo das músicas do estado, pois

enriqueceram a nossa coleção de melodias populares com valiosas gravações, os primeiros documentos desse gênero que podem servir de base a estudo sistemático, pois anteriormente apenas dispunha o pesquisador de exemplos musicais transcritos e quase sempre arranjados sem os dispositivos mecânicos indispensáveis (Meyer, s/d [1951]: 80).

No caso dos registros do *Maçambique* de Osório pelo menos três questões assumem interesse fundamental. A primeira, constitui-se no fato de serem estas as primeiras gravações por meios mecânicos realizadas no estado; a segunda delas, decorre do fato de que, apesar das restrições do Governo do Estado na época em relação à realização de gravações de manifestações musicais de afro-descendentes, as gravações foram realizadas e contemplaram o *Maçambiques* de Osório e o *Batuque* de Porto Alegre; a terceira, é que o próprio Luiz Heitor jamais retornou às gravações para analisá-las e trazer à tona mais dados sobre elas pois, no ano seguinte, iniciou seu trabalho na UNESCO, transferindo-se para Paris e deixando em seu lugar, no Centro de Pesquisas Folclóricas, sua ex-aluna Dulce Lamas.

¹¹⁷ Por causa da guerra, todo o metal era usado na indústria bélica. Por isso, os discos virgens para gravação, utilizados nesse período, eram de vidro. As caixas em que eram acondicionados para transporte chegavam a pesar 15 quilos cada uma (Aragão, 2005b: 121-122).

As primeiras gravações do *Maçambique de Osório*

[...] Partimos a 30 de dezembro, via São Paulo, por estrada de ferro, chegando a Porto Alegre, no dia 2 de janeiro. Nosso primeiro objetivo foram as Congadas tradicionais, realizadas na cidade de Osório (antiga Conceição do Arroio), para onde nos transportamos no dia 5, em veículo fornecido pela Secretaria de Educação e Cultura.
(Corrêa de Azevedo, 27/2/46).

Chegando em Porto Alegre no início de janeiro de 1946, a equipe de pesquisadores partiu em direção à Osório em uma camionete de 12 lugares com motorista, cedida pelo estado.

Nela [na camionete] ficou instalado o grupo electrogeno desta Escola, que havíamos transportado para Pôrto Alegre, bem como a nossa máquina gravadora, outra da Biblioteca do Congresso, de Washington, que se acha emprestada ao Centro de Pesquisas Folclóricas.
(Corrêa de Azevedo, 27/2/46).

O “grupo electrogeno” a que o professor Luiz Heitor fazia referência era responsável por suprir a falta de energia elétrica para o funcionamento do equipamento de gravação, pois muitas localidades visitadas não possuíam luz elétrica.

Viagem ao Rio Grande do Sul
2º balancete (6/12.1.1946)

9.1.1946 Automovel para transporte do gravador do Hotel ao Instituto de Belas Artes.....	10,00
10.1.1946 Automovel para levar discos do Hotel ao Instituto de Belas Artes.....	10,00

Através das cartas trocadas entre Luiz Heitor e Ênio de Freitas e Castro, ficamos sabendo que havia previsão para pagamento de informantes, uma prática não usual no contexto do paradigma das pesquisas de campo da época, a qual Aragão (2005b: 115) esclarece ter sido uma característica de todas as viagens de Luiz Heitor¹¹⁸.

¹¹⁸ “Através de um caderno de anotações do próprio Azevedo, verificamos que todos eles [os músicos] foram pagos [...] e que a remuneração variava de acordo com o tempo da gravação e a distância que eventualmente o músico tinha que cobrir entre sua localidade de origem e o lugar da gravação” (Aragão, 2005b: 115). Pelas cartas trocadas entre Luiz Heitor e Ênio de Freitas e Castro sabemos que Luiz Heitor e o técnico Egidio de

Meu caro Luiz Heitor.

Recebi anteontem sua carta de 24, e ontem o orçamento enviado pelo Egydio. Acrescentei a êle os cr.\$ 2.000,00 para o pagamento dos músicos populares, que vocês haviam esquecido.

(Castro, 30.XI.1944).

Viagem ao Rio Grande do Sul
1º balancete (22.12.1945 a 5.1.1946)

Gratificações aos informadores

5.1.1946 Ao "capitão" da Congada de Osório.....20,00

Viagem ao Rio Grande do Sul
2º balancete (6/12.1.1946)

Gratificações aos informadores

6.1.1946 Ao Antônio Gaspar, tamboreiro dos "Maçambiques".....10,00

7.1.1946 Paratí e cerveja para os "Maçambiques"42,00

Em Osório foram gravados dois discos (Enm 129/130¹¹⁹) contendo seis cantos do *Maçambique*, denominados na publicação de 1959 de "folgedos tradicionais".

Cantos de Moçambiques pelo Terno de Moçambiques do "Capitão Luiz Cristino Ferreira". Solos (2 vozes), còro e acompanhamento de 2 tambores. Osório, R. G. do Sul, 6-1-946.

129 A, a) *A Estrela do céu*

b) *Na capela dos anjos*

B – *A bendito louvado seja*

130 A – *Alvorada*

B, a) *O papagaio*

b) *Motuca*

(Lamas 1959: 16)

Castro e Silva recebiam diárias no valor de Cr\$50,00 e que o capitão do *Maçambique* recebeu Cr\$20,00 por sua participação nas gravações, o que sugere que o valor das remunerações era significativo.

¹¹⁹ A sigla "Enm" refere-se à Escola Nacional de Música.

Entretanto, nenhuma informação foi dada a respeito da forma de captação dos cantos do *Maçambique*, se estavam inseridas em um ritual ou não e, sobre os participantes da gravação, apenas constam dados do “capitão da congada”, Luís Cristino Ferreira (citados no capítulo 2), aos quais a professora Dulce Martins Lamas, que organizou a publicação a respeito da viagem ao Rio Grande do Sul, acrescentou: “vide música e texto dêste *Terno de Moçambique* em Dante de Laytano ‘As Congadas do Município de Osório’, Ed. da Associação Rio Grandense de Música, 1945” (Lamas, 1959: 47).

As análises do material coletado no Rio Grande do Sul também foram feitas por Lamas, mas na seção destinada ao *Maçambique* de Osório, incluída na parte denominada “Música tradicional de autos e celebrações religiosas”, a autora deixa de tecer quaisquer comentários e remete o leitor ao livro “As congadas do município de Osório” (Laytano, 1945), em que este “auto ou festejo popular [...] foi magnificamente estudado por Dante Laytano [...] com textos musicais e versos coligidos por Ênio Freitas de Castro” (Lamas, 1959: 117). Sugere ainda que as gravações realizadas pelo Centro de Pesquisas em 1946 foram justamente dos cantos transcritos por Ênio Freitas de Castro, um ano antes.

No interessantíssimo trabalho de Dante de Laytano não podemos deixar de ressaltar, sob o ponto de vista musical, a colaboração de Ênio de Freitas e Castro que recolheu músicas dos lábios dos próprios participantes do festejo popular. Assim é que lá se encontram 8 cantigas. E os cantos dados por E.F. Castro são, justamente, os que foram gravados, pouco depois, na pesquisa efetuada no Rio Grande do Sul. Em face de estudo tão sério e criterioso dos ilustres folcloristas torna-se completamente inútil fazer qualquer comentário sobre o “Terno de Moçambiques” de Osório (Lamas, 1959: 117).

Assim, a professora Lamas encerra suas notas sobre as gravações do *Maçambique* que não atingem uma página.

De fato é preciso concordar com a professora a respeito do esmero devotado pelos pesquisadores gaúchos ao estudo das *Congadas* de Osório em plenos anos 40. A publicação do livro e a pesquisa que a antecedeu foram ambas iniciativas da Associação Rio Grandense de Música, da qual Laytano era componente de seu Departamento de Folclore e Ênio de Freitas e Castro, como já dito, o presidente. A Prefeitura Municipal de Osório também foi apoiadora da publicação.

Dante de Laytano, a partir do estudo de sua trajetória intelectual realizado pela antropóloga Daisy Macedo de Barcellos (1997), estava preocupado em comprovar a

afiliação do gaúcho ao país¹²⁰. Nesse afã, nutria sua argumentação a partir de duas frentes: a defesa da “lusu-descendência” do Rio Grande do Sul e da brasilidade contida no regionalismo.

Leitor do Gilberto Freyre do “Manifesto Regionalista” (1926) e de “Casa Grande e Senzala” (2001)¹²¹, que “revolucionou a sociologia brasileira, dando-lhe novos rumos”, Laytano (1945: 92) encontrou nesse autor as bases do pensamento que desenvolveu em suas obras: uma “leitura antropológica da cultura brasileira ao sul do país” (Barcellos, 1997: 266). O *Manifesto* de 1926, que afirmava que “sem o lastro português não haverá unidade nacional sob a variedade cultural”, é tomado por Laytano, como mote para pensar o regionalismo gaúcho, “o regional [...] como elemento de configuração do nacional, do brasileiro” (Barcellos, 1997: 256). Laytano

reproduz no nível interno da “região” gaúcha a articulação cultural, onde diferentes influências compõem uma totalidade, produzindo uma feição que, ao mesmo tempo que se diferencia das demais regiões do País, dele se aproxima, ou seja, integra-se ao regional (Barcellos, 1997: 260).

E para pensar o regional, os estudos de folclore acerca dos povos formadores do estado, afinados com a ideologia das três raças formadoras do país, defendida por Freyre, mostram-se como espaços privilegiados de reflexão. “O folclore gaúcho é brasileiro” escreverá Laytano anos depois (1983: 46). E no contexto do folclore, a presença negra no estado servirá de vetor de conexão e pertencimento ao país.

Veja-se que o folclore gaúcho, como o brasileiro, deve ao negro muitas imagens destacadas. O aferrar-se a determinado ponto de partida do folclore, também explica a posição do gaúcho. Faz questão de usar o folclore seu como coisa que não se repete no Brasil. Não exprime a verdade. O bumba-meu-boi, as congadas, quicumbís,

¹²⁰ Sua preocupação era decorrência da tese de Alfredo Varela defendida por vários historiadores do estado que viam na Revolução Farroupilha (1935/1937 – 1945) um movimento separatista, de conexão com os países platinos e de rompimento com o Brasil. Laytano, ao contrário, defendia a idéia de que a Revolução estava, sim, afinada à ideologia republicana e, portanto, contrária ao Império, não à sua conexão ao país. Segundo Barcellos (1997: 261 e 267), “sua tese da brasilidade dos Farrapos” associada à “lusitanidade das tradições gaúchas” teria sido fator a compor o que Targa (1991 apud Barcellos, 1997) chamou de “escalada dos gaúchos no cenário político nacional”, cuja presença de Getúlio Vargas na Presidência é emblemática de um novo momento de inserção do Rio Grande do Sul no contexto brasileiro.

¹²¹ A epígrafe do livro aponta sua afiliação ao pensamento Freyriano: “O Brasil não se limitou a recolher da África a lama de gente preta que lhe fecundou os canaviais e os cafezais; que lhe amaciou a terra seca. Vieram-lhe da África “donas de casa” para seus colonos sem mulher branca; técnicos para as minas; artífices em ferro; negros entendidos na criação de gado e na indústria pastoril; comerciantes de panos e sabão; mestres, sacerdotes e tiradores de reza maometanos” (Freyre, 1936: 221 apud Laytano, 1945: 5).

moçambiques, cavalhadas, paus-de-fita, etc não são comuns no Brasil inteiro? (Laytano, 1983: 46).

A importância pioneira de Laytano aos estudos da presença negra no estado é corroborada por Roger Bastide, em sua resenha sobre a publicação de “As Congadas do Município de Osório” (Bastide, 1948: 167).

Não se poderia recorrer a melhor autoridade [para realizar essa pesquisa]. Dante de Laitano [sic], com efeito, não é só um historiador apaixonado pelas coisas rio-grandenses e que sabe evocar com erudição e amor o passado de sua terra; além disso foi êle o primeiro a mostrar o papel dos africanos no sul do Brasil, e a provar que êles deixaram inúmeros traços na linguagem, nos costumes e no folclore, e que juntamente com os gaúchos cobriram-se de glória na defesa das fronteiras meridionais do país.

Do ponto de vista da metodologia empregada por Laytano e Ênio de Freitas e Castro na coleta e escrita de “As Congadas...” - ainda que Laytano pondere tratar-se de “uma monografia escrita, é verdade, sem método”, cujo autor “teve deficiências para seguir um determinado método como o que mais lhe parecia útil era coligir, num relatório explícito, a cerimônia das Congadas e seus autos coreográficos, cantados e declamados” (Laytano, 1945: 100) -, a preocupação com o registro minucioso e a ciência da produção acadêmica que vinha sendo desenvolvida em termos de métodos de campo no Brasil e nos EUA¹²², faz de “As Congadas do município de Osório” um trabalho pioneiro, que incluiu “um legítimo *field work*” [sic], pelo estudo “*in loco*” da manifestação. Ao mesmo tempo, nessa obra,

o tabu das pesquisas bibliográficas foi quebrado, neste ensaio sôbre uma festa de descendentes de povos primitivos, conciliando os aspectos da documentação original com a literatura sôbre o assunto (Laytano, 1945: 100-101)¹²³.

Nos “três dias que duraram os folguedos”, Laytano e Ênio de Freitas e Castro estiveram “anotando aspectos, interrogando pessoas e apreciando o desenrolar dos ‘autos’

¹²² Laytano cita como referências a seus métodos de campo, entre outras: a obra *Folkways*, publicado pelo “scholar norte-americano” William Graham Sumner, em 1906 (Laytano, 1945: 99); uma publicação de Bastide (s/d) na Revista do Arquivo Municipal de São Paulo: “A monografia familiar no Brasil” em que comenta que o autor “tem ensinado não só a sociologia experimental ou prática” como “propôs e orientou bastante em matéria monográfica”; e “Panorama da Cultura Norte-Americana”, de William Rex Crawford, “professor de Sociologia da Universidade de Pensilvânia que reuniu [...] suas ótimas conferências pronunciadas no Brasil” (Laytano, 1945: 100).

¹²³ Aqui Laytano se vale da argumentação da obra já citada de Crawford, em que o autor trata do fato de “os antropólogos possuírem uma espécie de tabu ou psicose profissional com respeito a pesquisas de biblioteca, enquanto qualquer ‘field work’ justifica-se plenamente” (Crawford, 1945 apud Laytano, 1945: 100).

afro-brasileiros, a sua coreografia, o sentido racial dos mesmos, e as diversas fases da curiosa festa de negros” (Laytano, 1945: 7).

Na ocasião, Ênio de Freitas e Castro transcreveu as letras de 24 “situações” onde os cantos do *Maçambique* eram realizados, algumas das quais semelhantes às experienciadas ainda hoje como, por exemplo, “*ao sair do ‘barracão’ (um salão que era a sede do ‘Terno’)*”, “*durante o trajeto*”, “*em frente à Igreja*”, “*depois da procissão*”, entre outros (Castro in Laytano, 1945: 105-112).

Além dos versos, Castro realizou nove transcrições de cantos do *Maçambique*, sendo duas delas uma “melopéia sempre repetida¹²⁴”, o que sugere que a maioria dos versos apenas listados anteriormente seria cantada com essa melodia, e outros 7 cantos, alguns dos quais presentes no ritual até hoje¹²⁵.

2) Lá i vem nosso festeiro co’a sua infantaria
co’a croa na cabeça co’o rosário de Maria

3) Ai bemdito louvado seja
Ai bemdita Virgem Maria todo mundo da alegria

4) Na capela dos anjo toda inflorescida
pela esmola de Deus Sinhá fico agradecido

5) O papagaio fala co’a senhora dona
eh! Fala com a dona da casa

6) Porque rua tão compridá toda cheia de pedrinhá
Tenho medo de cair lá Viva o rosário de Maria

8) O nosso grande Congo saia para fora
co’a sua ordem vossa e vamo-nos embora

9) E vamo-no embora não fica ninguém
a Virgem do rosário vai com nós também

(Castro in Laytano 1945: 110-112).

Toda essa documentação realizada por Castro, relativa às questões musicais envolvidas no *Maçambique* de Osório, somadas às fotografias realizadas por Milton Kroef

¹²⁴ Os cantos número 1 e 7 não possuem letra transcrita.

¹²⁵ Sobre as relações entre o registro não mecânico realizado por Ênio de Freitas e Castro em 1945 e o registro mecânico de Luiz Heitor realizado um ano depois, bem como, com as gravações contemporâneas que realizei em 2006, 2007 e 2008, tratarei no capítulo 5.

para a publicação de Laytano (1945)¹²⁶, foram enviadas ao Centro de Pesquisas Folclóricas e fizeram parte das trocas e tratativas para a vinda de Luiz Heitor ao estado para realizar as gravações e, não por acaso, com foco primeiro nas *Congadas* de Osório.

As cópias dos discos gravados no RS, conforme planejado no acordo entre o Governo do Estado e o *Centro*, foram depositadas na hoje extinta *Discoteca Pública* do Departamento Estadual de Cultura do Rio Grande do Sul¹²⁷, e os originais ficaram no *Centro de Pesquisas Folclóricas* do RJ¹²⁸.

Os discos que ficaram no Rio Grande do Sul, entretanto, foram vistos pela etnomusicóloga Maria Elizabeth Lucas em 1985¹²⁹ reduzidos a cacos, por total falta de cuidados ao longo dos anos. Recentemente o *Laboratório de Etnomusicologia* da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), coordenado pelo professor Samuel Araújo, vem digitalizando os discos gravados por Luiz Heitor e através desse esforço este importante acervo pode agora ser estudado. A primeira retomada desse material sobre o RS foi levada a cabo pelo etnomusicólogo gaúcho Reginaldo Gil Braga que trabalhou na análise das gravações realizadas nas *Casas de Batuque* de Porto Alegre (Braga, 2002; 2004). Eu tive acesso aos discos e às fotografias do *Maçambique* de Osório realizados nessa época pela equipe do *Centro* para o desenvolvimento de minha pesquisa, o que possibilitou a proposição de um re-estudo desses registros a partir de um outro paradigma de pesquisa – a Etnomusicologia –, com vistas ao potencial dialógico que seu compartilhamento com herdeiros da tradição registrada nos anos 40 poderia suscitar.

¹²⁶ Não há maiores informações sobre o envolvimento desse fotógrafo com a pesquisa e com a Associação Rio Grandense de Música.

¹²⁷ A instituição herdeira da Discoteca Pública é hoje a Discoteca Pública Natho Henn.

¹²⁸ Há dúvidas se cópias dos discos gravados no Rio Grande do Sul foram também enviadas à Biblioteca do Congresso. De um lado, Meyer (s/d [1951]: 82), comenta que “segundo informações de Luiz Heitor”, os cantos negro-fetichistas recolhidos em Porto Alegre, “foram considerados de extrema raridade pelo professor Herskovits”, de onde poderíamos inferir que essas cópias teriam circulado nos EUA; de outro, em busca de informações sobre o acervo de Luiz Heitor presente na Biblioteca do Congresso, através do professor Philip Yampolsky (atual diretor do Robert Brown Center of World Music da University of Illinois at Urbana-Champaign), confirmei que os discos gravados no Rio Grande do Sul não constam em seu catálogo. Contatado por e-mail, através do professor Yampolsky, o pesquisador Fredric Lieberman, que trabalhou na publicação dos discos de Luiz Heitor gravados no Ceará e em Goiás, este respondeu que acredita “que toda a coleção [de Luiz Heitor] foi depositada na Biblioteca do Congresso como parte do acordo pelo empréstimo de equipamento e cia”. Porém, Lieberman não tem notícia concreta da existência física desses discos gravados no RS no acervo da *Library of Congress*.

¹²⁹ Os cacos dos discos estavam na sede do Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore (IGTF), situado à época, na Rua Sarmiento Leite, em Porto Alegre.

Ouvindo as gravações de 1946 em 2008

“Luciana: E o senhor não lembra de alguém tá gravando nessa época que o senhor dançava?
Seu Sebastião, Rei do Congo: Não! Nessa época eles não gravavam nada, né?”

Comunicação pessoal. Osório, setembro de 2008.

Em setembro de 2008 fui para Osório com a intenção de mostrar as gravações realizadas pela equipe de Luiz Heitor para os *maçambiqueiros*. Depois de quase três anos de convívio com o grupo, parecia chegada a hora para que essa vivência pudesse ser proposta. Isso porque nesse momento do trabalho de campo eu tinha uma entrada e uma relação mais fortes com o grupo. Ir e voltar à cidade e ao encontro dos *maçambiqueiros* foi o gesto que me constituiu frente a eles como uma pessoa “de confiança”. Lembrar seus nomes, trazer fotografias e gravações de encontros anteriores, tocar cavaquinho nos momentos de intervalos do ritual, sem que isso fosse exaustivamente premeditado de minha parte, foram atitudes que abriram muitas brechas para trocas de informações com integrantes do *Maçambique*, mesmo sendo eu mulher e “da universidade”, como eles gostavam de me apresentar para pessoas que eu não conhecia. Mas era o meu interesse nas especificidades da música feita por eles que acabava por horizontalizar nossa relação, claro que não sempre, mas em alguns momentos, quando então nossas diferenças sucumbiam ao compartilhamento de um interesse comum. E essa sensação que eu passei a ter em determinado ponto do trabalho de campo é que me impulsionava a “interferir” no fluxo “normal” da preparação para mais uma Festa de Nossa Senhora do Rosário e propor a escuta do documento sonoro histórico.

Estava claro para mim que o momento de mostrar as gravações não poderia acontecer durante a *Festa*, em outubro, pois tratava-se de um momento muito intenso. Para que pudéssemos partilhar de uma certa intimidade que me parecia necessária para essa escuta, precisávamos estar fora do ápice do ciclo ritual. Por outro lado, também já aprendera, que em períodos muito distantes da *Festa* é bastante difícil reunir o grupo ou, ao menos, uma parte dele. Assim que quando soube, pela Francisca, que no domingo anterior à *Festa*, alguns integrantes do grupo estariam em sua casa confeccionando *maçacalhas* para os *dançantes*, estava aí a oportunidade.

Fui para Osório na sexta-feira e já havia previamente combinado com Francisca que, se possível, no sábado, me mostrasse o *Morro Alto*, onde ela e a maioria dos *maçambiqueiros* nasceram e que, durante todo o tempo da pesquisa, eu ainda não tivera a oportunidade de conhecer. Do *Morro* iríamos até a casa de Tio Antônio Neca, na *Prainha*, o *tamboreiro* mais antigo do grupo, com quem eu pretendia fazer uma entrevista. De fato, tudo isso aconteceu e para Tio Antônio Neca, depois de nossa conversa, eu fiz uma prévia da mostra das gravações de Luiz Heitor. Por não haver um aparelho de CD na casa, fomos para fora, ouvir no aparelho de som de meu carro, ao pé do morro, envoltos pelos sons da natureza.

[Começamos a ouvir “A estrela do céu é bonita demais”, faixa 1 do disco de Luiz Heitor e, em poucos segundos, Tio Antônio Neca lembrou]:

Tio Antônio Neca: Essa é a batida do tambor do falecido Antônio.

Luciana: Ah! Pois eu não sei como era o nome desse mestre que em 45...

TAN: É. Era o falecido Antônio, um bem pretinho que tinha, que batia tambor com nós.

P: Ah. Essa [música que estamos ouvindo] chama “Estrela do céu”, mas essa tem ainda?

TAN: É, tem.

P [Cantando]: “A estrela do céu é bonita demais...”

TAN: É, esse é o tambor do falecido Antônio que tá batendo e o outro era o tambor do falecido Tio Lula. Esse da voz mais grossa é o tambor velho do falecido Tio Lula.

P: E a batida é diferente? Por isso que o senhor reconhece?

TAN: É a mesma batida.

P: E como é que o senhor sabe que é ele?

TAN: Eu sei por causa da voz dele.

P: Ah, o senhor tá reconhecendo a voz!

TAN: Nessa época eu dançava com Zé Chico, falecido Zé Chico. Eu dançava de guia com o falecido Zé Chico.

P: Como é o nome?

TAN: Zé Chico.

P [Termina a primeira música e eu comento]: Bonito, né?

TAN: Bonito! Nessa época eu dançava de guia com o falecido Zé Chico.

[Começamos a ouvir a segunda faixa]

P: Essa diz que é “Na capela dos anjos”.

TAN: É.

P: Eu achei diferente que eles cantam com as vozes diferentes, né?

TAN: Isso é uma Promessa que ele tava pagando. Tão agradecendo a oferta que deram agora.

P: O senhor entende a letra? Eu não entendo bem. Que que diz?

TAN: Conheço todos os dançante velho no canto, assim!

[Termina a segunda faixa]



Foto 24: Tio Antônio Neca em sua casa. *Prainha*, 2008.

P: O senhor era guri.

TAN: Era novo naquela época.

P: Tem seis música. Eu vou lhe dar esse disco aqui depois, pro senhor...

TAN: [Risos]

[Começa a tocar a terceira faixa]

P: Tem um pouco de barulho que é da gravação antiga, né?

TAN: É.

P: Mas não tem um canto agora, assim, com essa letra, tem?

TAN: É...

P: “A bendito louvado seja”, né? [tempo longo em silêncio ouvindo a gravação]. O senhor sabe que isso aqui [essa gravação] andava lá nos Estados Unidos... Gravaram aqui [no RS] e aqui não guardaram.

TAN: Ah, é?!

P: Daí um professor conseguiu lá... É uma relíquia, né? Mas só tem seis músicas. Tem uma que eu achei muito parecida com o ...

[Interrompo a audição e troco de faixa].

P: Essa aqui que é o “Papagaio”. Vocês têm uma de... Essa aí me lembrou...

[Cantando junto com a gravação] “Ô, ô, é a festa do Rosário”. Mas não é, né? É outra letra?

TAN: É a mesma letra.

P: É?

TAN: É [ouvimos outro bom tanto em silêncio]. Isso é o falecido Pedro que tá batendo. Falecido Pedro Sarafino.

P: O senhor reconheceu a voz?

TAN: Não, esse do repique no couro do tambor. Só escuta, ó: [Ficamos em silêncio escutando]. Ele bate e puxa a baqueta, o couro, e dá esse repicado.

P: Ah, e bate no aro daí.

TAN: É.

P: Mas vocês também batem no aro, né?

TAN: Sim.

[Ouvimos mais um pouco e um repicado no tambor aparece com força. Rimos juntos]

P: Arrã! Bonito, né? [Termina a faixa e comento] Agora tem só mais uma.

[Começa a tocar a última faixa]

P: Essa aqui é a última: “Motuca”. “Motuca” que chama [Ouvimos um bom trecho em silêncio]. Aqui também têm vozes diferentes. O senhor faz às vezes uma segunda voz pro Faustino, né?

TAN: É. [sem convicção].

[Ouvimos quase a faixa inteira em silêncio].

P: É bom esse tambor, né?!

[A música pára].

TAN: Bonito! [Risos]

P: Acabou!

TAN: É bonito, barbaridade!

P: Eu quero lhe dar de presente [a cópia do CD].

TAN: Mas bah! É um presente pra eternidade!

P: É! Porque isso aqui... O senhor consegue ouvir em algum lugar, né?

TAN: Mas eu tenho aí [o aparelho para tocar o CD]!

P: A minha letra [em que identifiquei o CD] que é meio feia, mas dá pra entender!

TAN: Mas obrigada! Deus lhe pague!

P: Imagina, imagina! Isso aí é de vocês! Vai saber se o senhor não tava dançando aí já, né!

TAN: Mas eu já tava dançando nessa época! [entramos na sala/cozinha de sua casa e ele diz para Francisca e para sua filha Márcia que nos aguardavam:]. Já ganhei um presentão e tanto!

(Tio Antônio Neca, comunicação pessoal. *Prainha*, setembro de 2008).

Transcrevi toda nossa conversa pois há várias questões a salientar. Em primeiro lugar, do ponto de vista metodológico, minha ansiedade é visível na transcrição. O jeito silencioso de Tio Antônio Neca e mesmo o silêncio necessário para que ouvíssemos a gravação (que hoje percebo, despertou tanto interesse nele) pareceu imenso para mim durante o tempo compartilhado. Talvez minha expectativa inicial fosse que Tio Antônio saísse me explicando as letras dos cantos, ou melhor, que fosse extraindo da gravação que eu considerava “ruidosa”, o texto que eu não conseguira decifrar na íntegra em horas e horas de escuta que antecederam esse momento. A gravação ruidosa, que é de fato, a gravação possível para a época em que foi realizada, contribuiu no meu estado de

ansiedade, pois achava necessário explicar a Tio Antônio Neca as razões da sonoridade peculiar do documento, com receio que ele se desinteressasse pelas gravações em função disso, o que de fato não aconteceu. Ao contrário: o silêncio de sua escuta demonstra o interesse que suscitou e a atenção que Tio Antônio devotou à ela, coroados por sua frase derradeira quando eu disse que iria deixar-lhe uma cópia das gravações: “*É um presente pra toda a eternidade*”.

Ao ouvir a entrevista à noite no hotel, e ao transcrevê-la dias depois já em casa, é que percebi a preciosidade de seus comentários que no “tempo real” da entrevista pareceram tão “parcos”. Havia muitas informações densas em seus comentários sutis.

De fato, analisando a situação hoje, eu estava naquele momento obcecada pela idéia de que ele e os demais *maçambiqueiros* a quem eu mostraria as gravações reconhecessem as músicas e que, assim, me dessem a comprovação de sua manutenção/preservação ao longo do tempo. Parece que era só o que eu podia vislumbrar.

Mas o que Tio Antônio Neca me dizia chegava por outras vias que meus ouvidos naquele momento não conseguiam absorver. Felizmente eu gravei nossa conversa e assim pude revisitar nosso encontro em um outro momento.

Expandindo minhas expectativas estreitas, as gravações de 1946 fizeram-no recordar pessoas: o “*falecido Antônio*”, cuja batida do tambor fez-lhe lembrar tratar-se de um *maçambiqueiro* “*bem pretinho*”; o “*falecido Tio Lula*”, por conta da “*voz grossa*” de seu “*tambor velho*”; o “*falecido Zé Chico*”, seu companheiro *dançante de vara*, “*falecido Pedro Sarafino*”, reconhecido pelo repicado de seu tambor em meio ao documento que eu considerava “*ruidoso*” e que ele, sabiamente, considerou “*bonito, barbaridade*”. Tio Antônio Neca conheceu “*os dançante velho do canto*”.

Ao perguntar-lhe sobre as formas de emissão vocal, que em certos trechos me parecia a várias vozes (no sentido do uso de diferentes intervalos, uma “*primeira*” e uma “*segunda*” vozes, por exemplo), Tio Antônio me ofereceu a chave para entender que o canto “*Na capela dos anjos*” serve para agradecer uma oferta destinada ao grupo como *pagamento de uma promessa* por uma graça alcançada.

Além de imbutir meus comentários, dizendo que as gravações andaram pelos EUA, que um professor as estava recuperando, mas que “só havia seis músicas”; de comentar minhas próprias impressões, interrompendo a escuta de uma faixa, para dizer que a melodia do canto “x” me lembrava a música “y”; eu ainda entoei trechos dos cantos! Tio Antônio, pacientemente, só me respondia com desconfiados e monossilábicos “É...”s e, por vários momentos, sutilmente, sugeriu que eu parasse de falar e escutasse o repicado do tambor...

Ainda que toda essa interpretação eu só tenha vindo a fazer dias depois, ao escutar novamente a gravação, com calma, para transcrevê-la, naquela mesma noite depois de nossa visita à *Prainha*, após deixar Francisca em sua casa em Osório, fiz uma auto-crítica que me levou a planejar melhor minha atitude na escuta que proporia a outros *maçambiqueiros* do grupo.

No dia seguinte, procurei fazer tudo diferente: ampliar a escuta, baixar o volume da minha voz. Cheguei na casa da Francisca por volta das 9h30min da manhã. Lá estavam o *Rei do Congo*, Seu Sebastião, o *chefe* Faustino Antônio e seu irmão, Carlos, Francisca, seu filho Jonatan e Luiz Henrique, jovens *dançantes* do grupo, a *Rainha Ginga*, Dona Severina, além do antropólogo Iosvaldyr Bittencourt Jr. que, depois de finalizada sua pesquisa com o grupo, os estava visitando. Estavam todos envolvidos em construir *maçacalhas*, os mais velhos ensinando os mais jovens: Seu Sebastião trabalhando com as taquaras, retirando delas fios que seriam trançados para a constituição do instrumento musical; Iosvaldyr aprendia com o *chefe* Faustino a cortar pedacinhos redondos de porongos para serem utilizados no pé e na cabeça do instrumento e a colá-los depois com *Super Bonder*; Jonatan e Luiz Henrique aprendiam com Carlos a trançar os fios de taquara separados por Seu Sebastião, dando forma ao corpo das *maçacalhas*; Francisca preparava o almoço na cozinha e Dona Severina observava tudo e conversava conosco. Carlos também desmontou dois tambores do grupo, lavou seus corpos e deixou suas peles de molho no tanque com água para que depois pudessem ser recolocadas, expostas ao sol para secarem e então poderem ser afinados e preparados para a *Festa*.



Foto 25: Faustino.



Foto 26: Carlos e Luiz Henrique.



Foto 27: Seu Sebastião, Jonatan e Faustino.

Foto 28: Dona Severina¹³⁰.

Por mais de uma hora fiquei com eles, conversando e observando. Entre explicações sobre o fazer das *maçacalhas* e os ajustes nos tambores, muitas histórias do grupo iam e vinham e, volta e meia, brincadeiras e piadas relativas à constituição da masculinidade de seus integrantes aqueciam as conversações. Outros assuntos tomavam conta e quando a conversa já virara “prosa” (lembrando aqui de Trajano, 1984), falei das gravações que estavam comigo, “*muito antigas*”, que “*um professor do Rio tinha conseguido pra mim*” e se eles teriam interesse em ouvi-las. “*Mas é claro!*”, disse-me o *chefe* Faustino. Pedi ao Iosvaldyr que ficasse com a câmera de vídeo e registrasse nossa escuta pois eu queria ficar livre do equipamento para poder estar mais concentrada na conversa (DVD faixa 1).

¹³⁰ As fotos 25 a 28 foram realizadas em Osório, na casa de Francisca Dias, em setembro de 2008.

Desse momento disparado pela escuta dos antigos *maçambiques*, seguiu-se uma longa conversa de mais de uma hora de duração em que meus colaboradores de campo pareceram, enfim, abrir a caixa de suas memórias. Os valores do grupo em termos humanos e estéticos, a importância dos *antigos*, dos velhos *chefes* e *tamboreiros*, as etnoteorias, as formas de aprendizagem, o simbolismo que perpassa cada gesto, cada fragmento do texto, cada tambor, vieram à tona com uma força impressionante.

Estacionei meu carro dentro do pátio da casa de Francisca e, como fiz com Tio Antônio Neca, pus para tocar as seis faixas gravadas por Luiz Heitor: *Estrela do Céu*, *Na capela dos anjos*, *A bendito louvado seja*, *Alvorada*, *O papagaio* e *Motuca*. Abaixo segmentei as idéias que trocamos naquele dia em grupos de temas que surgiram com maior ênfase procurando interpretá-las de acordo com as chaves que o próprio grupo me oferecera ao longo da etnografia, com a consciência da “dura tarefa de fixar, no texto escrito, a experiência vivida em campo para a comunidade lingüística [e musical] da qual fazemos parte” e dos “riscos de sua descontextualização” ao transcrevê-la (Eckert & Rocha, 2005: 48 e 44).

Luciana: De repente o Tio Sebastião vai conhecer o tamboreiro. O senhor nasceu quando?

Seu Sebastião, *Rei do Congo*: 1930¹³¹.

Luciana: Essa gravação é de 46, o senhor tinha 16 anos.

Faustino: Tinha 12 anos quando entrou no maçambique. Falecido Lula!

Seu Sebastião: Era o falecido Lula. Aonde apareceu o falecido Lula.

Faustino: Pai conhece a voz dele de longe.

Luciana: E o senhor se lembra disso, de alguém ter gravado?

Seu Sebastião: Era muito custoso isso...

Seu Sebastião deu a entender que não participou da gravação que escutávamos pois, com 16 anos, se estivesse presente, é provável que lembrasse de uma coisa assim, tão inusitada para a época. Mas é certo que já integrava o grupo e isso se constituía num potencial ganho ao momento que se seguiria. Então eu expliquei sobre as gravações, que eram de “*apenas seis músicas*”, que “*a qualidade poderia parecer ruim aos ouvidos de*

¹³¹ Depois vim a saber que nos documentos de Seu Sebastião consta como data de seu nascimento o ano de 1930 mas que ele, de fato, nasceu em 1928 pois comemorou o aniversário de 80 anos em novembro de 2008. Fui percebendo que essa diferença entre a data do “nascimento de verdade” e a “data do papel” é muito comum entre as pessoas de mais idade, especialmente, as de classes populares e de zonas rurais. Ouvi histórias como essa entre quilombolas em *Casca* e no *Rincão dos Negros*.

agora” e liguei o som do carro. Começou a tocar a primeira faixa gravada por Luiz Heitor, identificada como “Estrela do Céu”. Em segundos eles pararam de fazer o que estavam fazendo e se dirigiram para perto do carro em silêncio.

[Em silêncio e com muito interesse todos escutam. Eu inclusive. Depois de alguns minutos Carlos comenta que se trata do canto “ Se a canoa virar “ e Seu Sebastião e Faustino concordam]

Carlos: Se a canoa virar.

Seu Sebastião: A canoa virou.



Foto 29: Seu Sebastião, *Rei do Congo*, fazendo maçacalhas. Osório, 2008.

Luciana: A música da canoa?

Faustino: É da canoa. A canoa virou.

Luciana: Ah, tu vê, com outra letra...

Carlos: A mesma letra só que nas batida é diferente...

[A música acaba]

Seu Sebastião: É diferente por causa dos novo agora.

Carlos: E no jeito de cantar também.

[Começa a faixa 2 de Luiz Heitor: “Na capela dos anjos”]

Seu Sebastião: É. Por causa dos mais novo.

Carlos: Ó, é as batida.

Como eu já escutara essa faixa várias vezes, tinha já decifrado parte do texto desse canto: “(*Capitão*:) A estrela do céu é bonita demais. (*Dançantes*:) É bonita demais, é bonita demais”. Então, na hora em que Carlos relacionou sua escuta ao canto “A canoa virou” eu questioneei: “*que interessante, com outra letra*”. Ao que ele respondeu: “*com a mesma letra só que na batida é diferente*”. Fiquei sem entender na hora o que ele queria dizer e depois levantei algumas hipóteses: a idéia de “letra”, por exemplo, que para mim necessariamente conecta-se ao texto da canção, pode ser percebida no grupo como o conjunto de letra e melodia, o canto em si, como um todo. Daí o sentido dele dizer que era a “*mesma letra*” pois escutando novamente as gravações que fiz de “A canoa virou”, percebi muitas semelhanças na melodia dos dois cantos. Ambas as primeiras frases dos dois cantos têm doze sílabas e as frases de *resposta*, apesar de “A estrela do céu” ter doze sílabas e “A canoa virou” apenas oito, com a maneira de cantar da última, que incorpora notas de maior duração, elas acabam compartilhando a mesma estrutura métrica.

Capitão: A es-tre-la do céu é bo-ni-ta de-mais (12 sílabas)

Dançantes: É bo-ni-ta de-mais, é bo-ni-ta de-mais (12 sílabas)

(CD faixa 39)


Chefe: A ca-no-a vi-rou lá no fun-do do mar (12 sílabas)

Dançantes: Dei-xa vi-rar _ _ , dei-xa vi-rar _ _” (8 sílabas + 4 “tempos” de prolongamento)

(CD faixa 35)

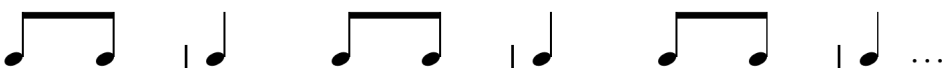
Além disso, os *cantos* possuem a mesma estrutura rítmica no fraseado.

Estrutura rítmica da melodia de “A estrela do céu” (1946)



A es - tre - la do céu é bo - ni ...


Estrutura rítmica da melodia de “A canoa virou” (2008)



A ca - no - a vi - rou lá no fun ...

Para o grupo, o “*diferente mesmo*” eram as *batidas* do tambor. Fui escutar com mais atenção os tambores das gravações de Luiz Heitor e percebi que, de fato, o padrão rítmico de suas *batidas* é diferente. Nas gravações antigas ouve-se uma figura pontuada, lembrando o que Mário de Andrade chamou de “polca brasileira” ou ainda, a habanera cubana¹³², enquanto que a *batida* contemporânea do grupo está mais próxima à uma divisão binária, como uma marcha.

Batida dos tambores da gravação de Luiz Heitor. Mestre Lula (1946).



¹³² A reflexão de Mário de Andrade a respeito da “polca brasileira” diferenciada da “polca européia” é revisitada por Sandroni, 2001: 71-73. Essa polca brasileira, descendente dos lundus e amalgamada à habanera levaria ao maxixe e, posteriormente, ao samba urbano do início do século XX.

Batida contemporânea. Chefe Faustino Antônio.

Tambores

D D E D D E

pele (batida forte) aro pele (batida leve)

D = mão direita
E = mão esquerda

E Seu Sebastião completa a reflexão dizendo que essa mudança nas *batidas* “é por causa dos novo”, sugerindo que mudando as pessoas (as gerações, os *mestres*), a música, nesse caso representada pelas *batidas* dos tambores, muda também.

Ficamos ouvindo um bom tempo a segunda faixa do CD e então Carlos, um dos *tamboreiros* do grupo, comenta:

Carlos: “*Na capela dos anjos*” [CD faixa 40].

Luciana: É, exato! “*Na capela dos anjos*”. Que tem até hoje ainda [CD faixa 37¹³³].

Faustino: Tem (com ênfase).

Seu Sebastião: Quem cantava isso aí era o falecido Pedro. Tio Jovino.

Faustino: Capela dos anjos. Tio Pedro, Tio Lula.

Seu Sebastião: Tio Pedro, Tio Lula.

Faustino: Esse tambor ali [apontando para o tambor que secava no sol] que tocavam na época.

Luciana: Ah, é?

Faustino: Aquele tambor ali é o mesmo que tocava ali [na gravação de Luiz Heitor]. Aquele tambor é da época do meu pai, da época do falecido Pedro, da época do falecido Lula, que são esses que tão tocando aí [na gravação].

Seu Sebastião: Esses aí mesmo. O Pedro é um primo irmão meu, que era tamboreiro.

Faustino: Falecido Pedro.

Seu Sebastião: Falecido Pedro.

Luciana: Bah!

Faustino: Falecido Pedro e o outro eu não conheço, mas o falecido Pedro, a voz dele, até hoje: hoje eu canto e quando eu começo a tocar “*A canoa virou*”, essas música que

¹³³ Interessante comparar as duas versões de “*Na capela dos anjos*”.

o falecido Pedro tocava naquele tambor... Sabe o que que é uma coisa tu sentir... Parece que aquela pessoa, sabe? Nossa! Aquele homem... Falecido Pedro era uma pessoa que Deus o livre! Nunca a gente vai esquecer! São pessoas que passaram junto conosco, viveram uma vida dentro do grupo e hoje tão lá, que Deus levou pra outro mundo mas continuam aqui [e bate o peito], aqui dentro da gente. São pessoas que a gente não esquece nunca! Falecido Lula eu não conheci. Meu pai sempre falou dele mas eu não conheci.



Foto 30: Um dos tambores do *Maçambique* secando ao sol. Osório, 2008.

Como acontecera com Tio Antônio Neca, ouvir determinada música, fez Faustino lembrar de pessoas importantes para ele, como os *chefes* e *tamboreiros* antigos, que interpretavam esses cantos e com os quais aprendera seu ofício. Tio Pedro, Tio Lula, Tio Jovino, estão entre os mais destacados em suas memórias, ainda que o “*falecido Lula*” ele não conhecesse mas ouvira falar através de seu pai.

Tocar hoje, no presente, as músicas que eles tocavam antigamente é como estar ao lado deles, uma presença que se pode “*sentir*”. O tambor do grupo, que é “*da época do meu pai, da época do falecido Pedro, da época do falecido Lula*” e que *chefe* Faustino toca até hoje, é um dos meios da atualização constante da relação com sua ancestralidade, ao mesmo tempo ritual (os *maçambiqueiros* antigos) e étnica (os descendentes do *Morro Alto*). Ao tocar o tambor que um de seus *mestres* tocara, incorpora suas qualidades, sua

personalidade, sua força¹³⁴. Esse mestre, presentificado na batida do tambor, foi também responsável pelo seu desejo de tocar. Tio Pedro, por exemplo, “*era uma pessoa que Deus o livre*”. A personalidade da pessoa confunde-se com seu ofício [de *tamboreiro*] que passa a ser desejado. A vontade de ser como “*aquele homem*” parece ter levado Faustino a constituir-se *tamboreiro*. E o ancestral falecido, ao mesmo tempo em que compartilha sua força com o *tamboreiro* de hoje, sobrevive, revive, através de cada nova performance do grupo.



Foto 31: À esquerda, o *tamboreiro* Jovino. Osório, 1961 (in Barcellos *et. al*, 2004).

[Voltamos a ouvir. Agora toca a terceira faixa “A bendito louvado seja”.]

Carlos: Esse canto aí...

Faustino: Eu não tô entendendo.

Luciana: A letra?

Faustino: A letra.

¹³⁴ Nei Lopes (2006: 156 - 172), através da revisão de uma vasta bibliografia, traça uma densa reflexão sobre a cosmologia inerente aos povos bantos, elucidando essa questão da importância da ancestralidade. Para Jacques Maquet (1966 apud Lopes, 2006: 157-158), “as invocações dos grandes ancestrais têm por objetivo aumentar a energia vital [dos vivos], já que entrando em comunhão com eles, cuja vitalidade será maior quanto maior for sua descendência, a pessoa fica mais forte. [...] Toda pessoa constitui um elo na cadeia de forças vitais, um elo vivo, ativo e passivo, ligado em cima aos elos de sua linhagem ascendente e sustentando abaixo de si, a linhagem de sua descendência”. Para Silva Cunha (1959 apud Lopes, 2006: 159), são os mortos “os elos da cadeia que transmite o *élan* vital dos primeiros antepassados para os vivos. [...] O homem (vivo ou morto) pode directamente [sic] reforçar ou diminuir um outro homem no seu ser”.

Luciana: Eu também não entendo a letra.

Faustino: Eu não entendo. A música não tá tão nítida.

Luciana: É porque o som é muito antigo...

Faustino: Muito antiga.

Carlos: Não, mas não é do nosso canto.

Faustino: É sim, só que...

Carlos: Não! Esse canto não!

Faustino: Não canta, mas tinha.

Carlos: Nós não cantemos.

Faustino: Mas Tio Antônio [Chico]¹³⁵ nunca cantou. Porque todos os cantos que nós cantemos foi que eu aprendi com Tio Antônio. Só que daí o Tio Dodô [alferes da bandeira, falecido com 102 anos] cantava cantos antigo que o Tio Antônio não sabia. Tio Dodô e o Tio Pedro. Só que o Tio Antônio não sabia. Tio Antônio era chefe e não sabia cantar os cantos. Porque quando o Tio Pedro puxava [ou] o Tio Dodô [e] o Tio Antônio não sabia, ele parava. Entendeu?

Carlos: Que nem eu tô dizendo, esse canto nunca cantei. [Paramos para escutar a gravação]. Esse é um canto muito do antigo que não me recordo.

Ao ouvirem o terceiro canto gravado por Luiz Heitor, “*A bendito louvado seja*”, reconhecem que trata-se de um canto de *Maçambique*, “*é do grupo*”, “*um canto muito do antigo*” mas não entendem “*a letra*”, agora sim, expressão utilizada, no contexto de nossa conversa, com o sentido de texto da canção. Ao não a identificarem, entendem que não aprenderam esse *canto* e a essa não-aprendizagem, culpam os *mestres* que os antecederam que já não o cantavam. Assim, os *chefes* e *mestres* antigos do grupo são responsáveis tanto pelo que eles aprenderam quanto pelo que não aprenderam.

Da discussão sobre os *cantos* do *Maçambique*, *chefe* Faustino retomou a reflexão sobre o tambor e sobre tornar-se *tamboreiro*. Ao falar de seus *mestres* ressaltou que “*bater qualquer um bate*”, mas que “*tocar e cantar sem errar*” é que é o desafio. E comenta um detalhe da aprendizagem do tambor, as “*três batidas*”.

Luciana: E tocar e cantar ao mesmo tempo não é fácil!

Faustino: Ao mesmo tempo tem que dar três batida. Às vezes, a gente tá tocando daí vem uma música e tem que dar três batidas e eles [os aprendizes] não batem, sabe? Mas eu sei, aqui dentro, sabe? Do refrão da música, tu tem que dar aquelas... Ele toca

¹³⁵ Precisei pedir a Faustino que me esclarecesse os personagens de sua narrativa. No contexto dessa conversa, sempre que ele refere-se ao “Tio Antônio”, trata-se de Antônio Francisco, chamado também “Tio Antônio Chico”, o *chefe* e *tamboreiro* que o antecedeu no grupo, falecido em 2008, e com o qual conta ter aprendido tudo o que sabe. Tio Antônio Neca, quando citado, tem seu primeiro nome acompanhado do apelido.

o instrumento [referindo-se ao jovem Luiz Henrique que toca pandeiro e outras percussões em um grupo de *funk*]. Tem que dá os... [breques?] Não tem que ter?

Luiz Henrique: Tem, tem!

Faustino: Justamente! Só que eles nunca pensaram isso. Tocar qualquer um pega. Um guri desse: - *Ah, tocar o tambor? Toco. Vai ali dum, dum, dum, mas eles não têm noção disso aqui, da mente.*

Luiz Henrique: Na hora de fazer um breque.

Faustino: Justamente! É as paradas, não pegaram isso, não sabem a hora de parar. Não sabem a hora de dar três batida. Então são coisas que eles vão aprender, com o tempo eles aprendem. Esse aqui [referindo-se ao Jonatan, dançante, filho da Francisca] já sabe que tem a hora dos...

Luciana: Três.

Faustino: Justamente.

Em sua fala Faustino explica para a gente que o *tamboreiro* reserva alguns segredos imperceptíveis a um olhar e a uma escuta superficiais. As *três batidas*, que funcionam como um “arremate” para terminar um *canto* ou mesmo para demarcar uma seção do canto, “*o refrão*”, demandam observação atenta do aprendiz e não parece ser coisa explicada pelo *chefe*. Há que aprender observando, construindo a noção “*na mente*”.

[percebo que enquanto discutíamos as três batidas, Seu Sebastião e Carlos estavam discutindo alguma outra coisa sobre as gravações de Luiz Heitor e me dirijo a eles].

Luciana: O que que vocês tão pensando?

Carlos: Não, nós tamos pensando que ... que nem o pai tava explicando, que com nós é diferente que nem era lá [antigamente]. Até as batidas. São bem diferente.

Seu Sebastião: É o começo. Pra mim, que comecei novo, pra mim tá certo. Pra eles já não tá.

Luciana: Ah.

Seu Sebastião: Pra eles não tá. Principalmente tinha uma turma que era... Compadre Antônio [Chico] era chefe, era uma coisa; agora com o Faustino já ficou diferente. E se o Faustino mudar pra outro [chefe] já é diferente de novo. Vai mudando.

Luciana: Porque cada mestre vai dando o seu... [eu e meus comentários...]

Seu Sebastião: É sim, vai mudando.

Carlos: E o canto também. Eu não me recordo do canto que não é do meu tempo.

Seu Sebastião: É, não é mesmo. Do teu tempo não é mesmo.

Carlos: Até hoje ninguém nunca cantou esses canto porque ninguém sabe.

Seu Sebastião, com muita tranquilidade retomou a questão de que cada *chefe* vai imprimindo certas particularidades estéticas ao grupo, construindo assim uma identidade

sonora¹³⁶, que vai sendo alterada ao longo do tempo. Assim, pensando no “certo” e no “errado”, que muitas vezes é a forma como o grupo discute e expressa as questões de mudança na *tradição* do *Maçambique*, Seu Sebastião entende que, para ele “*que começou novo*”, a *batida* está “*certa*” e que, apesar da surpresa causada em seu filho Carlos pela diferença e pelos cantos que não eram “*do seu tempo*”, as mudanças ocorridas ao longo do tempo também estão corretas.

Faustino então se insere nessa reflexão e conta de um livro que estudava juntamente com Francisca em suas horas de folga do trabalho.

Faustino: Aquele livro que nós tinha. Nós tinha um livro de todos os cantos deles [dos antigos]. Aí eu e a Preta achamos o livro [e] a gente deixou no Museu [de Osório] pra não desperdiçar. Todos os cantos mesmo!

Seu Sebastião: Mas tinha o livro mesmo.

Faustino: Tinha um livro com todos os cantos verdadeiros que era do grupo. Só que daí dentro do Museu eles botaram fora.

Seu Sebastião: Museu, levaram pro Museu e lá sumiu.

Luciana: Não acredito!

Faustino: Dentro do Museu. Sério, Museu de Osório. Dentro do Museu estava. A gente achou dentro dum lixo.

Seu Sebastião: É, tinha um livro.

Faustino: Cantos todos antigos. Todos, todos.

Seu Sebastião: Cantos, tudo direitinho, tinha no livro.

O livro desaparecido de dentro do Museu de Osório para tristeza do grupo (que lá o depositara justamente para ficar “a salvo”) continha o que, pela fala de *chefe* Faustino, ele considerava o mais “verdadeiro” do grupo: todos os cantos antigos. Começa a discorrer então sobre o que aprendera com o livro¹³⁷.

Faustino: A gente falava “meu sinhô, minha sinhá”. Hoje eles cantam “senhor”. Mas não, é sinhô, sinhá! A língua de antigamente. Meu sinhô, minha sinhá. Era a língua deles; era essa. Mas só que daí tem a Cultura da Prefeitura, vem, “*é, porque tá errado*”... Daí vão escrevendo o livro e escrevem tudo errado. Mas eu acho que tá

¹³⁶ Usei a idéia de identidade sonora em meu trabalho sobre os processos de aprendizagem musical na Escola de Samba Bambas da Orgia, em Porto Alegre, RS (Prass, 2004: 63). Se entre as escolas de samba, cada grupo constitui sua identidade frente às demais a partir da organização dos naipes de instrumentos, da disposição espacial dos mesmos durante os desfiles e do andamento conferido ao acompanhamento do samba-enredo, no contexto do *Maçambique* de Osório, o principal diacrítico do grupo será decorrência da *mão* do *chefe*, das características das *batidas* dos tambores e dos *cantos* que ele ensinará ao grupo.

¹³⁷ Em momento posterior a esse, Francisca Dias explicou que o “livro” a que o grupo se referia tratava-se de uma encadernação com folhas datilografadas.

errado a parte deles porque a nossa língua tem que continuar a mesma. A tradição continua se ela tiver a mesma língua, a mesma linguagem.

Luciana: Exatamente.

Faustino: Só que a Prefeitura foi mudando, a Lia¹³⁸ já vem escrevendo livros, a Lia já foi botando outras letras, já foi enfiando línguas que não existem dentro dos cantos. São tudo coisas erradas. Que nem eles tavam vendendo livro aqui - eu fui numa janta ali, eles tavam vendendo livro. Eu cheguei e disse “ó, essas letra aqui estão errada”. Eles: “não, essa letra é a certa”. “Não, se eu que sou dançante sei que tá errado, como é que a senhora vem teimar comigo que tá certo? Tá errado”.

A reflexão de *chefe* Faustino sobre a imposição da cultura dominante, a cultura letrada, “da Prefeitura” sobre a “língua de antigamente”, deles, “dos antigos”, dos ancestrais escravizados que usavam “*meu sinhô, minha sinhá*”, por exemplo, demonstra quantos processos de espoliação de elementos de sua cultura o grupo já sofreu. Mesmo nos cantos do *Maçambique*, cultura ancestral do grupo, tiveram, ao longo do tempo, sua autoridade questionada por conta da norma hegemônica imposta pelos grupos detentores do poder. Laytano (1945: 65) já fazia referência às questões identitárias do *Maçambique* contidas na “linguagem nebulosa” empregada em seus cantos, relacionando esse uso aos “moçambiques” de Minas Gerais citados por João Dornas Filho¹³⁹ que cantavam quase sempre em dialeto¹⁴⁰.

[Volto o foco para seu Sebastião]

Seu Sebastião: Do festeiro. Tão cantando pro festeiro.

Carlos: É, pro festeiro. [Carlos ensaia um canto incompreensível].

Faustino: Só que era muito antiga a voz.

[Seu Sebastião ri. Continua achando “certo” o canto “antigo”].

Carlos: É.

Luciana: Mas a letra é diferente, né?

Faustino: Não é, é a voz que...

Carlos: A letra é a mesma.

Luciana: Consegue cantar junto, não?

¹³⁸ A pessoa citada como “Lia” trata-se provavelmente de Lia D’Ávila que em 1978 foi cedida da Secretaria de Educação da Prefeitura de Osório para auxiliar na organização da Festa de Nossa Senhora do Rosário. Norton Corrêa, em artigo publicado no *Correio do Povo*, escreveu: “[...] De parabéns, pois, o Prefeito Jorge Dariva, o Secretário de Turismo local, Eduardo Renda, e a Secretaria da Educação que cede a Profa. Lia D’Ávila, para participar da organização da festa” (Corrêa 1978: 15).

¹³⁹ Laytano não esclarece nesse ponto qual a obra de João Dornas Filho, o escritor e historiador mineiro, em que baseia sua reflexão, mas na página 91 cita o “esplêndio ensaio” “A influência social do negro brasileiro”, de 1943.

¹⁴⁰ Retomarei essa discussão sobre a linguagem no capítulo 5.

Carlos: [Carlos tenta cantar mas a acentuação não sincroniza com a da gravação] “Festeiro novo homem de bom querê. Hoje chegou o dia nós queremos vê”.

Seu Sebastião: Esse é pro festeiro novo. Foi o véio, agora é pro novo que entra na... Fazer a festa do outro ano.

Carlos: É o mesmo.

Faustino: [Faustino canta “festeiro véio” mas não parece fechar bem... E comenta]. É muito velho, da década de 40, imagina quantos anos faz?

Carlos: É o mesmo ritmo, é a mesma música...

Seu Sebastião: Sim, mas pra vocês já tá diferente.

Carlos: [Cantando de novo] “Pro festeiro novo homem de bom querê. Hoje chegou o dia nós queremos vê”.

Seu Sebastião: É, tão cantando pro novo. Passou o velho, tá passando pro novo, que entrou o festeiro novo. É, tão cantando pro novo. [Seu Sebastião me explica]. Em comparação: terminamo a festa agora, então se a senhora era a festeira véia, tá fazendo a festa, o China [Carlos] é novo, vai pegar, então vamo cantar pra ele, festeiro novo. A senhora é daquele ano, do ano passado, esse é desse ano.

[Carlos tenta cantar junto com a gravação mais uma vez]

Luciana: Qual [música] que o senhor acha que é essa?

Faustino: É pro festeiro novo.

Carlos: É que pra eles [os antigos, do tempo da gravação de Luiz Heitor, incluindo Seu Sebastião], eles cantaram a primeira aquela pro festeiro velho e agora essa pro festeiro novo.

Seu Sebastião: Essa é pro novo.

Carlos: Só que eles não fazem que nem nós fizemo agora. Nós cantemo a música pro festeiro novo e depois que nem, vamos supor, né, aí já vai pro festeiro velho e eles não, eles davam aquele tempo, davam aquele intervalo e já voltavam com a música só que mudando pro outro. E nós cantemo junto.

A música que tocava durante essa conversação era “*O papagaio*” e a letra, segundo minha escuta diz “(capitão) Ô, papagaio, fala com a senhora dona” (ao que é respondido pelos *dançantes*), “Ô, fala com a dona da casa”. Carlos e Seu Sebastião entendem que se trata do canto para os *festeiros*, entoado primeiramente para o *festeiro novo* e depois para o *velho* (“*Pro festeiro novo, homem de bom querê. Hoje chegou o dia, nós queremos vê*”). Seu Sebastião faz questão de me explicar o que isso significa. *Festeiro* é pessoa muito importante pois será responsabilizado pela realização da Festa de Nossa Senhora do Rosário e, por isso, é homenageado através do *canto*. Mas reconhecem que “*a letra é muito antiga*” e justificam assim o fato de que, cantando junto com a gravação, o *canto* não fecha muito bem. “*É o mesmo ritmo, a mesma música*”, diz Carlos e Seu Sebastião completa: “*Mas pra vocês já tá diferente*”.

[Volto o foco para o Faustino que estava conversando com os dançantes Jonatan e Luiz Henrique]

Faustino: Aquele que bate mais ampliado ali na pauleira é o Tio Pedro, falecido Tio Pedro. Ele sempre tocou assim.

Carlos: É que assim, como nós tava explicando, pai. Que como tá ali na música. Eles cantaram primeiramente pro festeiro velho, daí dava aquele intervalo do tempo das duas músicas.

Faustino: E depois cantava pro novo.

Carlos: Nós não, nós cantemos pro velho...

Faustino: E cantemo pro novo.

Seu Sebastião: Mudou uma parte.

Faustino: É, justamente. Mas isso foi coisas que com quem que eu aprendi a fazer isso? Com meu tio, meu chefe [Antônio Chico].

Seu Sebastião: O erro dele tu tá seguindo.

Faustino: É, justamente.

Seu Sebastião: O erro do outro...

Faustino: Então, quer dizer que tem certas coisas que tá errado e tá acompanhando o erro. Só que agora, que nem eu conversei com o Iosvaldyr, eu quero tentar voltar tudo como era antes. Eu falei com eles [os dançantes], conversei com eles e vai ser assim.

[entra uma gravação que não é mais do *Maçambique* e eu peço para o Luiz Henrique segurar o M-Áudio para eu desligar o som do carro e continuar a conversa].

Carlos: Essa música que nem deu do festeiro aqui. Eles dão aquele intervalo. Cantam pro velho e dão um intervalo e cantam pro novo.

Faustino: Só que nós cantemo emendado: só termina uma música e continua outra. Por isso que eu tô dizendo: mas eu aprendi isso com quem? Com meu chefe!

Carlos: Pois é.

Faustino: Então tô dando continuidade numa coisa errada. Por isso que eu disse pra vocês, que tem certas coisa que nós vamos mudar daqui pra lá. Foi o que eu expliquei e vai ser assim.

Carlos: Não, e assim, se o cara não tivesse ouvido, não sabia também porque nós ia continuar toda a vida a mesma coisa.

Faustino: Tem que dá o intervalo. E não dá! Aí numa música a gente emenda a outra junto.

Carlos: Pois que nem tá aqui. Eles cantavam pro festeiro velho, depois deram aquele intervalo e voltava pro festeiro novo.

Faustino: Justamente.

Ao voltarem a discutir sobre a forma de entoar os *cantos*, transformada pelo tempo em uma interpretação sem intervalos, exemplificada através da música para os *festeiros* que escutamos, Faustino atribuiu a mudança à maneira como aprendeu com seu Tio Antônio Chico, *ex-chefe* do grupo. E Seu Sebastião concluiu dizendo: “o erro dele tu tá seguindo”. Na seqüência, tento problematizar que talvez a interrupção entre um canto e

outro fosse decorrência do próprio meio de gravação, o disco de 78 rotações, que comportava apenas um certo tempo, mas eles insistem que não, que era assim, com uma “*paradinha*” entre os *cantos*, porque começam a lembrar do passado quando era de praxe dar uma pausa, “*ajeitar o tambor*”, “*dar uma apertadinha no couro*”, para então começar outra música.

Luciana: Mas sabe o que eu fiquei pensando sobre isso aí? Pode ser que eles fizeram isso aí por causa da gravação, porque o disco tinha um tempo, acabava, né? Ele só dava 2 minutos, 2 minuto e meio e...

Carlos: Não, mas sempre tem um intervalo.

Faustino: Assim que eu entrei, assim que eu entrei [no grupo] era assim. Eles cantavam uma música, davam um intervalinho, puxavam o tambor, davam uma ajeitadinha, davam umas duas batida do lado do tambor, como estivesse esticando o couro e aí depois eles começavam de novo. Eles não paravam nunca, só que, porém, a gente não saía nem da fila, ficava ali.

Luciana: Mas tinha um silêncio.

Faustino: Tinha um silêncio. Um momento de ele terminava uma música, ele dava umas batida pra ajeitar o couro e dar umas puxada e começar as outras músicas. Era assim que faziam antes, só que daí o Tio Antônio [Chico] começou a emendar tudo parelho pra gente não sair da fila. Aí já foi tomando um outro embalo da coisa, a gurizada já saíam prum lado, pro outro, aí Tio Antônio não dava espaço. Hoje eles [os dançantes] tavam tendo espaço. Desse momento que a gente conversou, faz quinze dias atrás, não vão ter mais espaço. Ninguém vai sair da fila, ninguém vai tá de frescura. Acabou. Então cobraram muito de mim e eu deixei um pouco. Tava deixando um pouco de lado, só que daí eles chegaram à conclusão. [Eu] tava esperando que eles me cobrassem uma coisa e eles me cobraram uma coisa, me cobraram, chegou a hora de... Eu tava cheio de problemas, daí eu não queria emendar os meus problemas particular com o grupo. Aí eu resolvi os meus problemas, aí agora não. Aí agora eu entrei de cabeça, vou mergulhar de cabeça de novo e aí vou até o fim da minha vida. Vou até o dia que eu puder [...].

Recuperando a memória de quando entrou no grupo, tomou consciência que a mudança na maneira de cantar, no caso, o fato do *chefe* passar a emendar um canto no outro, sem pausa entre eles, foi decorrência de uma atitude que visava disciplinar os dançantes que começavam a sair das filas de suas respectivas *varas*, “*tomando um outro embalo*”, “*saindo prum lado*”. Tio Antônio Chico, famoso por sua postura rígida, teria alterado um item da estética do ritual em prol da necessidade de um controle maior sobre os jovens do grupo.

Faustino retoma a questão do livro dos cantos antigos desaparecido do Museu de Osório:

Faustino: Eu tinha muita vontade de pegar aquele livro, porque quando a gente pensou de trazer o livro pra cá [para a casa da Francisca onde se encontram a maioria dos objetos do grupo], eu e a Preta [Francisca], eles não deixaram, era pra deixar no Museu. Perdemos [assim] todos os cantos, todos, todos. Tinha tudo! Tinha do começo ao fim de uma festa tudo que eles cantavam: canto de promessa, canto de igreja, tinha tudo, tudo. Acharam dentro do lixo, eu e a Preta, um dia fuçando e achamos, eu e a Preta. Porque eu vivia muito naquele Museu ali e aí perdemos, deixamos ali, muitas coisas nossa foi fora, perdemos. Fitas que a gente tinha levaram. A Prefeitura tem... Quantas fitas tu acha que a Prefeitura tem nossa? Que eles pegaram de dentro do Museu? Fotos, eles montam mural com tudo que é foto nossa que tinha dentro do Museu só que era pra devolver pra nós e não devolveram. Roupa. Então é coisas que não era pra ter acontecido hoje, que não vai acontecer mais.

Iosvaldyr: Mas independente do livro, muita coisa fica na memória de vocês.

Faustino: Não, muita coisa ficou gravada na minha memória, eu não esqueci, sei todos os cantos. Que nem hoje, eu tava falando pra vocês aí agora há pouco da história como é que era e como é que não era. Eu li muito aquele livro. Eu e a Preta sentava, nós ia pra lá, passava dias lá [no Museu]. Nós ia um dia, um dia de noitezinha, às vezes, eu não tava trabalhando, quando eu não tava trabalhando, tava de férias, passava trinta dias, eu ficava ali dentro do Museu. Eu vinha em casa, aí não ia de manhã, ia de tarde, quando não ia de tarde, ia de manhã e vivia ali dentro. Então tinha muitas coisas que eram coisas que a gente recuperou e guardou no Museu, que era pra ficar uma coisa, que era uma história, né? E aí...

Com o passar do tempo, nossa conversa foi adensando suas temáticas. Minha escuta atenta parece ter permitido um certo tom confidencial que abriu a possibilidade de um desabafo de *chefe* Faustino. O poder público, representado pela Prefeitura e pelo Museu de Osório haviam falhado com o grupo em inúmeros momentos, permitindo o desaparecimento de alguns de seus bens mais caros, como o livro precioso que continha todos os cantos antigos, além de fotos e fitas de áudio e vídeo do grupo. Sem contar no uso “canibalístico¹⁴¹” feito desses bens percebido nas entrelinhas da fala de *chefe* Faustino (as fotos emprestadas para exposições que nunca retornaram ao grupo, por exemplo). Além disso é interessante perceber o quanto foi enfatizado pelo *chefe* de um grupo de cultura *oral*, seu estudo de um livro com os cantos *escritos*, e mesmo do fato de seu interesse em ficar horas e horas, turnos inteiros de seu tempo livre, freqüentando um museu e nele pesquisando itens de sua própria cultura.

Por fim, nossa escuta compartilhada e esse jogo que ela acabou gerando, de pensar o passado e o presente do *Maçambique*, pareceu encontrar reverberação em algumas

¹⁴¹ É o antropólogo José Jorge de Carvalho (2004: 7) quem utiliza a idéia de canibalismo para as usurpações culturais a que grupos de afro-descendentes têm sido vítimas no país, especialmente por pesquisadores, artistas de classes abastadas e pelo poder público.

reflexões que o grupo já vinha fazendo sobre modificar “*coisas que estavam erradas*”, “*colocar os pingos nos is*”, porque “*a tradição não pode morrer*”: “*com erro ou sem erro ela vai continuar*”.

Carlos: Um tem que cobrar o outro, né?

Faustino: Se eu tô errado, se ele tiver errado, eu vou cobrar. E as coisas que a gente tá fazendo errado, que a gente conversou aqui dentro da casa da Preta [Francisca], coisas que tava errado, que esse ano a gente vai modificar tudo, não tem mais erro, não é pra ter mais erro. Claro, algum vai ter porque ninguém é correto, ninguém é perfeito, né? Sempre existe! Você pode sair daqui dirigindo a Porto Alegre, nunca bateu, mas pode bater. Tem aquele momento de erros, de bobeira, como se diz. Então, coisas que pode acontecer. Mas a gente vai tentar fazer tudo pelo certo. Quero ver se esse ano, bah, temos que melhorar coisas que a gente tava fazendo errado.

Carlos: Tem que colocar pingos nos “is”.

Faustino: Justamente! E ninguém vai ficar brabo com ninguém porque a tradição é a tradição. A tradição não morre, ela continua. Com erro ou sem erro ela vai continuar. Comigo ou sem mim, ela vai continuar. Isso é uma coisa que é uma tradição nossa, não pode morrer. Que nem nós tava falando agora dos guizos que ele tem no bolso. Os guizos que ele tem no bolso era do pai do meu vô. Olha quantos anos isso tem?! Vamos ver que o meu vô morreu com 80 anos? Meu pai tá com 80 já são 160. O meu vô morreu com mais 80. Já são quantos? Meu bisavô. Olha bem a eternidade que tem aí? Isso não é uma tradição? E tá aí até hoje. Uma coisa que a gente vai guardar pro resto da vida.

Carlos: E de mim passa pro meu filho, do meu filho passa pro meu neto, do meu neto passa pro meu tataraneto. E assim vai indo.

Faustino: Não tem. É coisas que...

Luciana: E isso é lindo, né? Muito obrigada! Nossa, que aula, hein?!

“*Olha bem a eternidade que tem aí*”. Os guizos do bisavô de *chefe* Faustino, que agora são usados por Carlos, seu irmão, carregam o peso da *tradição*, “*uma coisa que a gente vai guardar pro resto da vida*”, que vai passar do filho para o neto, para o tataraneto e assim por diante. Faustino não é *chefe* por acaso, tem exata consciência do patrimônio que tem nas mãos e que depende dele (não só, mas principalmente) para que não se acabe.

O impacto das palavras finais desse momento com os *maçambiqueiros* de Osório levou-me a um outro trecho de Eckert & Rocha (2005: 52 - 53) sobre “o compromisso ético da restauração da voz do Outro” na escrita etnográfica. Desdobrando a fala de Dona Maria, informante das antropólogas, que dizia que “*palavra que sai da boca não retorna*”, elas comentam:

Na sabedoria dessa velha senhora, a palavra é o lugar de uma memória e, ao ser enunciada, gira, desdobra-se e não se exaure no que é dito; girando, a palavra

movimenta-se, ecoa no ouvinte, fazendo-o cúmplice da coisa narrada. Sim, a palavra enunciada tem a força de se perpetuar no dom da escuta e, assim, ela retorna àqueles que dela se valem. A palavra enunciada, para sobreviver, precisa do ouvinte. Escutar-se a palavra enunciada desdobra-se, portanto, num compromisso oculto com ela, isto é, em conservar-se coesa sua força de germinação, propagando-a no tempo. A lembrança do som da voz evoca-nos, ainda hoje, o tipo de comprometimento ético que deve pautar a entrega do antropólogo ao que lhe esteja sendo relatado assim como nosso compromisso com a perpetuação das palavras proferidas, projetando-as para além daquele que as enuncia. E é precisamente nesse contexto que a descrição etnográfica assume a perspectiva de um esforço, por parte do antropólogo, para reatar o sentido dessa experiência no tempo só possível de ser alcançado pelo benefício da narrativa etnográfica.

A proposta de mostrar as gravações de Luiz Heitor aos *maçambiqueiros* visava inserir na contemporaneidade da experiência etnográfica o documento sonoro histórico. Era uma idéia “simples”, ainda que “política”, pois tratava-se de “devolver” ao grupo algo que era seu e que estava “perdido”. Com essa proposta “metodológica”, acompanhada do desejo de ficar livre de questões pré-concebidas, sem tanto controle da situação, para poder de fato viver a experiência, com o desejo de que aquela escuta compartilhada fosse uma vivência para mim também, concreta, real, eu pretendia me aproximar das concepções da estética musical do grupo. Nosso encontro, entretanto, acabou sendo muito mais do que isso. O “resultado” foi, de fato, um adensamento de nossa relação humana.

O etnomusicólogo norte-americano Jeff Titon propôs uma reflexão muito pertinente sobre os tipos de conhecimento que se podem atingir com entrevistas estruturadas no que ele chamou de “o velho estilo de trabalho de campo” versus as histórias de vida contadas em situações onde interesses comuns são acionados em uma situação de “vida real” (Titon, 1997: 89). Para ele, esse segundo caso não configura uma simples coleta de dados, mas sim, um meio de buscar a compreensão dos fatos.

A demanda do trabalho etnográfico incorpora a virada paradigmática do foco de atenção da Etnomusicologia que, segundo Titon, a partir dos anos 80, passou a ser o de “o estudo das pessoas fazendo música” ou “das pessoas experienciando música”, fruto das transformações políticas do final dos anos 60 do século XX e, portanto, pautada na reflexividade, no compartilhamento da autoridade entre o pesquisador e seus colaboradores no campo, na preocupação com a história e com relações de poder, classe, gênero, raça e etnia (Titon, 1997: 91-92).

Seguindo, com Eckert & Rocha (2005: 53), instaura-se no encontro etnográfico o compromisso que a palavra dita, tornada texto em papel, continue “girando”. Vão nessa direção as palavras do antropólogo José Jorge de Carvalho (2004: 72) dirigidas aos pesquisadores das culturas tradicionais, especialmente as de afro-descendentes.

Mais do que um dilema moral, acredito que a discussão das posições assumidas atualmente pelos pesquisadores e suas conseqüências para a comunidade pesquisada deva ser equacionada dentro do quadro da responsabilidade. Seja o pesquisador uma pessoa distante, um porta-voz, um escudo, um mediador ou um converso que se apresenta como *performer* da arte tradicional, devemos colocar abertamente para as instituições a que pertencemos de que modo concebemos nossa responsabilidade para com o destino do grupo com que pesquisamos e com quem interagimos. Responsabilidade implica atitude responsiva, resposta, interação dialogante, capaz de estabelecer uma ponte entre os valores e interesses do nosso mundo e os valores e interesses do mundo dos artistas populares.

A experiência descrita acima, como um todo ressalta o impacto do trabalho etnomusicológico, construído a partir do convívio etnográfico longo, em relação aos trabalhos antes realizados com o grupo, interessados privilegiadamente na coleta de dados, baseados no paradigma do Folclore, como o fez o próprio Luiz Heitor.

Ao mesmo tempo, se por um lado a visão folclorista gerou “várias distorções no material coletado, nas quais os versos são corrigidos e os costumes de seus informantes são suavizados para corresponder mais fielmente a essa imagem” idealizada (Vilhena, 1997: 28), por outro, a possibilidade de revisitar esses documentos produzidos anos atrás (que, enfim, felizmente, foram produzidos) e trabalhar com eles em uma perspectiva dialógica com os colaboradores de campo, como um re-estudo, pode suscitar novas idéias sobre o campo. Foi essa a proposta da escrita desse capítulo.

Motivada por essa experiência com as gravações em áudio, em outro momento mostrei ao grupo também as fotografias realizadas durante a viagem de Luiz Heitor ao Rio Grande do Sul.

No próximo segmento, as fotografias de 1946 e os comentários realizados a partir delas em 2009 subsidiaram a descrição do ritual do *Maçambique*, bem como, dos papéis rituais desempenhados por seus integrantes nesse *tempo* avesso ao cotidiano de trabalho, representado pela festa anual de Nossa Senhora do Rosário, que acompanhei em 2006, 2007 e 2008.



Foto 32: “Grupo dos participantes”. LETNO, Mary Rowell. Osório, 1946.

Capítulo 4 – Imagens do passado e narrativas do presente

“Bah, essas fotos...
precisamos guardar naquelas maletas com senha e cadeado,
numa corrente, presa num bloco de concreto”.

(Comentário do *dançante* Jofre para Francisca, sua mãe, enquanto eu conversava com *Chefe* Faustino e Seu Sebastião, *Rei do Congo*. Osório, maio de 2009).

Foi só depois de finalizado o trabalho de campo, que soube, através dos pesquisadores Pedro Aragão e Felipe Barros que, no acervo do Centro de Pesquisas Folclóricas, hoje aos cuidados do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, havia algumas fotografias da viagem de Luiz Heitor ao Rio Grande do Sul que estavam, recentemente, sendo digitalizadas.

De posse dessa informação, solicitei ao *Laboratório* o acesso a esse acervo para fins de minha pesquisa. O objetivo principal era mostrá-las aos *maçambiqueiros* e, através desse gesto, conferir alguns dados levantados com a escuta das gravações, principalmente sobre os participantes da época mas, sobretudo, empreender uma “devolução” ao grupo que, enfim, é o verdadeiro dono desse patrimônio.

Ao receber as 23 fotos digitalizadas dos originais dos fotógrafos Mary Rowell e Milton Kroef¹⁴², apesar da premência do tempo, retornei ao campo.

Diário de campo. Osório, 09 de maio de 2009.

Eu havia telefonado para a Francisca durante a semana para perguntar se ela e alguns outros *maçambiqueiros*, especialmente o *Rei do Congo*, Seu Sebastião e o *Chefe* Faustino Antônio, teriam um tempo para nos encontrarmos para que eu mostrasse as fotos de 1946 que havia conseguido. Propus que fizéssemos isso na véspera da festa de São Benedito, em Aguapés, que eu aproveitaria para participar pela primeira vez. Com tudo confirmado, fui para Osório no sábado pela manhã e, à tardinha, para sua casa. Lá estavam seu filho Jofre e sua nora, além do antropólogo Iosvaldyr Bittencourt Jr. Pelas 19h30min *chefe* Faustino chegou juntamente com seu pai, o *Rei do Congo*, Seu Sebastião. Enquanto conversávamos assuntos cotidianos, tirei da mochila as cópias das fotos de 1946.

¹⁴² Das 23 fotos digitalizadas pelo Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, integrantes do acervo do Centro de Pesquisas Folclóricas, 7 delas foram publicadas em “As Congadas do município de Osório” (Laytano, 1945) e, portanto, referem-se ao ano de 1945. Foram realizadas por Milton Kroef e, provavelmente, enviadas a Luiz Heitor quando do convite da Associação Rio Grandense de Música para que viesse ao Rio Grande do Sul. As demais 16 fotografias são de 1946 e foram realizadas por Mary Rowell, fotógrafa norte-americana que acompanhou a excursão, conforme já descrito no capítulo anterior.



Foto 33: “Congadas e Moçambique”. LETNO, Mary Rowell. Osório, 1946.

Chefe Faustino Antônio: Nossa! Conseguiu aonde essas [fotos]?

Luciana: Então, essa é aquela mesma história daquele pessoal que veio aqui gravar naquela época [1946] e só que eles foram embora e não ficou nada disso aqui. E agora, lá no Rio de Janeiro, eles tão recuperando as fotos, as gravações. Aí eu pedi, tive que assinar uma carta aqui, dizendo que eu não posso vender, não posso dar pra ninguém, não posso... porque eles têm [os direitos]...

(Comunicação pessoal. Osório, maio de 2009).

Os comentários feitos pelo grupo que estava na casa de Francisca sobre as fotos históricas, forneceram o eixo para a composição da descrição do ritual do *Maçambique* de Osório que apresento a seguir. Inseridas logo abaixo de algumas das fotografias, as transcrições de nossos diálogos compõem uma narrativa paralela ao texto principal.

As fotos me levaram ainda a trechos de narrativas sobre as *Congadas* de Osório em um corte diacrônico: a descrição de Stenzel Filho (1980 [1924]) sobre o que ele denominou de “os costumes” na região até o final do século XIX, em que, como vimos no capítulo 2, *Ternos de Maçambiques* e de *Quicumbis*, com características distintas, participavam dos festejos em honra à Nossa Senhora do Rosário; e os dados trazidos por Dante de Laytano em 1945, quando apenas o *Terno de Maçambiques* participara da *Festa*, reunindo características dos dois grupos anteriores.

Assim, proponho a seguir uma justaposição de narrativas¹⁴³ através de vozes e imagens de tempos distintos (1872, 1945, 2009) que, a meu ver, tanto trazem a carga dos olhares, linguagens, paradigmas teóricos, recursos tecnológicos disponíveis e visões de mundo de seus realizadores, demarcados pela contemporaneidade de sua feitura, quanto a surpresa das histórias trazidas pelos integrantes do grupo atual, ao reconstituírem memórias evocadas pelas imagens do *Maçambique* de Osório de anos atrás.

O plano da descrição do ritual – o texto principal - é inspirado na escrita de “A Festa do Santo de Preto”, de Carlos Rodrigues Brandão (1985), em que o autor separa a narrativa sobre o evento em dois blocos. O primeiro bloco, “momentos e áreas da festa”, trata do cenário e dos tempos do ritual onde serão inseridos seus protagonistas, do que trata o segundo bloco, quando então Brandão procura desvelar o código de relações que determina os tipos de agentes das *Congadas*, seus modos de atuação e as relações entre eles.

Ao descrever a Festa de Nossa Senhora do Rosário que acontece todo ano em Catalão, ao sul de Goiás, Brandão evitou usar esquemas utilizados repetidamente por pesquisadores que analisavam os eventos folclóricos isoladamente, e propôs-se a “compreender o processo ritual, a ordem de relações e a organização do sistema simbólico

¹⁴³ A inspiração dessa sobreposição de narrativas veio do livro *Satolep*, de Vitor Ramil (São Paulo: Cosac Naify, 2008).

presentes nos modos como até hoje [...] os negros participam de cultos de louvor aos seus santos padroeiros” (Ibidem: 9). Conforme o autor,

tem sido costume descrever o evento folclórico isolando-o por vezes do seu contexto mais imediato ou de sua conjuntura mais ampla, como um ciclo religioso/folclórico de festejos do catolicismo popular. São esses os casos em que um auto-dramático, uma dança ou um cortejo processional são exaustivamente descritos, dos passos às vestimentas dos figurantes, sem que os seus significados de contextualização [...] sejam também considerados como objetos de estudo. No entanto, a consulta mais atenta a estudos recentes sobre o folclore referenda a presença de uma atitude mais crítica na análise de acontecimentos como os que estudo aqui. Ela integra o fenômeno folclórico descrito: a) no seu sistema de rituais populares, de que é uma parte e desde onde torna-se produtivo o seu estudo; b) na configuração das relações e representações sociais onde se combinam e, às vezes, se enfrentam o simbólico e o social, festa e a rotina, os personagens do folguedo e os sujeitos do cotidiano da sociedade promotora (Ibidem: 9).

Na direção proposta por Brandão, busco descrever a Festa de Nossa Senhora do Rosário que ocorre anualmente em Osório, RS, com a densidade contextual que o grupo de *Maçambique* da cidade me ajudou a perceber.

Tempos e espaços do *Maçambique*

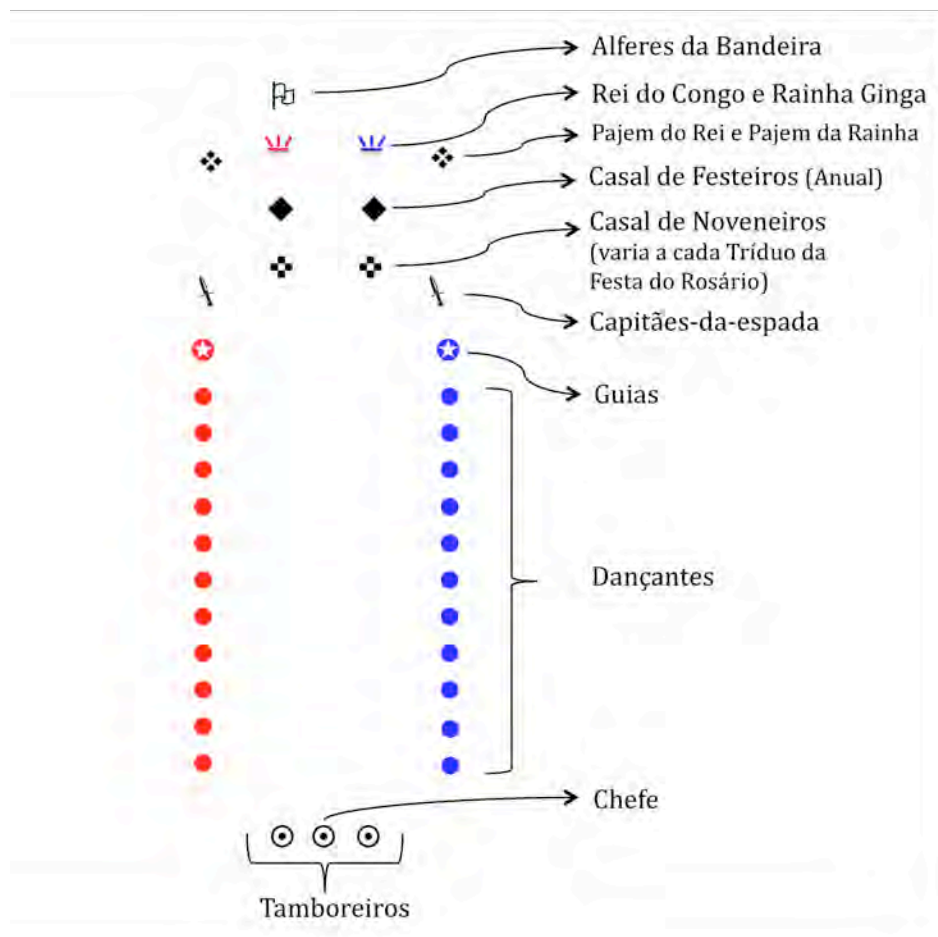
Diário de campo. Osório, 10 de outubro de 2008.

Duas *varas* com doze *dançantes*, coordenadas por um *guia* em cada uma, cantam e dançam com os pés descalços, ao soar agudo das *maçacalhas* presas às suas pernas, sob os olhares atentos dos dois *capitães de espada*, respondendo aos cantos *chamados* pelos *tamboreiros*, cujo *chefe de tambores* é também o *chefe* do grupo. *Tamboreiros*, *capitães* e *dançantes* acompanham e protegem seus *reis*: o *Rei do Congo* e a *Rainha Ginga*, bem como a *alferes da Bandeira*, responsável por carregar e cuidar da imagem de Nossa Senhora do Rosário, protetora dos negros *maçambiqueiros* em seus deslocamentos cotidianos, desde os tempos da escravidão. Performatizando sua devoção pelas ruas de Osório, trinta e duas pessoas envolvidas diretamente com o *Maçambique* agregam outras tantas, impactadas pelas sonoridades, coreografias e imagens do cortejo negro.

Se ao olhar desavisado do “estrangeiro” na Festa de Nossa Senhora do Rosário, em Osório, a observação da *saída* do *Maçambique* na rua, em procissão, pode parecer um tanto caótica, “barulhenta”, alteradora da ordem estabelecida, por fazer parar os carros para passar as gentes, interrompendo as conversações nas proximidades ao ocupar o espaço sonoro do entorno com seus *cantos* e *batidas* e, ainda, criando com sua dança um território negro em pleno centro da cidade, com a aproximação às pessoas envolvidas no ritual e a

observação sistemática e contínua da festa, percebe-se um sistema simbólico¹⁴⁴ somente inteligível através das chaves de compreensão fornecidas pelo próprio grupo.

Diagrama dos personagens do *Maçambique* de Osório



¹⁴⁴ Edmund Leach em “Cultura e Comunicação” (1978) trata das relações entre diferentes elementos que, no contexto ritual, são ressignificados, formando “códigos binários”. “Todas as várias dimensões não-verbais da cultura, como estilos de vestuário, cenários de um vilarejo, arquitetura, móveis, comida, cozinha, música, gestos físicos, postura, etc., estão organizadas em conjuntos padronizados a fim de incorporarem a informação codificada de uma maneira análoga aos sons, palavras e frases de uma língua natural” (Leach, 1978: 16). Vestimentas, cores, alimentos, mutilações físicas (no caso do *Maçambique*, dançar pelas ruas com os pés descalços) e mesmo ruídos e silêncios, entre outros itens, fazem parte de rituais de diversos grupos humanos em diferentes lugares do mundo. Em relação ao “valor ritual do barulho”, Leach chama atenção sobre seu uso como marcador “de fronteiras temporais e espaciais”. Se a díade barulho/silêncio na ampla maioria das sociedades ocidentais significa profano/sagrado (Ibidem: 76), é possível que o código ritual seja exatamente o oposto entre outros grupos sociais, como é o caso do *Maçambique*: o tambor (“barulho” sagrado) sacraliza o espaço profano/secular das ruas.

Como vimos no capítulo 2, o mito de origem do *Maçambique* de Osório trata de um negro escravo do *Morro Alto* que estava destinado à morte e foi salvo ao ser escolhido como *festeiro* de Nossa Senhora do Rosário. Em Barcellos *et al.* (2004: 67), há uma menção à outra narrativa mítica sobre o ritual, contada pelo Sr. Sebastião Souza Rosa, informante dos pesquisadores, que aponta para suas origens africanas:

O maçambique [conforme o Sr. Sebastião Souza Rosa] foi trazido para o Brasil pelo “Rei da África”, que teria atravessado o oceano a fim de trazer aos afro-descendentes uma dança que pudesse aliviar os sofrimentos aos quais estavam submetidos, e também “amansar” o rei do Brasil, intuito no qual foi bem-sucedido: após a princesa ter engravidado do “rei da África”, o rei do Brasil acabou com a escravidão, pois não queria que seu neto fosse cativo.

Conforme a literatura sobre *Congadas* no país, as figuras-chave da *Rainha Ginga* e do *Rei do Congo*, com suas *varas de dançantes* e seus *capitães-de-espada* (papéis rituais que discuto a seguir), simbolizam as disputas dos reinados de Congo e Angola com Portugal, especialmente no século XVII, reinterpretadas nos contextos locais. Na proposição de Barcellos *et al.* (2004: 68), o *Maçambique* de Osório seria um auto representativo da união de africanos de diferentes regiões - Congo e Angola – “que se encontraram e passaram a compartilhar experiências históricas e culturais em uma propriedade escravista do sul do Brasil”.

As duas *varas de dançantes*, uma do *Rei* – vermelha -, outra da *Rainha* - azul, através do tilintar das espadas de seus *capitães*, simulam disputas entre os grupos, sublimadas através da performance ritual.

Essa, entretanto, não é mais uma memória que apareça nas conversas com os *maçambiqueiros* contemporâneos. Ao contrário, o discurso atual do grupo sobre o *Maçambique*, antes do que disputas, enfoca a união coletiva, através da devoção e do cumprimento das promessas e obrigações à Nossa Senhora do Rosário, em torno de uma identidade étnica comum.

As tensões entre o grupo existem e fazem parte de sua história mas a busca atual, especialmente após a cisão de 1997 (como vimos no capítulo 2), é pela união de todos. Nesse sentido, as possíveis disputas “reais” são transformadas performativamente, no sentido proposto por Richard Schechner (2000: 32), que observou grupos aborígenes na Austrália nos anos 70: “a performance transformou em entretenimento as técnicas de

combate” (Schechner, 2000: 32). Convertendo encontros potencialmente perigosos em representações, a performance *maçambiqueira* permite reiterar laços de união entre seus integrantes nesse momento político intenso, de luta pelas terras quilombolas e pela valorização de sua cultura.

Desenhado o *script* do *Maçambique* de hoje, ensaio agora uma descrição do ritual a partir da reunião das observações que realizei durante três ciclos da *Festa*, em 2006, 2007 e 2008.

De forma resumida, a participação do *Maçambique* na Festa de Nossa Senhora do Rosário, atualmente vigente no mês de outubro, em Osório, inicia oficialmente na quinta-feira à tarde, com o *levantamento do mastro* e o *I Tríduo*, na Igreja Católica central, à tardinha, quando a *Rainha Ginga* e o *Rei do Congo* são coroados pelo padre. Na sexta-feira pela manhã, o ritual *maçambiqueiro* é reinstalado com o oferecimento de uma mesa de doces na casa da *Rainha*, quando então o grupo busca seus *Reis*, sempre cantando e dançando, e os acompanha ao centro da cidade. Durante o dia, até o horário da realização do *II Tríduo* na igreja, o grupo fica reunido no salão paroquial, confraternizando, realizando as refeições e organizando os assuntos do grupo. No sábado, muitas vezes o grupo é solicitado a comparecer a alguma casa *maçambiqueira* que, como *pagamento da promessa* por uma graça recebida, oferece um almoço ou uma mesa de doces para o grupo. À tardinha ocorre o *III Tríduo* na igreja, sempre com a coroação dos *Reis*, e à noite, momento secular do ritual, muitos *maçambiqueiros* participam do baile da Festa de Nossa Senhora do Rosário, para o qual uma banda de músicos populares é contratada para tocar. Na madrugada de domingo, por volta das 4h da manhã, já no final do baile, o *Maçambique* sai às ruas para cantar a “*Alvorada*”, reverenciando a primeira estrela a nascer no céu. A *Missã Principal* da *Festa* acontece no domingo às 11h da manhã e é seguida de almoço festivo no salão paroquial quando então o grupo toca, canta e dança homenageando seus *Reis*, os *festeiros* responsáveis pela organização do evento e pessoas do poder público local. Por volta do meio da tarde, ocorre a procissão de encerramento da *Festa* e o *arriamento do mastro*. Sobre esses diferentes momentos do ritual trato com maior detalhamento a seguir.



Foto 34: “*Congadas de Osório – 1945*”. LETNO, Milton Kroef. Osório, 1945.

Seu Sebastião, *Rei do Congo*: Esse aqui? Conheci. Esse aqui era um tamboreiro esse aqui. Antônio Gaspari.

(Comunicação pessoal. Osório, maio de 2009).

Antes da Festa: preparações

Meses antes da *Festa do Rosário* já começam os preparativos por parte dos *maçambiqueiros*. Reuniões são realizadas entre os integrantes, geralmente na casa de Francisca, filha da *Rainha* e presidente da *Associação*, quando se faz uma avaliação da festa do ano anterior e estipula-se metas para a que se aproxima. No sistema atual, com Faustino como *chefe*, as relações estão mais “democráticas”, como ele gosta de frisar, diferentemente do que ocorria quando seu tio, Antônio Francisco (Antônio Chico) era *chefe*, nos anos 80 e até meados dos 90. Nesse sentido, até mesmo sua atuação, enquanto *chefe* é discutida pelo coletivo de agentes do grupo. Em 2008 falou-me do quanto estava sendo cobrado para “*retomar as rédeas do grupo*”, após um período em que passou por problemas familiares que se tornaram o foco de sua atenção, em detrimento do *Maçambique*.

Não pode! Tem certas coisas que tava acabando, tava morrendo e eles [os *maçambiqueiros*] cobravam, cobravam, cobravam. Mas eu nunca podia dizer porque que eles tavam cobrando de mim e eu não podia dizer porque tava acontecendo. Aí eu tive [...] problema familiar, aí não tem. Eu não posso envolver uma coisa com a outra. [...] Agora hoje não. Eles querem que eu cobre, vou cobrar. Então vai ser assim. Agora eu consegui superar o que eu tava passando. Passou, tudo passa, tudo tem um momento, tem o momento bom, tem o momento ruim (Faustino Antônio, comunicação pessoal. Osório, setembro de 2008).

Assim como posturas são revistas e avaliadas, itens materiais do ritual são reorganizados. Novas roupas são confeccionadas para os integrantes do grupo, ou porque ficaram muito velhas, ou porque, devido ao crescimento veloz dos adolescentes, já não servem mais no corpo de seus donos. Os tambores são lavados, suas peles retiradas, umedecidas e depois recolocadas e expostas ao sol para secarem e poderem ser “apertadas” e então afinadas. Novas *maçacalhas* são construídas e as antigas reparadas em caso de terem sofrido avarias na *Festa* do ano anterior.

Reuniões também são realizadas entre o grupo e setores da Prefeitura de Osório que, há várias décadas, tem sido uma força política a considerar nas negociações acerca da *Festa* fornecendo mais, recentemente, algum apoio financeiro para o *Maçambique*, como um rancho para subsidiar a alimentação do grupo durante os dias do ritual, um ônibus para transportá-los uma vez por dia do Bairro Caravágio para o centro de Osório e,

eventualmente, algum subsídio para compra e reforma das vestimentas rituais dos *Reis* e dos demais integrantes do grupo. Esse apoio do poder público local tem acontecido em alguns mandatos de maneira mais positiva do que em outros¹⁴⁵. A presença de pesquisadores e de militantes do Movimento Negro na cidade, interessados no ritual afro-católico, certamente contribuiu para isso. Laytano agradecia ao apoio do secretário da Prefeitura de Osório quando da realização da pesquisa que gerou sua publicação de 1945. No final dos anos 70, Norton Corrêa elogiava a atuação da Prefeitura:

Este ano, a atuação da Prefeitura local foi de se tirar o chapéu. Parece que tomou a peito e com máxima seriedade a tarefa – nada fácil, é bom que se diga – de não permitir que o maçambique desapareça. Começou, desde algum tempo, por providenciar melhores condições sociais para alguns dos maçambiqueiros mais carentes, empregando alguns, ajudando outros mais velhos a obter o FUNRURAL, fornecendo tratamento médico gratuito a Tia Maria Tereza, a Rainha Jinga. Quanto à infra-estrutura da festa, distribuiu melhor os encargos, providenciou por ônibus para os maçambiqueiros (houve épocas que vinham em tombadeiras e cheias de pedras, ainda por cima) e hospedou todos em um bom alojamento: o Big Hotel. Creio que, pela primeira vez na vida, os maçambiqueiros foram alojados decentemente (Corrêa, 1978: 15).

Mas se em alguns momentos a Prefeitura de Osório valorizou o *Maçambique* e apoiou sua participação na Festa de Nossa Senhora do Rosário com a dignidade merecida, hoje seus integrantes se ressentem de um certo descaso, lembram tempos anteriores em que eram tratados com mais respeito e expõem a dificuldade de preservar a *tradição* em meio aos valores da sociedade complexa e capitalista, expressa nas relações dos *maçambiqueiros* com seus patrões.

Chefe Faustino: Quantos empregos... A Preta [Francisca] sabe quantos empregos eu perdi aí, empregos bom, que eu ganhava bem. Se eu falhasse, no outro dia não precisava nem aparecê no serviço, mas como eu tinha aquele compromisso com o maçambique... Eu ia pro maçambique, no outro dia, quando eu chegava lá, eu tava na rua. Teve vários, vários. Mas nunca me arrependi. Sempre, no outro dia ou depois, eu já tinha outro. Por isso que eu tenho fé Nela. Sempre me ajudou. Perdia um, no outro

¹⁴⁵ Conforme Bittencourt Jr. (2006: 137), “no ano de 1991, a prefeitura municipal de Osório, sob a administração do prefeito Ciro Carlos Emerim Simoni, publica a Lei n.º 2.359, de 29 de julho de 1991, [que] regulamenta o artigo de n.º 175, da Lei Orgânica Municipal. Na referida Lei, no Capítulo IV – Da Cultura, o artigo de n.º 173 dispõe da seguinte orientação: “cabe ao Município preservar e apoiar a manifestação afro-Maçambiques”. A partir dessa data, o Maçambique de Osório passou a ter maior reconhecimento e apoio do poder público municipal. A prefeitura passou a ter um papel, cada vez mais importante, na organização e promoção da Festa da Nossa Senhora do Rosário, a Festa de Maçambique, apesar de receber críticas acerca da gestão das verbas destinadas ao grupo. As intenções e as iniciativas sempre dependem do governante e da equipe que ocupa a direção política da administração municipal, sobretudo da coordenação das áreas da cultura e do turismo”.

dia já tinha outro. [...] Aqui [em Osório] é difícil. A minha firma, que eu tô hoje, se eu pedir pra sair, pra fazê essa Festa, tô na rua no outro dia.

Seu Sebastião, *Rei do Congo*: É. Pelos anos que nós temos esse [ritual]... era pra ter mais direito.

Chefe Faustino: E não adianta mandá papel nenhum, qualquer firma. Tu manda o papel, eles te descontam igual. É uma coisa que é uma tradição dentro de Osório. Antigamente o Prefeito levava o papel, o Prefeito mandava a secretária dele entregar os papel nas... ia de firma em firma entregar. Aí passava, mas agora... Puf!

Seu Sebastião, *Rei do Congo*: Agora piorou. Antigamente pedia licença e qualquer firma dava.

Francisca: Porque antes tinha uma facilidade de sair assim, porque o Prefeito assinava um documento e eles liberavam, entendeu? Hoje, não. Hoje tu passa um documento em qualquer firma aí e...

Chefe Faustino: Eu tava em Arroio do Sal, antigamente eu trabalhava na CEEE de Arroio do Sal. O Prefeito mandou um carro lá em Arroio do Sal me buscá e me trazê. Veio lá me buscá e depois foi lá me levá. Antigamente era fácil, agora, hoje...

Francisca: Parece assim que...

Chefe Faustino: Parece cada dia mais difícil.

Francisca: Parece não, é! [com ênfase]. Uma falta de respeito com a...

Chefe Faustino: Com a tradição, com a cultura, com tudo. [...] No outro dia, convocaram nós pra ir pro centro. Eu cansado [do trabalho], cheguei aqui, viemos aqui pra casa da Preta, esperamo até nove hora da noite, não veio ninguém. Digo, “Preta, tô indo embora”. Era pras sete hora, era pra seis e meia, estamos aqui desde às seis e meia em ponto, aqui esperando, não veio carro, não veio ninguém. Quase dez hora da noite, a Preta: “Vamo ligá pra lá pra sabê”. “Não, eu estou com o grupo aqui esperando, não vieram, tchau”. Eu tenho que trabalhar no outro dia. Então, é a falta de consideração, e aí, se tu te atrasa, é porque “os nego atrasaram”; então aí, quando é eles, aí não acontece nada.

(*Chefe Faustino*, Seu Sebastião, *Rei do Congo* e Francisca, comunicação pessoal. Osório, maio de 2009).

Além das negociações com o poder municipal, há as reuniões com setores da igreja, incluindo-se aí os *festeiros* que são os principais responsáveis pela parte administrativa e organizacional da *Festa do Rosário*: preparação da alimentação para o grupo de *maçambiqueiros*, organização dos *Tríduos* junto com o padre e com outros grupos da igreja, contratação e gerenciamento da banda para o baile de sábado à noite, realização do *peditório* para ajudar no almoço de domingo. Essas relações têm sido historicamente as mais tensas.



Foto 35: “*Congadas de Osório – 1945. Chocalhos presos às pernas. Manacaias*”.
LETNO, Milton Kroef. Osório, 1945.

Os moçambiques [em relação aos quicumbis] eram mais simples no se enfeitarem. Também se apresentavam descalços e vestidos de calças brancas, mas não botavam o tal avental e a cabeça a tapavam apenas com um lençinho. A esquisitice deles, porém, consistia em amarrarem às pernas, logo acima dos pés, uns balainhos, de quase um palmo de comprimento e uma polegada de diâmetro, enchendo-os de uma frutinha seca, chamada caeté. A esses balainhos davam o nome de *machacá*. Com os requebros da dança faziam eles um *chá-chá* atroador (Stenzel Filho, 1980 [1924]: 68).

Como grande parte do ritual acontece na Igreja Católica, os padres sempre foram personagens foco de tensões. Houve o que sumiu com as coroas de prata pura do *Rei* e da *Rainha*, e proibiu os cantos e *batidas* dos tambores *maçambiqueiros* dentro da Igreja (Corrêa, 1978: 15), houve o que transferiu a Festa de Nossa Senhora do Rosário da igreja do centro para a do Bairro Caravágio, contra a vontade do grupo, além das históricas interferências da igreja nas mudanças das datas da festa já citadas por Laytano (1945: 51):

Os congados eram na festa do Rosário, passaram depois para o Natal e agora são na festa dos Reis Magos, obedecendo tudo isso aos imperativos do momento e principalmente às determinações do padre, parece. Confunde essa variabilidade de datas.

Atualmente, a participação dos *maçambiqueiros* voltou para o *mês do Rosário*, em outubro e, a cada ano, há sempre um tensionamento no ar entre o grupo com a expectativa de qual será a postura adotada pela igreja, representada pelo padre e pelos festeiros.

Longe da igreja, há também, eventualmente, ensaios das *danças*, ainda que na *tradição*, segundo os *maçambiqueiros*, essa categoria – *ensaio* - não exista. Conversávamos *chefe* Faustino e Carlos seu irmão sobre o canto “*Troca o passo*”, que há muito tempo não vinha sendo realizado pelo grupo, pois era considerado “*difícil de cantar*” e, pela descrição deles, também de difícil coreografia, quando eles me explicaram que por isso, para apresentá-lo, demandava “*aprimorar um pouquinho*” para “*aí nós podermos gravar*”.

Carlos: E um canto muito debatido também é aquele canto do “Troca o passo”, que é difícil cantar [...].

Chefe Faustino: Eu dançava, nunca erramos, só que hoje a gurizada... É que eu não canto muito. Tio Antônio [Chico, o chefe anterior] já não cantava. Cantou um pouco e depois ele desistiu desse canto e aí foi adonde a gente foi largando. Mas é um canto que sempre existiu.

Carlos: E eu acho que é um canto...

Chefe Faustino: Muito bonito!

Carlos: E uma dança coisa mais linda que eu vi!

Chefe Faustino: É bonito se souber fazer ela. Muito bonito.

Carlos: E tem uma dança diferente também. Ah, é lindo mesmo, cara! [...]

Chefe Faustino: Porque é uma coisa que a gente passa um pelo outro, a gente toca as mãos.

Carlos: Ele começa assim, ó [começam então a demonstrar dançando e cantando]: “Troca o passo quero ver menino, vou me embora quero ver menino” [4x]

Chefe Faustino: Daí depois vai trocando, só que depois vai trocando, só que é assim: começa daqui e vai parar lá na frente, entendeu? Um vai trocando pelo outro. Eu começo com ele, passo pro Jonatan, o Jonatan passa comigo e vai passando um pelo outro. Todo mundo se toca ao mesmo tempo. É muito lindo! É chocante! Eu gosto muito.

Carlos: É que nós temos que ensinar eles a dançar.

Chefe Faustino: Só que daí é que hoje é assim ó: às vezes os guri erram e ele [Carlos] embraba! É coisas que não adianta, não pode embrabar! É uma coisa que tem que ser com calma, não adianta, eles não sabem, né? Tem que ter paciência! São coisas que... Tudo tem que ter paciência.

Carlos: Mas o cara tenta, tenta, bah! Eu me desanimo!

Chefe Faustino: [risos] Não, mas não pode desanimar! É uma coisa que... Tudo falta jogo de cintura. O que nós temos que fazer: vir aqui nessa garagem, pegar a gurizada, sentar: - *Vamo começar?* - *Vamo?* - *Vamo treinar?* - *Vamo*. Treina uma, duas, três, quatro, cinco, seis. Enquanto eles não aprender, não sair. Aí todo mundo vai se empolgar e vai fazer.

(*Chefe Faustino e Carlos, comunicação pessoal. Osório, setembro de 2008*).

Na conversa entre o *chefe* Faustino e seu irmão, o *tamboreiro* Carlos, duas questões vêm imediatamente à tona: a necessidade do treinamento, da repetição da *dança* para que os jovens *dançantes* que não a conhecem possam aprendê-la e a importância de que os tutores, os mais velhos, os *mestres*, que “sabem fazer”, tenham paciência com os erros dos aprendizes. Além disso, fica nas entrelinhas da descrição dos dois uma certa nostalgia, uma saudade de um tempo passado, em que o grupo estava mais em contato, tinha mais tempo e podia praticar essas *danças* que demandam maior trabalho coletivo: “*a gente passa um pelo outro, a gente toca as mãos*”. A vida na cidade transformou muito as relações entre os *maçambiqueiros*. *Chefe* Faustino e Carlos, que ainda viveram no *Morro Alto* até a idade adulta, carregam a marca de um *outro* tipo de relação com o tempo e com as pessoas que participavam do grupo.

Em todos os momentos da preparação, negociações precisam ser feitas dentro e fora do grupo, com diferentes setores envolvidos no ritual. E dessas negociações, melhor ou pior sucedidas, resultará o ânimo dos envolvidos e o tom das relações que marcarão a *Festa* que se aproxima.

Quinta-feira: o *Levantamento do Mastro* e o *I Tríduo*

Parafraseando Brandão (1985: 23), nessa tarde do *levantamento do mastro*, que dá início oficialmente à *Festa do Rosário*, os eventuais ensaios do grupo devem ter sido concluídos, os instrumentos musicais revisados e prontos para serem tocados e as vestimentas dos *maçambiqueiros* estarem limpas e passadas.

Quinta-feira a movimentação toda começa depois do almoço. É quando o *chefe*, os demais *tamboreiros* e os *dançantes*, vão buscar o *Rei* e a *Rainha* em suas casas. O *chefe* do grupo e os demais *tamboreiros*, os *dançantes*, os *guias* e os *capitães-de-espada* já encontram-se vestidos para o ritual. Os *Reis* também são vestidos e cuidados pelos seus *pajens* que nos últimos anos têm sido seus filhos: Francisca, pajem da *Rainha Ginga* e Carlos, que também é *tamboreiro*, do *Rei do Congo*¹⁴⁶. Conceição Dias, a *alferes da bandeira* já está na casa da *Rainha* onde a bandeira do grupo com a imagem de Nossa Senhora do Rosário é guardada durante todo o ano. A *alferes* não possui uma vestimenta especial, nem os *pajens*.

Cantando, dançando e *repinicando* os tambores, os *maçambiqueiros* adentram nas casas de seus *Reis* em sua homenagem e em honra de *Nossa Senhora*. Primeiro à *Rainha* e depois ao *Rei*, cantam para homenageá-los e para iniciar a ocupação do espaço público da rua:

Tamboreiros: *Ô Nossa Rainha saia para fora
com a sua ordenança e vamo-nos embora*
Dançantes: *Ô Nossa Rainha saia para fora
com a sua ordenança e vamo-nos embora*

T: *Ô Nosso Rei de Congo saia para fora
com a sua ordenança e vamo-nos embora*
D: *Ô Nosso Rei de Congo saia para fora
com a sua ordenança e vamo-nos embora*

Como me explicou Francisca, antigamente, a esse ritual de buscar os *Reis* em suas casas, seguia-se a pé até as proximidades da Igreja Matriz onde o mastro seria erguido, instaurando assim o “*tempo do sagrado*”. Hoje, o grupo é levado com um ônibus da Prefeitura do Bairro Caravágio até o salão paroquial da igreja no centro da cidade.

¹⁴⁶ Sobre as redes de parentesco entre o grupo de *maçambiqueiros* tratarei no próximo capítulo.



Foto 36: “A Rainha”. LETNO, Mary Rowell. Osório, 1946.

Chefe Faustino Antônio: E essa aqui, pai?

Seu Sebastião, Rei do Congo: Essa aqui é a véia Maria, Rainha Ginga. Essa aqui só peguei no começo e ela morreu... Essa aí é a Rainha Ginga. É Maria o nome dela. Essa aqui fui numa festa [de Nossa Senhora do Rosário] só com ela e ela morreu.

Iosvaldyr Bittencourt Jr.: Mas essa aí não é a Maria Conga?

Seu Sebastião, Rei do Congo: É, é essa aí mesmo [com uma certa dúvida na fala, aparentemente]. Era a rainha primeiro. A primeira que eu conheci, com 12 ano eu tinha. Eu entrei no grupo com 12 anos. E tô acompanhando sempre, sempre e nunca parei.

Chefe Faustino: Faz 68 anos.

(Comunicação pessoal. Osório, maio de 2009).

Chegando ao salão da igreja, o grupo tem um tempo “livre” antes da *saída* para o *levantamento do mastro*. Para alguns *maçambiqueiros*, é o momento do reencontro depois de vários meses sem contato. É, portanto, esse o primeiro momento de sociabilidade, de contar histórias do que aconteceu ao longo do ano e assim retomar os vínculos de amizade e parentesco. É também quando o *chefe* e os *antigos* do grupo têm uma conversa com os mais jovens, crianças e adolescentes entre 10 e 18 anos aproximadamente, sobre a disciplina esperada ao longo do *tempo da festa*. Desse momento, “entre homens” e a portas fechadas, eu nunca participei, mas Tio Antônio Neca, do alto dos seus 78 anos de idade, falou-me um pouco sobre isso, quando visitei-o em sua casa na *Prainha*.

Na cozinha emendada em uma espécie de sala de jantar muito grande, estávamos sentados Tio Antônio Neca, sua filha Márcia, Francisca e eu. Depois de conversarmos sobre vários assuntos cotidianos, pedi licença para ligar o gravador. Tio Antônio Neca começou a falar aos poucos. Sua fala era cheia de expressividade, habitada pelas sonoridades da ambiência da vida no campo. O *tamboreiro* mais antigo do grupo ritmava a conversa em um jogo sincopado de palavras e silêncios.

Tu nem sabe porque que eles [os dançantes] se controlam [pausa]. Se controlam porque eles me respeitam muito. Antes de começar o barulho da festa eu chamo tudo os dançantes e falo: “o negócio é assim, assim, assim. Tu fizer qualquer uma bobagem aí por causa do troço [da bebida, da farra], tu sai até sem roupa. Tu vai sair de cueca pra rua! Eu chamo o grupo todo aí e mando te tirar a roupa” [risos]. Então eles me respeitam. [...] Até a mãe dela aí [referindo-se à Rainha Ginga, Dona Severina, mãe de Francisca]. A mãe dela pode tá ouriçada aí [com ênfase], que ela chega a tremer essa papada aqui ó, treme assim que nem uma fera pra se avançar num negro! Eu chego: “Não!” Boto a mão no braço dela e levo ela lá pro fundo da casa dela, naquele corredor que tem lá. Se sentemo numa cadeira, ela senta aqui, eu sento aqui do lado. Eu digo: “o negócio é assim, assim, assim, assim.” “Tá, Mano”. Ela me trata de mano. “Tá, mano”. E ninguém viu nada! Ela tava virada numa jararaca de braba mas não fala nada e nem viu nada! Então eu tenho muita calma pra chegar nos freguês, né? Às vezes, nêgo tá impinando pra dar uma briga eu chamo ele lá: “Rapaz, ô, gurizote! Vem cá, o troço não é assim como tu pensa, hein, cara?” Daí ele: “Tá, tá, tá, Tio!”. “Tá? Então tudo bem”. Nunca bebi pra não perder o sentido. Não sei ler, não sei escrever, não sei nada, mas tenho muita calma no pensamento. Até hoje: tô velho mas o tino sempre perfeito, graças a Deus! (Tio Antônio Neca, comunicação pessoal. *Prainha*, setembro de 2008).

Ao que parece, a “calma no pensamento” e o “tino sempre perfeito” de Tio Antônio Neca têm de fato contribuído para a manutenção da ordem e da disciplina que nesses três anos de convívio com o grupo sempre me surpreenderam. A postura dos jovens do grupo,

em um contexto de pessoas mais velhas e sob um controle rígido dos tempos, do corpo (a dança, o canto, a comida, a roupa, os pés descalços, o calor...) chamou a minha atenção desde o primeiro contato¹⁴⁷ e, de fato, é consequência do próprio processo ritual que estipula normas, hierarquias, padrões de obediência e interdições. O ritual define o *status* dos indivíduos que deles participam, de acordo com seus papéis simbólicos nesse contexto. Para Leach (1978: 65-66), a ordem, a forma, a vestimenta, como as pessoas se movem em uma procissão cerimonial, por exemplo, informam seu *status* no grupo e dele decorrem as atitudes apropriadas ao lugar que ocupam no contexto ritual. São as convenções culturais que regulam, entre outros itens, os comportamentos adequados ao evento ritual.

Se nos perguntarmos “Mas por que essas pessoas se comportam desse modo?”, a resposta pode ser porque todos os seres humanos têm uma profunda necessidade de segurança que vem de saber onde se está. E “saber onde se está” é um problema tanto de reconhecimento social quanto de posição territorial (Ibidem: 66).

Depois de tudo acertado na base da conversação, o grupo começa a se preparar para a *saída* em direção à Igreja, ao lado da qual, na rua, será erguido o mastro. O som que dispara a organização dos *maçambiqueiros*, que convoca os *dançantes* a “*tomar tenência*”, expressão sempre repetida pelo *guia* Cristiano, é a batida do tambor do *chefe* e o canto que a sucede depois de alguns compassos:

Tamboreiros: *O tambor tá batendo e tá repinicando (2x)*

Dançantes: *É os nosso dançante, sinhô, que o chefe tá chamando (2x)*

Organizados ainda no salão paroquial, o cortejo real começa sua procissão. A bandeira de Nossa Senhora *do grupo* e a bandeira de Nossa Senhora *da igreja* vão na frente, carregadas pela *alferes* e por uma outra pessoa escolhida pelos *festeiros*. Atrás seguem os *Reis* e, a seu lado, os *festeiros* e o casal responsável pelo *I Tríduo*. Aos *Reis* seguem as duas *varas* de *dançantes* e, por fim, os *tamboreiros*. Para sair do salão paroquial, todos passam pela porta em frente à qual os *capitães* empunham suas espadas cruzadas. Então o grupo ganha a rua.

Tamboreiros: *Ô, Nossa Rainha, pisa devagar*

Que o nosso Rei de Congo não pode avuá

Dançantes: *Ô, Nossa Rainha, pisa devagar*

Que o nosso Rei de Congo não pode avuá

¹⁴⁷ Retomarei esse ponto mais adiante no capítulo da “Etnopedagogia maçambiqueira”.



Foto 37: “Duas participantes carregando as bandeiras”. LETNO, Mary Rowell. Osório, 1946.

Luciana: Tio Antônio Neca falou ainda num Antônio Preto.

Seu Sebastião, *Rei do Congo*: É, o Antônio Preto era dançante.

Luciana: Que acho que era amigo dele.

Seu Sebastião, *Rei do Congo*: Era amigo, era amigo.

Luciana: E o Tio Dodô também não...

Seu Sebastião, *Rei do Congo*: Não, ele era só alfer da bandeira. Aí, depois... primeiro o alfer da bandeira era o pai dele, que era meu tio, irmão do meu pai. Aí depois o velho morreu, ele ficou tomando conta da bandeira. Alfer da bandeira e zelador da bandeira. Agora ele morreu, a esposa dele trouxe a bandeira aqui em Osório entregou pro padre e o padre entregou pra mim. Agora quem zela ela sou eu.

Luciana: E agora é a Conceição [Dias, a *alferes*]. E não importa que ela seja uma mulher?

Seu Sebastião, *Rei do Congo*: Não tem importância, pode ser.

Luciana: Porque até aqui nessas fotos antigas tem umas senhoras também de alferes, ali naquela foto....

(Comunicação pessoal. Osório, maio de 2009).

Tamboreiros: *Ô que rua tão compridá toda cheia de pedrinhá (2x)*

Dançantes: *Tenho medo de cair lá, viva o Rosário de Mariá (2x)*

...

Tamboreiros: *Ô, Seu Vigário, qual é a festa religiosa?*

Dançantes: *Ô, ô, é a Festa do Rosário.*

As vozes, as *batidas* dos tambores e a dança envolvem o espaço público e demarcam todas as etapas do ritual. Repetindo inúmeras vezes os *cantos de rua*, o grupo de *Maçambique* desfila pela cidade e torna visível sua existência, modificando o tempo, os sons e a paisagem cotidianos. Então, em frente ao mastro, cessam os sons e a dança e toma palavra o padre que dá início ao *tempo da festa* de Nossa Senhora do Rosário. Muitos fiéis preenchem o espaço do entorno que inclui também o posicionamento da *Banda Municipal*, composta por jovens aprendizes de instrumentos de sopro, madeira e percussão, que também farão a sua participação, ainda que segundo os *maçambiqueiros*, isso seja uma “*novidade*” no contexto da *Festa*, interferência da esfera institucional – a Prefeitura – no desenvolvimento do ritual.

Depois do padre, o *festeiro* também é convidado a dizer algumas palavras. Então a Banda Municipal é convidada a tocar e interpreta alguns *hits* antigos de música comercial e temas de música erudita arranjados para sua formação¹⁴⁸. Após a performance da *Banda* e causando um grande impacto auditivo pelas diferenças entre os dois conjuntos instrumentais em termos de orquestração, volume de som e repertório, os *maçambiqueiros* retomam o espaço sonoro e reiniciam a procissão, dessa vez, de volta ao salão paroquial.

No salão, depois de encerrados os cantos e danças, o grupo tem novamente um tempo de descanso e socialização. Porém, esse tempo é bastante curto porque logo em seguida eles participarão do *I Tríduo da Festa*.

É nesse tempo “vazio”, que a socialização entre o grupo toma outras configurações. Os mais velhos muitas vezes tomam uma cerveja. Tio Antônio Neca organiza seu chimarrão e compartilha-o com os *Reis* enquanto coloca os assuntos do ano que passou em dia. Enquanto isso, os adolescentes, em uma fração de segundos, pegam *outros*

¹⁴⁸ Nos anos que acompanhei o ritual, o “Tema da Vitória”, espécie de hino do falecido esportista Ayrton Senna, e o tema da “Ode à alegria”, fragmento da “Nona Sinfonia”, de Beethoven, eram sempre tocados pela *Banda*.

instrumentos de percussão, como cubana e pandeiro, e irrompem em cantoria e batucadas uma sucessão de pagodes, *tchê music* e *raps*. Assim como fazem com os cantos do *maçambique*, emendam uma canção na outra.

Diário de campo. Osório, 04 de outubro de 2007.

Não levou dois minutos depois que os cantos de maçambique silenciaram, já no salão paroquial, para os dançantes começarem a puxar os pagodes. Enquanto o chefe e os outros tamboreiros depositavam os tambores do maçambique no altar dos Reis, alguns dançantes tiraram os gorros da cabeça, outros não, e sentaram-se em volta das mesas para cantar e batucar. Eu sentei com eles. Não havia nenhum instrumento de percussão neste dia, apenas mesas de plástico que foram suficientes para subsidiar a performance do Luiz Henrique. Luiz percutia na mesa com sutilezas de acentos e dinâmicas, ao mesmo tempo em que impressionava por sua precisão rítmica e velocidade nos toques. Muitas vezes cantava também, até mesmo puxava os cantos, mas em certos momentos parava de cantar e ficava absorto nas batidas que produzia. Os demais dançantes cantavam e alguns batiam palmas. Depois do primeiro pagode, eu perguntei de quem era a música e Luiz explicou-me que era do “Exaltasamba” e chamava-se “*De bobeira*”¹⁴⁹. Luiz então começou um batuque na mesa que parecia “de religião” e em seguida emendou uma *levada* “baiana”, típica dos grupos de axé¹⁵⁰. Seguiram-se doze minutos ininterruptos de cantoria e batuques passando pelos hits “*Toda eternidade*”, dos Refféns (“Todo mundo quer nos separar / Mas eu to querendo só você / Eu te avisei, não vou cansar nunca de te amar / Te dar Prazer”); “*Casinha Branca*”, da dupla Gilson e Joram (“Eu queria ter na vida simplesmente / um lugar de mato verde / Pra plantar e pra colher / Ter uma casinha branca de varanda / Um quintal e uma janela / Para ver o sol nascer”); “*Hoje eu vou pagodear*”, do grupo Boka Loka (“...Como é gostoso cair no samba, no samba/ você também pode ir no samba/ bom é na palma na mão e na roda do samba/ venha comigo sambar/ a lua ilumina o terreiro/ convidando o partideiro pra cantar a/ noite inteira/ pagodeando até o sol raiar/ ao som do cavaquinho, violão, do repique, do tantan, do banjo, do pandeiro/ no samba hoje eu vou me acabar...”); “*Meu jeito moleque*”, do grupo Jeito Moleque (“...Tá em cima da hora/ Falou tô saindo/ Boné na cabeça, a bermuda caindo/ Vou dobrando a esquina/ Vejo a rapaziada/ Quem vai pro pagode tomar uma gelada?/ Eu já tô! eu também! demorô então!/ Vou eu, o Carlinhos, o Fê e o alemão!/ Então tá vamo, aí que é pra não se atrasar/ O pagode moleque já vai começar...”); e o “*Furacão*”, do Tchê Garotos (“Você me péga feito um furacão/ roda que roda feito um furacão/ você me péga feito um furacão/ Estou ficando louco vou ficar doidão/ Saio sem rumo...”).

Depois do descanso, do pagode e das conversas, tudo acontece como antes: o *chefe* chama os *dançantes* através do canto e a procissão é reorganizada, dessa vez em direção à igreja. Em frente à ela, e sob o olhar atento de muitos fiéis e outros simples curiosos, os *maçambiqueiros* cantam para o padre.

¹⁴⁹ De fato, essa música era interpretada pelo grupo “Estimasamba”.

¹⁵⁰ Essa inferência decorre da percepção de certos elementos musicais muito usados no acompanhamento rítmico de grupos da *axé music* baiana, como o “Olodum”, de Salvador (compasso quaternário, síncopes, rufos no quarto tempo).



Foto 38: "A igreja matriz". LETNO, Mary Rowell. Osório, 1946.

Tamboreiros: *Ô, Nosso Padre Santo desce do altar*

E venha receber o maçambique real

Dançantes: *Ô, Nosso Padre Santo desce do altar*

E venha receber o maçambique real

Quando o Padre chega e os recebe, o grupo adentra na igreja cantando e tocando seus tambores:

Tamboreiros: *Ô, vamos para a igreja rezá a oração*

Botá joelho em terra para o nosso capelão

Dançantes: *Ô, vamos para a igreja rezá a oração*

Botá joelho em terra para o nosso capelão

Então a missa começa. Para mim que não sou católica, a missa me parece mais *estranha* do que o *Maçambique*. O padre faz menção ao grupo de *maçambiqueiros*, à sua presença, à ancestralidade de sua devoção e segue sua liturgia. Leituras de trechos da bíblia são intercalados por cantos *puxados* por um grupo ora coordenado por um tecladista, que parece ser contratado para isso, ora por um violonista, provavelmente voluntário da igreja.

Quase ao final da missa, os *Reis* são chamados a se ajoelharem para que as coroas sejam colocadas sobre suas cabeças pela autoridade do padre. Nesse momento, o canto e os tambores preenchem o ambiente da igreja imensa de acústica peculiar:

Tamboreiros: *Stá c'roado e bem c'roado nosso grande Imperadô (2x)*

Dançantes: *Stá com a c'roa na cabeça, c'roa de Nosso Senhor (2x)*

Esse ato da coroação dos Reis, no final do século XIX, segundo descrição de Stenzel Filho, era realizado em frente à Igreja e não dentro dela.

Chegado o préstito à frente da igreja, repleta já para a missa solene, aparecia à porta o padre, que colocava as coroas (de prata) na cabeça do rei e da rainha da festa. Feito isso, rapidamente e demonstrando uma súbita alegria, o capitão da dança rompia o seu canto: *Está c'roado, já c'roou / O nosso rei – imperadô...* E o Terno respondia: *Stá com a c'roa na cabeça / C'roa de Nosso Senhô* (Stenzel Filho 1980 [1924]: 69).



Foto 39: “*Congadas de Osório – 1945*”. LETNO, Milton Kroef. Osório, 1945.

[Perguntam se era o padre da foto o que teria desaparecido com as coroas do grupo]

Seu Sebastião, *Rei do Congo*: É, esse é o padre que consumiu as coroa! [risos] Do centro, era de ouro. Agora nós temo essa aí, mas era de ouro. A coroa da festeira - tão bonitinha - era pequenininha [explica que a cabeça era maior que a coroa e que “*então ficava só uma coisinha na cabeça*”]. Consumiram até as coroa!

(Comunicação pessoal. Osório, maio de 2009).

Mais uma parte da missa sucede à coroação dos *Reis* e então, após a bênção final do padre, os *maçambiqueiros* começam o *canto de saída* da igreja, seguidos por um número considerável de fiéis.

Tamboreiros: *Que senhora é aquela que lá vai pra paróquia?* (2x)

Dançantes: *É a Nossa Senhora, sinhô, que já vai para a glória* (2x)

Em deslocamento para o salão paroquial, entoam os *cantos de rua*:

Tamboreiros: *Ô vamos pros conventos os galo estão cantando*

Estão chamando na glória ó Maria mãe dos anjos

Dançantes: *Ô vamos pros conventos os galo estão cantando*

Estão chamando na glória ó Maria mãe dos anjos

(...)

Tamboreiros: *O que rua tão compridá toda cheia de pedrinhá* (2x)

Dançantes: *Tenho medo de cair lá, viva o Rosário de Maria* (2x)

(...)

Tamboreiros: *Oi abre vossas portas que lá vai Jesus*

Vai com os braços abertos, oi, cravado na cruz

Dançantes: : *Oi abre vossas portas que lá vai Jesus*

Vai com os braços abertos, oi, cravado na cruz

Com o mesmo ritual de abertura das portas feito pelos *capitães de espada*, o grupo de *maçambiqueiros* e os demais integrantes da procissão, agora já em maior número do que na *saída* para o *levantamento do mastro*, retornam ao salão paroquial onde seguem seus cantos. A dança tem um acréscimo de energia ali dentro pois o piso de madeira, se comparado ao paralelepípedo da rua, facilita em muito as coreografias dos dançantes.

Tamboreiros: *Ô Virgem do Rosário, ô Mãe da piedade* (2x)

Dançantes: *Mande paz e amor na terra para toda a humanidade* (2x)

Tamboreiros: *Ô Virgem do Rosário, ô de onde vieste?* (2x)

Dançantes: *Vai e vem o Rosário, sinhô, por essa porta adentro* (2x)



Foto 40: “*O festeiro carregando a corôa*”. LETNO, Mary Rowell. Osório, 1946.

Às 10 horas saíam os quicumbis da casa do festeiro e iam buscar o rei do Congo e a rainha jinga. Voltavam com esses, e daí, então, reorganizados de outros elementos, em uma grande coluna, marchavam para a igreja, a fim de fazerem a coroação dos reis do dia, e assistirem à missa. Era então imponente. Na frente ia a bandeira do Rosário. Em seguida marchavam os quicumbis, dançando e cantando, aos som de seus singulares instrumentos (Stenzel Filho, 1980 [1924]: 69).

Tamboreiros: *Ô Virgem do Rosário, ô Mãe da piedade (2x)*

Dançantes: *Mande paz e amor na terra para toda a humanidade (2x)*

Tamboreiros: *Ô Virgem do Rosário, manda abrandais o vento¹⁵¹ (2x)*

Dançantes: *Lá e vai o Rosário, sinhô, por essa porta adentro (2x)*

(...)

Tamboreiros: *O próprio filho de Deus que no mundo não havia*

Dançantes: *Sempre trazia consigo, era o Rosário de Maria*

Tamboreiros: *Mas o Rosário de Maria foi rezado com devoção*

Dançantes: *Para nos livrar do inferno, para ser nossa salvação.*

Os cantos são entoados sem interrupção entre eles. *Chefe Faustino* chama um canto e em seguida inicia outro, sendo logo seguido pelos demais *tamboreiros* e depois pelos *dançantes*. No salão, os *Reis* sentam-se sob um altar-casa improvisado, local onde também as bandeiras de Nossa Senhora são colocadas após a procissão. Enfeitada com flores e velas, é dali que os *Reis* observam as evoluções do grupo que preenchem todo o centro do salão paroquial. O público que observa os *dançantes* nesse momento, posiciona-se nas laterais para não atrapalhar suas coreografias. Alguns ficam em silêncio, outros cantam junto discretamente. As crianças costumam ensaiar passos imitando as danças dos mais velhos.

Depois dos cantos e danças, a formação ritual do grupo vai gradativamente se desfazendo. Os tambores são colocados no altar junto às coroas dos *Reis* que são então retiradas, bem como suas capas. Os *dançantes* colocam calçados nos pés e todos se dirigem à copa do salão onde o jantar está sendo preparado, depois do qual, o grupo será levado de volta ao Bairro Caravágio pelo ônibus da Prefeitura.

Nesse primeiro dia da festa essa parte dos *cantos de salão* dura um pouco menos que nos dias subseqüentes. Fui aprendendo que quinta-feira funciona assim como um “*aquecimento*” para o que virá. Nesse dia, muitos integrantes do *Maçambique* ainda não participam, ou porque estão trabalhando e não têm dispensa para sua devoção, ou porque moram em cidades vizinhas e, por questões de trabalho ou estudo, virão apenas no final de

¹⁵¹ O texto desse verso foi esclarecido junto ao grupo conforme descreverei no próximo capítulo.

semana. O grupo está menor, o canto e a dança ainda vão crescer ao longo dos próximos dias.

Sexta-feira: a *Mesa de Doces* na casa da *Rainha* e o *II Tríduo*

A sexta-feira começa com o oferecimento de uma mesa de doces ao grupo de *maçambiqueiros* na casa da *Rainha Ginga*. Na sexta-feira, segundo dia da *Festa*, o grupo vai novamente buscar a *Rainha* em sua casa. O *Rei*, que é seu primo, já está em sua casa e vestido à caráter quando os cantos começam a ser ouvidos desde a rua. Sendo a casa da *Rainha* no Caravágio, bairro onde mora a maioria dos integrantes do grupo, o deslocamento até lá é feito a pé. Alguns *dançantes* se reúnem antes na casa de Francisca que fica a algumas quadras dali, até porque é ela quem guarda muitas roupas rituais em sua casa, algumas das quais já não servem mais em quem cresceu mas poderão ser úteis aos *conguinhos* menores, iniciantes na *tradição*.

Em frente à casa cantam para a *Rainha*:

Tamboreiros: *Ô, Nossa Rainha, saia para fora*

E venha receber o Maçambique real

Dançantes: *Ô, Nossa Rainha, saia para fora*

E venha receber o Maçambique real

As portas são abertas e, apesar da sala exígua, todo o grupo se posiciona e ali mesmo realiza suas coreografias adaptadas ao espaço. Depois de vários cantos em homenagem aos *Reis* o grupo é convidado a participar da *mesa de doces*, onde uma grande torta e pudins os esperam, além de refrigerantes e, eventualmente, alguma bebida alcoólica que é oferecida aos *tamboreiros*. Como zona de produção de cana-de-açúcar e aguardente, no *Morro Alto*, “*tomar uma coisinha*” sempre fez parte das *saídas* dos *Ternos de Congos* (*Maçambiques* e *Quicumbis*) e, como me disse Tio Antônio Neca, alguns *chefes* chegavam a ponto de não conseguir cantar e tocar o tambor por causa disso. Francisca acrescentou que até hoje parte da discriminação que o grupo sente é decorrência desse histórico de ingestão de cachaça. Porém, nos últimos anos isso mudou muito. A juvenilização do grupo, assim como a substituição da cachaça por cerveja, mais cara e menos alcoólica, contribuíram para essa mudança de hábitos que eles consideram muito positiva. Mas

Faustino Antônio, com a confirmação de seu pai, o *Rei do Congo*, Seu Sebastião, reiterou a importância dele, como *chefe* e *puxador* dos cantos, “*tomar uma cachacinha pra aquecer a voz*”, e minimizar a rouquidão inevitável após quatro dias de cantoria pela rua.

Depois da refeição farta e de um momento de muita descontração entre os participantes, o grupo retoma os cantos para então, junto com seus *Reis* e a bandeira de Nossa Senhora, carregada pela *alferes*, deixar a casa da *Rainha* e rumar, agora com o ônibus da prefeitura, para a igreja matriz da cidade.

Tamboreiros: *Nós vamo-nos embora e não fica ninguém*
A Virgem do Rosário vai com nós também
 Dançantes: *Nós vamo-nos embora e não fica ninguém*
A Virgem do Rosário vai com nós também

Na frente da igreja o grupo se reorganiza para, em cortejo, levar os *Reis* até o salão paroquial. São quase 11h da manhã quando isso acontece. Cantando e dançando, lá se vão os *maçambiqueiros* em procissão até o salão.

Tamboreiros: *Nós vamos pros conventos, os galos estão cantando*
Tão chamando na glória ó Maria, mãe dos anjos
 Dançantes: *Nós vamos pros conventos, os galos estão cantando*
Tão chamando na glória ó Maria, mãe dos anjos

Já dentro do salão, intensificam sua performance com cantos que até então ainda não haviam sido entoados na *Festa*.

Tamboreiros: *Nosso Rei, nossa Rainha,*
Estão olhando com emoção (2x)
 Dançantes: *Nós dançamos para eles,*
Para ser nossa salvação (2x)

(...)

T: Lá no céu correu uma estrela
Bem em ponto de meio-dia (2x)
D: No meio abriu uma rosa
era o Rosário de Maria (2x)



Foto 41: “[...] a Rainha sob o chapéu de chuva”. LETNO, Mary Rowell. Osório, 1946.

Todos esses reis e rainhas faziam sua marcha debaixo de chapéu-de-sol, abertos, carregados pelos seus pajens, que também ostentavam-se bem vestidos (Stenzel Filho, 1980 [1924]: 69).

A rainha Ginga possui ainda uma coroa de papelão e o pagem carrega ao lado um guarda-chuva aberto quando em cortejo (e muitas vêzes dentro de casa), guarda-chuva que deve cobrir a cabeça da rainha (Laytano, 1945: 37).

O rei do Congo tem no presente terno perto de 80 anos ou mais, usa uma coroa de papelão, é vitalício e possui um pagem [sic] que anda a seu lado com um guarda-chuva aberto, mesmo que seja de noite, e que não chova. Porque de dia e de noite o guarda-chuva ou guarda-sol é usado da mesma maneira (Laytano, 1945: 37).

T: Mas o Rosário de Maria

Foi rezado com devoção (2x)

D: Para nos livrar do inferno

Para ser nossa salvação (2x)

(...)

T: Ninguém viu o que eu vi hoje lá nos pés da Bela Cruz (2x)

D: Enxerguei Menino Deus filho da Virgem Maria (2x)

T: Graças a Deus que eu já vi eu enxerguei quem eu queria (2x)

D: Enxerguei Menino Deus filho da Virgem Maria (2x)

T: O próprio Filho de Deus que no mundo não havia (2x)

D: Sempre trazia consigo era o Rosário de Maria (2x)

T: Mas o Rosário de Maria foi rezado com devoção (2x)

D: Para nos livrar do inferno, para ser nossa salvação (2x)

Então os cantos cessam, os *pajens* ajudam os *Reis* a tirarem suas roupas sagradas, os tambores são deixados no altar e todos vão descansar, conversar ou *pagodear* enquanto aguardam o almoço ser servido. Tio Antônio Neca vai logo buscar seu chimarrão que sorve tranqüilamente enquanto conversa com Dona Severina e Seu Sebastião, os *Reis*, agora retornados à sua existência mundana.

Por volta das 13h o almoço é servido. Segundo Tio Antônio Neca, “o almoço é pro grupo e para os seus convidados”, mas o item “convidados” é sempre motivo de disputas e polêmica. No primeiro ano que participei da *Festa do Rosário*, os *festeiros* eram a própria Francisca e o antropólogo Iosvaldyr Bittencourt Jr. que havia sido escolhido após vários anos de pesquisa com o grupo, uma situação *sui generis* no contexto da *tradição*. Participei de todas as refeições sempre como convidada. Mas no ano seguinte, a situação foi bem diferente. O *novo festeiro*, ao chamar para o almoço usou a expressão: “os que estão de uniforme sentam na mesa”. Obviamente que isso me excluía, o que era compreensível, pois além de mim havia outras pessoas “convidadas” por ali e a comida era, de fato, comprada e feita “para o grupo”. Mas não teve jeito. *Chefe* Faustino insistiu que eu ficasse, que eu era “convidada do grupo” e já foi colocando prato e talheres na minha frente. Procurei comer pouco, ser o mais discreta possível e ajudar a recolher a mesa

no que acabei, sem querer, por constranger a esposa do *festeiro*. Ela insistiu que eu parasse de recolher os pratos e eu acolhi seu pedido. Vi que gerava uma situação desigual: eles não queriam que eu almoçasse e, de repente, eu os estava ajudando. Ao almoço seguiu-se um longo período des-ritualizado. Muitos integrantes aproveitavam para ir para suas casas descansar, trocar de roupa. Quando havia o ônibus para levá-los, isso era mais freqüente. Do contrário, acabavam ficando ali mesmo, conversando e principalmente tocando seus pagodes e fazendo suas batucadas. Algumas vezes fui eu a dar carona aos *Reis* e a outras pessoas mais velhas para que fossem ao Caravágio descansar um pouco antes que precisassem retornar para o *II Tríduo* que aconteceria à tardinha, às 18h.

Pelas 17h30min já reiniciava a movimentação para a nova *saída* para a igreja. A seqüência inicial, para *chamar* o grupo e organizar a procissão é a mesma (“*O tambor tá batendo...*”), mas na rua novos cantos são agregados. Em frente à igreja o padre recebe o grupo que entra para participar da missa, onde os *Reis* são novamente coroados e, posteriormente, em procissão, retornados ao salão paroquial.

Na sexta à noite, no salão, o grupo de *maçambiqueiros* já aumentou em número e, conseqüentemente, a força dos cantos e a energia da dança cresceram também. Aos cantos de devoção à Nossa Senhora, são agregados cantos de texto mais livre, secular. Esses cantos, segundo as descrições históricas de Stenzel Filho (1980 [1924]), seriam herança dos *maçambiques*.

Tamboreiros: Pinto piou

Dançantes: Povo de Maria

T: Galo cantou

D: Povo de Maria

T: De madrugada

D: Povo de Maria

T: Cocorocou

D: Povo de Maria

(...)

T: Olha lá canabarra quinto sentido

*D: Canabarra também olhas toma sentido*¹⁵²

¹⁵² Esse verso também foi corrigido com a ajuda do grupo.

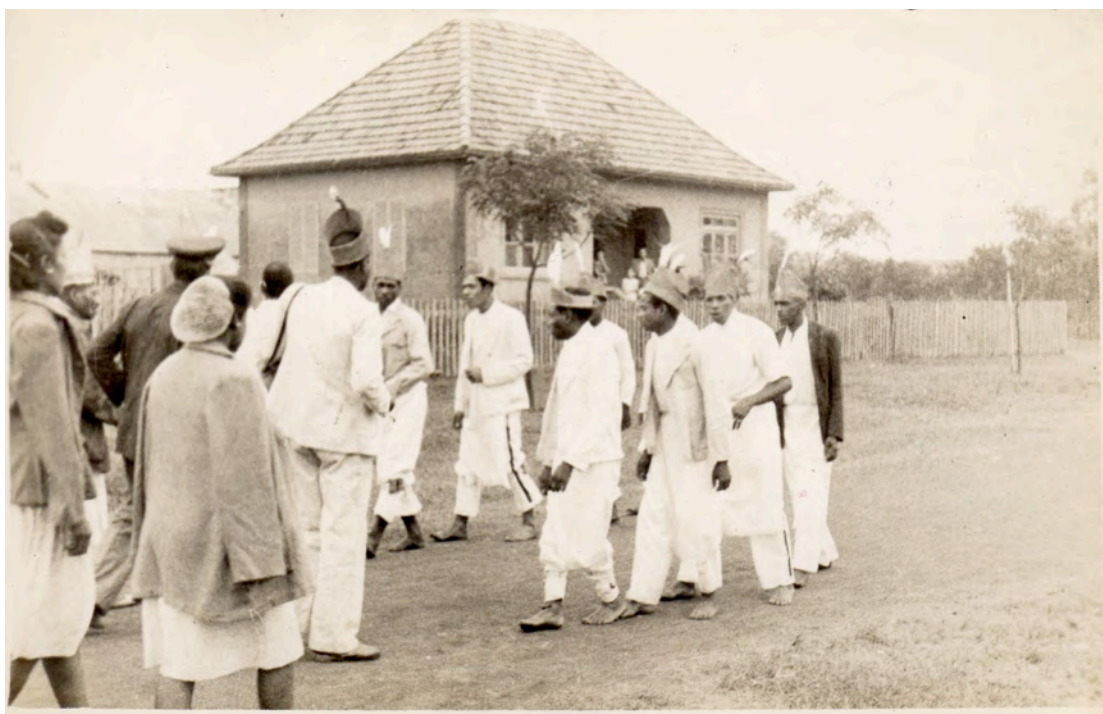


Foto 42: “*Terno de maçambiques. Desfile*”. LETNO, Mary Rowell. Osório, 1946.

T: Olha quem me derá ser a pomba

D: Que voa, voa e não entra no céu

T: Está voando e voa e não entra no céu

D: Voa, voa e não entra no céu

(...)

T: A canoa virou lá no fundo do mar¹⁵³

D: Deixa virar, deixa virar

T: É de proa pra baixo é de fundo pro ar

D: Deixa virar, deixa virar

T: Mas por que tu deixaste a canoa virar

D: Deixa virar, deixa virar

T: A marvada da nega não soube remar

D: Deixa virar, deixa virar

T: Eu tirei a camisa tornei a tomar

D: Deixa virar, deixa virar

T: Olha lá mama mia¹⁵⁴ você como está

D: Deixa virar, deixa virar

(...)

T: Ô Tenente-Coronel, senhor do cravo cinzento

Sentou praça e foi soldado eu quero ser o seu Sargento¹⁵⁵

D: Ô Tenente-Coronel, senhor do cravo cinzento

Sentou praça e foi soldado eu quero ser o seu Sargento

¹⁵³ Versos muito semelhantes a esses constam na publicação de Quint *et al.* (1990: 56), sobre o Cacumbi de Santa Catarina: “Olha aqui a Maria / do congo oruá / A canoa virou / Lá no meio do mar / Virou, virou / Deixa virar / De boca pra baixo / De fundo pro ar / Ola aqui a Maria / Você é minha tia / A canoa virou / Lá no meio do rio / Tia Maria / Cadê Tio João / A canoa virou / Lá no meio do fundão / Aqui nesta casa / Haverá muito trigo / Amanhã hei de pagar / Quem nos dá abrigo”.

¹⁵⁴ O estranhamento com o uso de uma expressão de origem italiana deixou-me alerta quanto a esse verso. Eis que encontrei a seguinte informação em Corrêa (1978d: 13): “[...] seu Pedro, 72 anos [em 1978], [...] ‘capitão-da-espada’, [...] memória excelente, o velho Pedro cantou-me uma cantiga de seu tempo que hoje é ainda cantada mas diferente. Ela fala, atualmente, em ‘olá mãezinha, você como está?’. O seu Pedro, entretanto, diz que era ‘olá mamãe **mina**, você como está’”. É possível que se trate do mesmo canto, originalmente trazendo referência ao porto de São Jorge da Mina (no Golfo da Guiné, de onde tantos negros escravizados foram enviados ao Brasil, passando a ser nominados aqui, de forma genérica como “negro mina”) e transformado ao longo dos anos, pelo próprio processo da oralidade, de “mamãe mina” para “mama mia”.

¹⁵⁵ Sobre o esclarecimento do texto desse canto também tratarei no próximo capítulo.

No já citado documentário realizado por Glória Moura em 1986, Dona Ercília Marques da Rosa, uma das herdeiras das terras do *Morro Alto*, falou sobre sua descendência de escravos provenientes de um navio naufragado na região vizinha conhecida como “Capão da Negrada”, o que dá sentido a esses cantos do *Maçambique* cuja temática fala de naufrágios e travessias, em especial “*A canoa virou*”. Barcellos *et al.* (2004), aprofunda o comentário sobre esse desembarque de escravos na região, ocorrido mesmo após a proibição do tráfico de escravos no Oceano Atlântico, por lei, em 1930.

Na região que nos interessa diretamente, sabe-se de um navio negreiro que desembarcou na costa do litoral norte em 1852, na localidade denominada Capão Alto – um pouco ao norte de Capão da Canoa, cujo nome antigo é Capão da Negrada. Merece destaque o fato de que os escravos apreendidos eram em sua totalidade de origem Congo. Segundo foi informado por Dirceu, filho da senhora Maria Adiles da Rosa, quando sopra o vento minuano ainda se vê as ruínas deste navio. A zona é rica em histórias de naufrágios, muitas vezes provocados pelos moradores do local buscando a rapina das embarcações. Este caso foi relatado mais de uma vez por integrantes da comunidade, o que faz dele uma espécie de “mito de origem” da comunidade de Morro Alto (Ibidem, 2004: 73-74).

Se “*A canoa virou*” é dos cantos mais antigos do grupo¹⁵⁶, parte mesmo de reforço da memória de seu “mito de origem”, o último canto citado acima, “Tenente-coronel”, foi composto mais recentemente, pelo antigo *chefe* Antônio Francisco, segundo me esclareceu seu filho Jorge, *dançante* do grupo e aprendiz de *tamboreiro*. Jorge me disse que seu pai lhe contou que anos atrás muitos versos que eram criados na base do improvisado e constituíam um item de disputas entre os participantes. Numa dessas ocasiões, um tenente-coronel do exército teria duvidado dessa capacidade criativa de seu pai e fez uma aposta: que ele fizesse um verso “na hora” para ele. Foi então que, surpreendendo o desafiante, seu pai criara o canto acima¹⁵⁷.

Algumas considerações precisam ser tecidas sobre o coletivo desses cantos. Sempre tive a sensação de que *chefe* Faustino ia gradativamente se afastando dos cantos religiosos e inserindo os seculares que ocasionavam um aumento da energia na performance, entre *tamboreiros* e *dançantes*. Mas isso apenas nas noites após os *Tríduos* e em um crescendo de quinta à sábado. Em especial o canto “*A canoa virou*” era sempre cantado e dançado

¹⁵⁶ Veremos no capítulo 5 que “*A canoa virou*” era canto já citado por Stenzel Filho (1980 [1924]), remetendo ao final do século XIX.

¹⁵⁷ Essa história foi negada por *chefe* Faustino. Tratarei disso no próximo capítulo.

com muita força e alegria, como um divisor de águas entre duas partes da performance do grupo. A *resposta* sempre repetida dos *dançantes* - “*deixa virar, deixa virar*” - parecia facilitar que o foco de atenção se deslocasse do canto para as coreografias que iam sendo propostas pelos *guias*: meia-luas para o lado de fora de cada *vara*; meia-luas para o lado de dentro; saltos mais altos e longos durante o deslocamento, gingado acentuado quando alinhados nas *varas*.

Pois é nesse clima de celebração que encerram-se os cantos da noite, seguidos da janta e de mais conversas, cervejas e pagode. Por volta das 22h o grupo é levado de volta ao Bairro Caravágio, não sem antes combinar a programação do dia seguinte que inicia com o café da manhã e que continua, muitas vezes, com algum *pagamento de promessa*.

Sábado: *Pagamento de Promessas*, o *III Tríduo* e o *Baile*

Sábado o ônibus da Prefeitura busca o pessoal no Caravágio mais cedo, pois o café da manhã já é no salão paroquial. O ponto de encontro é geralmente a casa da *Rainha*. Quando não há *pagamento de promessa*, o sábado costuma ser um dia bastante calmo pois o único compromisso ritual do grupo ocorre apenas à tardinha.

O *pagamento de promessa* é um ritual fundamental na trajetória do grupo, e ocorre quando, após a realização de uma promessa de parte de algum devoto, *maçambiqueiro* ou não, a graça solicitada à Nossa Senhora é alcançada. Bittencourt Jr. (2006: 33) explica que

embora reduzidos, os rituais de cumprimento de Pagamento de Promessa podem ocorrer em qualquer época do ano, quando o devoto que obteve o pedido feito para Nossa Senhora do Rosário, solicita a presença do grupo religioso em sua residência, a fim de quitar a dívida com a entidade espiritual. Esse processo se inicia quando um devoto agradece ao pedido feito e alcançado a Nossa Senhora do Rosário.

O *promesseiro*, então, precisa cumprir sua palavra, oferecendo ao grupo que fará seus cantos e danças em sua residência, o que prometeu. “*Pode ser até um copo d’água pra cada um dos dançantes se a tua promessa foi essa*”, me explicou *chefe* Faustino, mas é mais comum o grupo ser convidado para um almoço ou para uma mesa de doces. Ao me explicarem como se pága uma promessa, *chefe* Faustino, Francisca e Seu Sebastião me deram um boa idéia...

Faustino: Se a pessoa por exemplo, a Lú fez uma promessa, “ó, seu eu conseguir passar nessa tese, eu vou fazê um churrasco pro grupo Maçambique”. Se a Nossa Senhora do Rosário te ajudar, com a tua fé...

Francisca: Entendeu? Uma mesa de doces.

Faustino: Uma mesa de doce... Essas pessoas fazem: “se eu conseguir... se Deus me der vida e saúde, no ano que vem eu quero ir na Festa [de Nossa Senhora do Rosário] e eu quero que o grupo Maçambique vá lá na minha casa e eu quero dá um almoço pros dançante”. Eles fazem isto. Na tradição deles. Na nossa. Daí eles conseguiram alcançar... tiveram aquela graça alcançada e...

Francisca: Porque na promessa não tem aquela coisa de escolher. Faz o que tu quiser: uma galinha com arroz, uma galinha com massa...

Faustino: O grupo não exige [nada]. Se eu chegá na tua casa e tu “eu vou dá um copo de água pra cada um”...

Seu Sebastião: Não tem escolha, qualquer coisa a gente pága.

(*Chefe* Faustino Antônio, Francisca e Seu Sebastião, *Rei do Congo*, comunicação pessoal. Osório, maio de 2009).

Acompanhei um *pagamento de promessa* durante a *Festa* em 2008, na casa de Dona Diva, uma das *maçambiqueiras* mais antigas de Osório.

Diário de campo. Osório, 11 de outubro de 2008.

Até sexta-feira à noite ainda não tínhamos certeza se o pagamento de promessa de fato ocorreria no dia seguinte. Havia grande expectativa pois, segundo os dançantes, o pagamento traz mais envolvimento ao grupo. É também momento de grande prazer para eles pois “se come muito e bem”! Cheguei ao salão por volta das 9h e vários integrantes já haviam tomado café. Por essas horas já se sabia que o pagamento de fato aconteceria na casa de Dona Diva, antiga maçambiqueira, devota de Nossa Senhora e herdeira do Morro Alto. A promessa seria pága por seu neto que havia recebido uma graça. Aguardamos a chegada do ônibus da Prefeitura que nos levou à casa dela. Nesse dia chovia muito e esfriara um pouco, mas nada impedia a animação do grupo.

Ao chegarmos em frente à casa de Dona Diva, a cantoria logo começou. O *chefe* chamou o *canto de abertura das portas*: “*O abre vossas portas que lá vai Jesus/ Vai com os braços abertos oi cravado na cruz*” e em seguida cantou em homenagem à dona da casa.



Foto 43: “*Congadas de Osório – 1945*”. LETNO, Milton Kroef. Osório, 1945.

Chefe Faustino: Esses aqui são tudo dançante que dançaram com o pai. Eu não dancei com nenhum deles.

Luciana: é, é porque tu...

Chefe Faustino: Eu sou novo, né? Tenho 32 anos da dança. E o pai não, o pai já era...

Luciana: Essa foto aí tá bem bonita.

Chefe Faustino: Tá, tá bem bonita. Bah, essas fotos aqui... Nossa...

Luciana: É, eu vou deixar [essas fotos] agora com a Preta [Francisca]...

(Comunicação pessoal. Osório, maio de 2009).

Tamboreiros: Olha lá Dona Diva, olha dai-me a licença

Dançantes: Ô, ô, olha dai-me a licença

Os cantos foram interrompidos pelo “Viva Nossa Senhora do Rosário” dito por Dona Diva e seguido por todos (CD faixa 38). *Chefe* Faustino então foi cantando um canto depois do outro e só parou quando Dona Diva chamou para o almoço.

T: Ô meu São Benedito é um santinho preto (2x)

D: Quando ele fica brabo, sinhô, ele ronca no peito (2x)

T: Ô meu São Benedito, ô de onde vieste (2x)

D: Vim assim de tão longe, sinhô, que notícia trouxestes (2x)

(...)

T: Ninguém viu o que eu vi hoje lá nos pés da Bela Cruz (2x)

D: Enxerguei Menino Deus filho da Virgem Maria (2x)

T: Graças a Deus que eu já vi eu enxerguei quem eu queria (2x)

D: Enxerguei Menino Deus filho da Virgem Maria (2x)

T: O próprio Filho de Deus que no mundo não havia (2x)

D: Sempre trazia consigo era o Rosário de Maria (2x)

T: Mas o Rosário de Maria foi rezado com devoção (2x)

D: Para nos livrar do inferno para ser nossa salvação (2x)

(...)

T: Ó Virgem do Rosário manda abrandais o vento (2x)

D: Lá e vem o Rosário, sinhô, por essa porta adentro (2x)

T: Ó Virgem do Rosário ó Mãe da Piedade (2x)

D: Mande paz e amor na terra para toda a humanidade (2x)

Em relação aos *Tríduos* cuja participação dos *maçambiqueiros* fica praticamente reduzida ao que ocorre fora da igreja (os momentos no salão paroquial, a procissão de duas quadras na rua), o *pagamento de promessa* possui uma densidade extra. O foco do evento ritual é a própria performance do grupo e, de certa forma, é ele – o grupo – que metaforiza o papel do padre na igreja: media a relação entre os fiéis e Nossa Senhora do Rosário. O *chefe* tem a “palavra” à sua disposição através dos textos dos cantos.



Foto 44: “*Três dos participantes*”. LETNO, Mary Rowell. Osório, 1946.

No *pagamento* é o grupo o centro da atenção, não o padre, sua prédica e a liturgia da igreja. Assim, os *maçambiqueiros* têm mais liberdade para desenvolver sua coreografia, para cantar e para bater forte os tambores durante longos períodos. E por isso são recompensados com comida e bebida farta, obrigações do *pagador* que recebeu a graça de Nossa Senhora.

Foi Seu Sebastião, juntamente com seus filhos, o *chefe* Faustino e Carlos, que me explicaram que antigamente os *pagamentos* eram tão freqüentes que havia uma pessoa no grupo só para avisar os demais. Esse integrante era chamado de *avisador*.

Seu Sebastião: Se nós tinha uma promessa pra pagar então o chefe avisava: - *Tal dia eu quero que tu fosse lá avisar*. Então avisava o chefe e ele [o avisador] ia lá avisar todos os dançante.

Carlos: Tinha uma pessoa só pra isso, pra sair de casa em casa...

Chefe Faustino: Pra avisar que teria promessa naquele dia que era pra comparecer tal hora.

Seu Sebastião: Fosse de à cavalo ou fosse de à pé, ele ia.

(Seu Sebastião, *Chefe* Faustino e Carlos, comunicação pessoal. Osório, setembro de 2008).

Hoje todos concordam que os *pagamentos de promessa* estão mais raros. Muitos interpretam como “*falta de fé*” ou “*mudança de costumes*”: “*os mais novo, muitos já não querem saber da tradição*”, me disse Tio Antônio Neca. Outros afirmam que a escassez nos *pagamentos* é culpa da crise, que os devotos não têm mais condições de oferecer um almoço farto para o grupo como se fazia antigamente, quando “*se carneava um boi e ali tinha comida de sobra pra todos*”. Hoje os ingredientes precisam ser comprados e para isso é preciso dinheiro. As relações econômicas mudaram muito desde os tempos em que a maior parte do grupo ainda vivia no *Morro Alto*.

Depois do almoço e da mesa de doces, o grupo voltou a cantar, dançar e tocar, ainda que visivelmente cansado. Todos os andamentos dos cantos estavam mais lentos e a energia caiu um pouco. O *chefe* puxou muitos cantos e Dona Diva muitos vivas. Era quase cinco horas da tarde quando o ônibus veio buscar-nos para voltar ao salão e então preparamo-nos para o *III Tríduo*, cujo ritual era praticamente o mesmo das noites anteriores.

A grande diferença na noite de sábado é que o grupo aumentou ainda mais em número. Se nos dias anteriores o *Maçambique* começou com vinte e poucos integrantes, no

sábado praticamente todos os integrantes do *Maçambique* já haviam chegado para a *Festa* e o quadro ficou completo, com 32 participantes. São geralmente os mais experientes que juntam-se ao grupo por último. Então, depois do último *Tríduo*, de volta ao salão, ocorre um dos momentos mais fortes da performance do grupo ao longo da *Festa*.

No salão, já está posicionado o palco com seus holofotes e equipamentos de som para o baile, parte secular depois do término do ritual que acontecerá a partir da meia-noite. Muitas vezes os músicos da banda do baile estão *passando o som* quando o grupo de *maçambiqueiros* retorna para fechar sua procissão. Esse momento no salão paroquial é também acompanhado por uma grande quantidade de devotos de Nossa Senhora que veio também para acompanhar os últimos dias da *Festa*. Assim o salão fica com suas laterais praticamente lotadas de público e isso, sem dúvida, confere um acréscimo de energia às coreografias dos *dançantes*. Foi Vagner (com 15 anos em 2006), quem me ajudou a perceber isso:

É que nem hoje [sábado] ou domingo, cheio de gente. O cara se empolga! E ver aquela gentarada, o cara vai se empolgando cada vez, dançando mais e aquelas pessoa tudo olhando, o cara querendo dançar mais. É melhor no sábado e domingo, na sexta e na quinta não tem ninguém, o cara desanima (Vagner, comunicação pessoal. Osório, outubro de 2006).

Praticamente todos os cantos ainda não entoados até então são *chamados* pelo *chefe* nessa ocasião. É também o momento em que os *tamboreiros* revezam o acompanhamento com os aprendizes. Até mesmo o *chefe* tem um momento de deixar com os mais jovens seu tambor por estar já muito cansado de cantar e tocar e porque precisa guardar energia para o dia seguinte.

E há uma coreografia sempre performatizada no sábado que é chamada de *contradança* (CD faixa 30). Algumas vezes ela é realizado nos dias anteriores, mas no sábado ela será de importância capital para averiguar o nível de entrosamento e união entre os *dançantes*. Foi também Vagner juntamente com o *guia* Cristiano os primeiros a me sinalizarem que a *contradança* era especial no contexto da performance do grupo. No primeiro momento, ao assisti-la pela primeira vez, achei que era pela coreografia difícil, exigindo grande concentração. Mas *chefe* Faustino me explicou que sua importância ia além disso.



Foto 45: “*Congadas de Osório – 1945*”. LETNO, Milton Kroef. Osório, 1945.

A congada dêste ano compunha-se de um capitão, suplente de capitão, rei do Congo, rainha Ginga, Festeiro, Festeira, dois Guias (primeiros) e dois Guias (segundos), Tamboreiros (2), Pagens (4), dois capitães de espada e Dançantes de número variado: 18, 24, etc., além do coronel e alferes da bandeira. A figura principal é a do capitão, que dirige tôdas as danças, cantos, marchas e cerimônias (Laytano, 1945: 36).

“O terno” sai do “império” com a bandeira à frente, tomando logo a formação de marcha com as “ordenanças”, capitão, coronel, ajudantes, guias, capitães de espada, os dois tamboreiros e, em coluna de dois, os “soldados” ou “dançantes”. Cantam ao deixar o “império”: “Vamo-no embora / Não fica ninguém / A Virgem do Rosário / Vai com nós também” (Laytano, 1945: 44).

Por que a gente faz a contradança? Porque a contradança é uma coisa que existe dentro da tradição [...] que é a união que faz a união. Não vê que a gente vai em certos lugares, que faz a contradança e sempre tem aquela baderna, aquele bate-boca, aquele quebra-pau? Sempre tem isso. Porque no grupo sempre existiu esse tipo de coisa. A gente não esconde nada. [...] E isso é uma coisa de dentro da tradição, que no momento que arrebenta é porque nada dá certo. Dentro da tradição, não pode arrebentar porque aquilo ali é como se fosse uma união. A união não pode desmemendar a união. Tem que se unir e ficar unidos. Então quer dizer que é uma coisa que se arrebentava começava a baderna. Sempre foi assim, dentro da tradição. São tudo coisas que a gente com o tempo vai sabendo (*Chefe* Faustino, comunicação pessoal. Osório, setembro de 2008).

A *contradança* do *Maçambique* de Osório é provável herança das danças de salão do século XIX. Segundo Lessa & Côrtes (1975: 41), inspirada na “*country dance*” dos camponeses da Inglaterra, a *contradança* que “tomou conta dos salões de todo o mundo ocidental” instituiu uma nova “geração coreográfica”, irradiada de Paris e caracterizada por “evoluções vivas, descontraídas”.

Homens e mulheres, aos pares, postavam-se em duas fileiras paralelas ou formavam uma roda ou círculo; davam-se as mãos ou os braços; e, sob o comando de um mestre-sala munido de bastão, iam formando figuras geométricas ou sugestões de desenhos (Ibidem: 41).

Possivelmente dançada nos bailes (momento secular) que fazem parte das Festas de Nossa Senhora do Rosário desde longa data, a *contradança* foi incorporada e ressignificada no contexto do *Maçambique* (momento religioso), exigindo dos *dançantes* que segurem uns aos outros através de um lenço. Sempre ligados desenvolvem várias coreografias e por mais que se movimentem, não podem soltar as mãos dos lenços, constituindo assim uma metáfora da união esperada no grupo reforçada através do ritual. Para Barcellos *et al.* (2004: 266),

isso significa que embora os laços comunitários estejam fragilizados pela dispersão da comunidade, pelas rivalidades decorrentes da forma de inserção no mercado capitalista e por divergências internas – nenhuma comunidade é homogênea – não se abre mão de celebrar a possibilidade de reunião dos negros de Morro Alto de acordo com a vontade de Nossa Senhora do Rosário.

É interessante pensar que se grande parte das *Congadas* espalhadas pelo país tinham (e algumas ainda têm) como momento ápice de seus rituais as disputas entre as duas *varas*, do *Rei* e da *Rainha*, simulando ou as batalhas entre mouros e cristãos (como no *Quicumbi* de Cachoeira do Sul, por exemplo) ou entre seguidores da Rainha Nzinga, de

Matamba, contra seu irmão Gola Bândi (Andrade, 1959 [1934-1944]: 44-45), no *Maçambique* de Osório, o ponto mais importante do ritual de hoje e, talvez, o mais esperado, versa, ao contrário, de união, de “superação das querelas que os separam”, de “integração da comunidade étnica” (Barcellos *et al.*, 2004: 266).

Antigamente não havia lenços, era mão com mão, o que tornava a coreografia ainda mais difícil. *Chefe* Faustino me explicou também que tratou de fazer a *contradança* com mais cuidado, com mais calma, “*sem correria*”, e atribuiu a isso o fato do grupo a estar realizando melhor.

É que antes era uma correria. Na época do Tio Antônio Chico, ele forçava e a gente fazia tudo correndo. Mas só que daí a fila tanto roda pra cá, como roda pra lá. Não tem braço que resista! Não tem lenço que agüente! Não tem mão que agüente! Aí foi um dia que eu parei. Eu digo não, tem coisas errada. No momento que parou, que Tio Antônio [Chico] saiu, que foi eu [o chefe], aí eu comecei. Fui começar a fazer junto com eles. Pedi pra alguém tocar [tambor] no meu lugar e fui pra lá: - *Não corram! Não corram! Não corram! Vamo virar só naquele lugar, com calma, devagar, não precisa correr.* Fica mais bonito devagar do que correndo. Porque era correndo, era uma correria! Aí tu ia correndo pra lá e vinha correndo, daí de repente tinha que voltar tudo de volta. Daqui um pouco escapava a mão, já dava aquele problemão, aí foi adonde que eu botei, que eu comecei a botar na cabeça. Pararam! Sem correria fica bonito! Sem correr, dançando, cantando, fica bonito! Que daí eles não correm, aí não tem aquele problema de arrebentar. Ao mesmo tempo que ela tá rodando pra cá, ela vai voltar pra lá. Tem que tá sempre ligado, né? Então daí a gente tá sempre com os braços aqui. Aí, de repente, você tá me puxando pra lá, aí já vem, terminou aquele lado já, tem que puxar pra cá, daí não tem braço que resista! Então é uma coisa que antes não existia. Não era lenço, era nas mãos, era pior. Hoje tem um lenço, tu agarra no lenço e segura mais fácil. Enrola no dedo aí não tem como (*Chefe* Faustino, comunicação pessoal em Osório, 28 de setembro de 2008).

De fato, a atitude de Faustino de ir “*fazer junto com eles*”, demonstra seu envolvimento com o grupo e a forma diferenciada de relação entre ele e os *dançantes* desde que assumiu a *chefia* do grupo, além da sua abertura para inserir dados novos – como o lenço – na performance ritual. Em suas falas sobre o passado, quando ele próprio era *dançante*, transparecia sempre de um lado, uma grande admiração e respeito ao ex-*chefe*, seu tio Antônio Chico; de outro, o quanto ele ficou marcado negativamente pela forma de relação dele com o grupo, a ponto de realizar uma *chefia* radicalmente contrária a esse tipo de atuação.

É... antes eles [os dançantes] erravam muito e a gente era muito xingado, muito xingado, pelo Tio Antônio [Chico] porque escapava. Mas como é que não ia escapar se eles faziam sempre correndo? E a gente sempre não podia dar opinião. [A gente

dizia] *Não pode correr* [e ele]: *Não tem, eu quero que corra!* E aí?! Eles eram mais velho, a gente tinha que obedecer. Hoje não! Hoje a gente conversa, bate papo: - *Não, não vamo correr, vamo devagar que fica mais bonito*. Pronto! Fica bem mais bonito assim devagar do que aquela correria rebentando a fila, sempre arrebetando (*Chefe Faustino Antônio, comunicação pessoal. Osório, setembro de 2008*).

De fato, depois da *contradança*, que muitas vezes recebia aplausos da audiência, o grupo parecia transpor um patamar de relação interna que marcaria o tom dos cantos e danças seguintes, até que os tambores silenciassem e fossem novamente guardados no altar dos *Reis*.

Cumprida essa parte fundamental do ritual, os integrantes do grupo estavam então liberados para se prepararem para o baile. Muitos iam para casa tomar banho e trocar de roupas; alguns trocavam-se ali mesmo para não precisar ir até o Caravágio. Os mais jovens, as crianças e os idosos iam embora descansar.

Domingo: a *Alvorada*, a *Missa Principal*, o almoço festivo, a procissão e a *retirada do mastro*

O domingo começa (ou é o sábado que termina?) com a *alvorada*. Em 2006, Vagner participaria dela pela primeira vez. Foi seu pai quem lhe explicou sobre seu funcionamento: o grupo saía de madrugada para cantar e tocar para a estrela mais reluzente do céu. “*É que antes eles podiam tá dentro do baile, sabe, e sempre quando o tambor tocava, era umas quatro hora da manhã por aí, quatro hora da madrugada, parava o conjunto que tava ali e eles saíam pra fazer a volta na Igreja*”. Em 2008, Vagner já estava totalmente apropriado do ritual da madrugada e era um de seus líderes.

Nesse momento do ritual a maior parte dos participantes é jovem. Dos mais antigos apenas *chefe* Faustino participa. O grupo que acompanha a procissão é também jovem, em sua maioria, do sexo feminino. Desfilam na rua com roupas usadas no baile e não com as roupas rituais, mas a bandeira da santa é levada por uma jovem *maçambiqueira* na ausência de Conceição, a *alferes*. Além de *chefe* Faustino, dois aprendizes de tambor o acompanhavam em 2008: Jonatan, filho de Francisca, e Jorge, filho do ex-*chefe* Antônio Chico. Durante a volta na quadra da igreja, cantam apenas um canto, o *canto da alvorada*:

Tamboreiros: *Nós cantemo alvorada ao romper do dia*

A estrela do norte servirá de nossa guia.

Dançantes: *Nós cantemo alvorada ao romper do dia*

A estrela do norte servirá de nossa guia.

A *Alvorada* encerra o baile de sábado mas há muito a fazer ainda antes de poder descansar. O grupo retorna ao salão e ajuda a recolher as mesas do baile enquanto a equipe da banda desmonta o equipamento de som. É também o grupo que ajuda os festeiros na limpeza do salão e na organização das mesas para o almoço. Tudo precisa ficar preparado para o almoço ainda antes da missa principal que acontecerá às onze horas da manhã. Só então os *maçambiqueiros* estão liberados para descansar. Alguns nem vão para a casa. Dormem no salão mesmo em colchões improvisados. Outros se aventuram a pé ou de bicicleta até o Caravágio. É por essa razão que a missa de domingo e a procissão que a antecede sempre me pareceram tão frágeis. Muitos *dançantes* estão praticamente sem voz e a energia do grupo encontra-se bem comprometida. Se por um lado, a missa de domingo é o momento mais importante para a igreja, o mesmo não é exatamente assim para os *maçambiqueiros*, apesar de ainda mais pessoas comparecerem para assistir ao final da *Festa*.

O ritual de *saída* para a igreja, a coroação dos *Reis* e o retorno ao salão acontecem praticamente da mesma maneira que nos outros dias, mas na volta ao salão, ainda antes do almoço, o grupo fará uma apresentação bastante longa em que dentre outros cantos, são enfatizados os de homenagem às pessoas que ajudaram na realização da festa. Muitas autoridades comparecem nesse dia. O Prefeito de Osório quase sempre está presente e recebe homenagens do grupo. Há também muitos *conguinhos* sendo iniciados na devoção nesse dia, ou conduzidos pelos mais velhos do grupo como pagamento de alguma promessa. Nesse dia é possível mesmo ver meninas vestidas com a roupa do *Maçambique* ainda que concretamente elas nunca poderão participar das danças pois só os homens dançam, cantam e tocam os tambores (voltarei a esse ponto no capítulo 5). Depois das homenagens, o grupo é liberado então para participar do almoço da paróquia, sempre muito concorrido.

Por fim, pelas quatro horas da tarde ocorre a procissão para *retirada do mastro* e encerramento da *Festa* com grande participação popular.



Foto 46: “Terno de maçambiques desfilando e cantando vendo-se o capitão em primeiro plano à esquerda. O capitão chama-se Luiz Cristino Ferreira”. LETNO, Mary Rowell. Osório, 1946.

Luciana: Ah! E esse aqui que dizia que... Olha só: esse aqui que eu queria saber se era o Lula. Porque diz aqui: Luiz Cristino Ferreira.

Seu Sebastião, *Rei do Congo*: É o Lula mesmo. O apelido é Lula. Era nosso tio, não era tio, mas a gente considerava um tio. Quando eu entrei no grupo, entrei com doze anos, era ele que era o chefe.

Chefe Faustino: Desses dançante aqui que na época o pai dançava, só tem o pai mesmo de vivo, não tem mais ninguém.

Luciana: Pois é!

Chefe Faustino: Só o pai.

Seu Sebastião, *Rei do Congo*: É só eu e o Antônio Neca. Só dois.

Chefe Faustino: Não tem mais ninguém desses aqui.

Seu Sebastião, *Rei do Congo*: Do grupo, só dois. O resto foi tudo.

(CD faixa 28)

Luciana: Eu botei aqui [no verso da fotografia], isso era o que tinha anotado lá desse professor que veio: “Terno de maçambiques desfilando e cantando vendo-se o capitão em primeiro plano à esquerda. O capitão chama-se Luiz Cristino Ferreira”. E aí que eu fiquei... Tá bonita essa foto, né?

Chefe Faustino: Tá linda, linda, linda, bah!

(Comunicação pessoal. Osório, maio de 2009).

Relações e agentes do *Maçambique*

Seguindo a proposta de Brandão citada no início desse capítulo, no sentido de que “a Festa possui uma ordem: dias, momentos, acontecimentos, condutas cerimoniais, agentes e personagens”, produzindo, “como uma ponte estendida entre a rotina e a Festa, um sistema de modos codificados de inclusão e participação nas suas áreas e momentos” (Brandão, 1985: 33), nesse segmento procurarei descrever as relações e os agentes do *Maçambique* de Osório¹⁵⁸.

O “mapa” desses diferentes “papéis rituais”, dessas relações entre os agentes, quem me ofereceu foi Tio Antônio Neca, 78 anos.

Eu já tenho cinqüenta e poucos anos de maçambique. A vida toda. No maçambique eu já passei de tudo. Não tem uma peça do maçambique que já não passou pela minha mão. Já fui capitão-de-espada, já fui dançador de vara. Já fui mestre do maçambique. Já fui tamboreiro ajudante do falecido Tio Jovino. Quando Tio Jovino tasqueava, eu que tinha que tá tocando tambor [risos]. Então eu sou um cara assim: tudo que é feição que me botar no maçambique eu sei fazer (Tio Antônio Neca, comunicação pessoal. *Prainha*, outubro de 2008).

Para acompanhar os personagens descritos a seguir, é interessante abrir o diagrama que integra o envelope em anexo.

O capitão

O comando do grupo atualmente pertence ao *chefe*. Antigamente, como mostram os relatos de Laytano (1945) e Corrêa de Azevedo (1946 in Lamas, 1959), o coordenador era chamado de *capitão*. Segundo Seu Salvador Dias, irmão de Francisca, que hoje participa do grupo criado no *Morro Alto*, depois da cisão ocorrida entre os integrantes do *Maçambique* (em 1997, como vimos), e lá atua como *capitão*, sua função ritual não necessariamente inclui tocar o tambor ou saber os cantos, mas antes liderar o grupo.

Como eu me dediquei tanto, né, pela religião, aprendendo os canto e explicando pras pessoa que não conhecem, que vêm entrevistar, que vêm apreciar, então a gente... um pouquinho a gente tem pra passar pras pessoa. Então dentro daquilo ali eu trabalhei tanto, me dediquei, que eu recebi uma faixa, uma faixa vermelha com a rosa. Então aquilo ali é o capitão do grupo, que o chefe, o chefe é pra ele sair, pagar uma promessa, pra ele puxar os canto, né? Ele tem o comando dele, agora o capitão do

¹⁵⁸ Nessa direção, Mello (1994: 59) também sugere que, “na análise de um determinado ritual importa ultrapassarmos a forma e atentarmos para as relações que nele se expressam”.

grupo, o capitão do grupo é assim ó: ele faz todo o giro, o comando, a responsabilidade de todo grupo, das duas varas, é o capitão. Como chegar numa pessoa, como sair na rua, o comando todo pelo capitão, ele é uma autoridade, né, uma autoridade. Aí o chefe tá com o tambor, o que o capitão faz? Sai o grupo aqui, eu tô lá na frente. O que eu faço? Eles saem dançando ao meu encontro, eu venho de lá até na frente da Rainha, né? Faço aquela parte ali com a Rainha, volto lá. Então é isso aí. [O] que eu aprendi eu tô passando pra eles até hoje, que a maior parte da gurizada aí são tudo primo, sobrinho (Salvador Dias, comunicação pessoal. Osório, outubro de 2006).

Mas antigamente era sim, o *capitão*, também chamado *capitão-chefe* (e.g. Corrêa, 1978a), o responsável por puxar os cantos e coordenar o grupo. O “*falecido Mestre Lula*”, Luiz Cristino Ferreira, é sempre lembrado como alguém especial para o *Maçambique*, ainda que segundo Laytano, como vimos, ele fosse *quicumbiseiro* (1945: 40). Laytano acrescenta mais informações sobre Lula:

E êle, Cristino, é casado com uma “italiana” e tem nove filhos, sete mulheres e dois homens, que quase dão um “terno de dançantes”, mas os filhos não querem dançar, perdendo a nova geração desta maneira todo o gosto pela tradição, mas acrescenta-se que Cristino tem filhos “loiros” e é por isso que não querem dançar, pois julgam-se “brancos”¹⁵⁹ (Laytano, 1945: 43).

Lula foi o primeiro *chefe*¹⁶⁰ de Seu Sebastião Antônio, hoje *Rei do Congo*, e da época de seu ingresso como *dançante* no grupo, com apenas 12 anos de idade, ainda lembra da alegria de sua figura e do funcionamento do grupo naquela ocasião. Perguntei se Luiz Cristino Ferreira, identificado nas fotografias do acervo de Luiz Heitor, era mesmo o mestre Lula.

Luciana: Vê aqui Seu Sebastião se é ele mesmo?

Seu Sebastião: É ele sim. Eu conheci todos estes. A turma dos Ilóro. Era uma turma assim, quer ver como é que era? Primeiramente, quando eu entrei, tinha uma turma, são 24 dançante, 12 dançante era da Prainha, e 12 “*do lado de cá*”.

Faustino: Do Morro Alto. Por isso que tem aquele pessoal “*do outro lado*”, que eles chamam.

Seu Sebastião: “*Do outro lado*”, é lá, da Prainha¹⁶¹.

Luciana: Era o Morro Alto.

¹⁵⁹ Talvez pelo fato de Lula ter descendentes de características fenotípicas “brancas”, alguns herdeiros incorporaram que ele também fosse “branco”. Isso talvez explique o comentário que consta em Barcellos *et al.* (2004: 23), sobre Guinho, neto de Lula: “Observe-se que Guinho é branco fenotípico, assim como seu avô maçambiqueiro Lula. Ele faz parte dos que foram incorporados pela comunidade”. Em Laytano (1945: 43), como vimos no capítulo 2, consta que “Luiz Cristino Ferreira, capitão do terno de Maçambique de Osório [...], que é prêto, pertence a uma segunda geração de negros livres [...]”.

¹⁶⁰ Seu Sebastião Antônio usa a expressão “chefe” atualmente utilizada pelo grupo, mas a literatura da época nos aponta “capitão”.

¹⁶¹ O croqui com as localidades do *Morro Alto*, que se encontra na página 102 (capítulo 2), pode ser revisitado para compreender as questões geográficas implicadas na fala de Seu Sebastião, *Rei do Congo*.



Foto 47: “O Tamboreiro”. LETNO, Mary Rowell. Osório, 1946.

Seu Sebastião, *Rei do Congo*: E esse gordo, esse gordo aqui, o Antônio Gaspar, este aqui ó [acha outra foto dele para me mostrar], ele era tamboreiro. Então ele lá subia no Morro da Vigia, como chamavam, e ele batia da hora que queria convidar a turma, que era pra turma passar pro lado de cá. Ele batia tambor em cima do Morro. Eles ouviam: “*olha, o Antônio Gaspar bateu o tambor. Vamo se arrumar pra se mandar*”. Não levava muito tempo, tava passando pro lado de cá.

Luciana: Ah, porque tinha que chamar no som?!

Seu Sebastião, *Rei do Congo*: É, ele batia o tambor pra saída, né? O costume dele. Então ia lá em cima do Morro da Vigia, e batia o tambor lá em cima, dizendo que ele ia dar o som lá do outro lado, lá na Prainha mesmo.

Chefe Faustino: Ouvia aquele tambor batendo, o pessoal se arrumava e ...

Seu Sebastião, *Rei do Congo*: Digo, “Óia, tá na hora e vamo se mandar”. Mas todo mundo largava de passar na canoa pro outro lado, e vinha tudo... com nós. Daqui há pouco eles tavam encostando no Morro Alto e já se mandava pra cá.

Chefe Faustino [perguntando ao seu Sebastião]: Nem ponte tinha ali, né?

Seu Sebastião, *Rei do Congo*: Não, não tinha. Era só canoa, não tinha ponte.

Chefe Faustino [me explicando]: O Rio Maquiné ali, antes da Prainha.

Luciana: Aí passava de canoa?

Seu Sebastião, *Rei do Congo*: Passava de canoa.

(Comunicação pessoal. Osório, maio de 2009).

(CD faixa 27)

Faustino: E “do outro lado”, que eles chamavam, que era a Prainha. Na linguagem deles era “do outro lado”. Do outro lado seria a Prainha.

Seu Sebastião: Era “do outro lado”, que eles diziam. Nós, “do lado de cá” e eles “do lado de lá”, do rio [Maquiné], né?

Luciana: Ah, então cada vara era de um...

Faustino: É, justamente.

Seu Sebastião: Nós tinha 12 do lado de lá e 12 do lado de cá.

(CD faixa 26)

Se no primeiro momento eu achei que não tinha entendido o nome “Ilóro”, meses depois encontrei uma referência aos “Ilóro, da Prainha” em um dos artigos de Norton Corrêa do final da década de 70 (Corrêa, 1978d).

Gente da Prainha, filhos dos mais antigos dançantes do maçambique, os “Ilóro” são vários irmãos, famosos nas redondezas. Netos de escravos, moram todos juntos, no mesmo local e sua fama deve-se não apenas ao fato de serem muito unidos – tomam decisões maiores sempre em grupo – como não levar desaforos para casa. [...] O nome “Ilóro¹⁶²”, pelo qual são conhecidos, é corruptela da palavra “Elói”, prenome do pai, que todos receberam. Lembranças ainda do velho patriarcalismo, um dos “Ilóro” explica: “porque naquele tempo só se botava o nome do pai, as véia não mandavam nada!”.

Sendo, portanto, uma das *varas* do grupo composta pela gente do *Morro Alto* e outra pelos Ilóro, da *Prainha*, demarcando assim uma fronteira entre elas, pensando na idéia de Laytano de que em 1945 o grupo de *Maçambiques* reunira características dos *Quicumbis*, seriam os “Ilóro” os descendentes desses antigos *Quicumbis*¹⁶³?

Chefes e tamboreiros

O atual grupo de Osório não possui um *capitão*. A coordenação do *Maçambique* está a cargo do *chefe* e ao menos nas três últimas gerações de *chefes*, eles têm sido também *tamboreiros*.

Perguntei a Seu Sebastião, se mestre Lula também tocava o tambor.

Seu Sebastião: Não. O falecido Lula só era chefe. E tinha dois tamboreiro que ele tinha.

¹⁶² Essas informações são confirmadas em Barcellos *et al.* (2004: 223 – 224) que, entretanto, grafa “Hilório”.

¹⁶³ No próximo capítulo trago mais dados sobre essa questão.

Luciana: E o que significa quando é só chefe. O que que o chefe faz, ele era capitão... Ou era chefe?

Seu Sebastião: Não, o chefe era ele. Capitão tinha dois, dois capitão da vara [de espada?]. Como nós temo de agora aqui, naquela época tinha também.

Luciana: E o chefe tinha que saber os cantos ou era o tamboreiro?

Seu Sebastião: Era o chefe. Quem tira os canto é o chefe.

Luciana: Ah, mesmo que ele não toque o tambor?

Seu Sebastião: O tamboreiro ajuda, mas o chefe, é ele quem tem que tirar os cantos, é ele. Depois os outro acompanha. O falecido Lula tirava os canto e os tamboreiro cantava junto com ele.

Faustino: Como às vezes eu fico: boto os guri a tocar e eu fico junto com eles cantando. É como era antigamente. Tio Lula ficava ali do lado junto com eles e eles tocavam e ele cantava junto.

Seu Sebastião: Ele cantava junto, só não batia tambor.

(Seu Sebastião e Faustino, comunicação pessoal. Osório, maio de 2009).

O *tamboreiro* mais lembrado durante o período de mestre Lula e, talvez, de toda a história do *Maçambique* de Osório, é Antônio Gaspar. Com as fotos de 1946, fui averiguar o que Seu Sebastião lembrava dele.

Luciana: Pois é, esse era o tamboreiro de 46. Aí achei um documento lá que dizia que o nome dele era Antônio Gaspar.

Seu Sebastião, *Rei do Congo*: Antônio Gaspar era um homem gordão.

Luciana: Será que o senhor conhece ele?

(Seu Sebastião, comunicação pessoal. Osório, maio de 2009).

Antônio Gaspar chamava, com as *batidas* de seu tambor, os *Ilóro* da Prainha para comporem, com sua *vara*, a totalidade do cortejo real. A vida no *Morro* proporcionava o silêncio necessário para que o som do tambor, representante do desejo de Nossa Senhora do Rosário, mandasse sua mensagem e fosse ouvido do outro lado do rio. E tinha força simbólica pois “*todo mundo largava de passar de canoa pra cá*” e “*daqui há pouco eles [já] tavam encostando no Morro*”, em obediência a seu *chamado*.

Conforme Barcellos *et al.* (2004: 81), a região de Aguapés da qual faz parte o *Morro da Vigia*, de onde Antônio Gaspar chamava os *dançantes* do *Maçambique*, foi apontada pelos moradores do *Morro Alto* como área de quilombos, por possuir uma geografia propícia para esconder quilombolas e fugitivos em geral. Um depoimento nativo inserido em suas reflexões é muito esclarecedor:

Vinha os nego se esconder tudo aqui, e pra entrar aqui. [...] Não entrava. Era fechado, não entrava nem a pau, né, matavam. Nem Senhô entrava aqui, senão eles peleavam. [...] Ficavam caçando, por aqui, livre por aqui. [...] [O Morro da Vigia] tem esse nome porque é de lá que eles cuidavam quando vinha lancha. O rio era aqui né. Ficavam vigiando lá em cima lá. [...] Os nego por causa do Senhô. Aqui não tinha estrada, o nego apeava ali, ó. Dali eles iam, os nego vinha de canoa, de Osório, vinha de canoa. Eles tinham capina lá do outro lado do Morro (Depoimento de Sebastião in Barcellos *et al*, 2004: 81).

Croqui da região do *Morro Alto* (in Barcellos *et al*. 2004: 330), onde se vê o *Morro da Vigia* (à esquerda), bem como o Rio Maquiné e a *Prainha*.

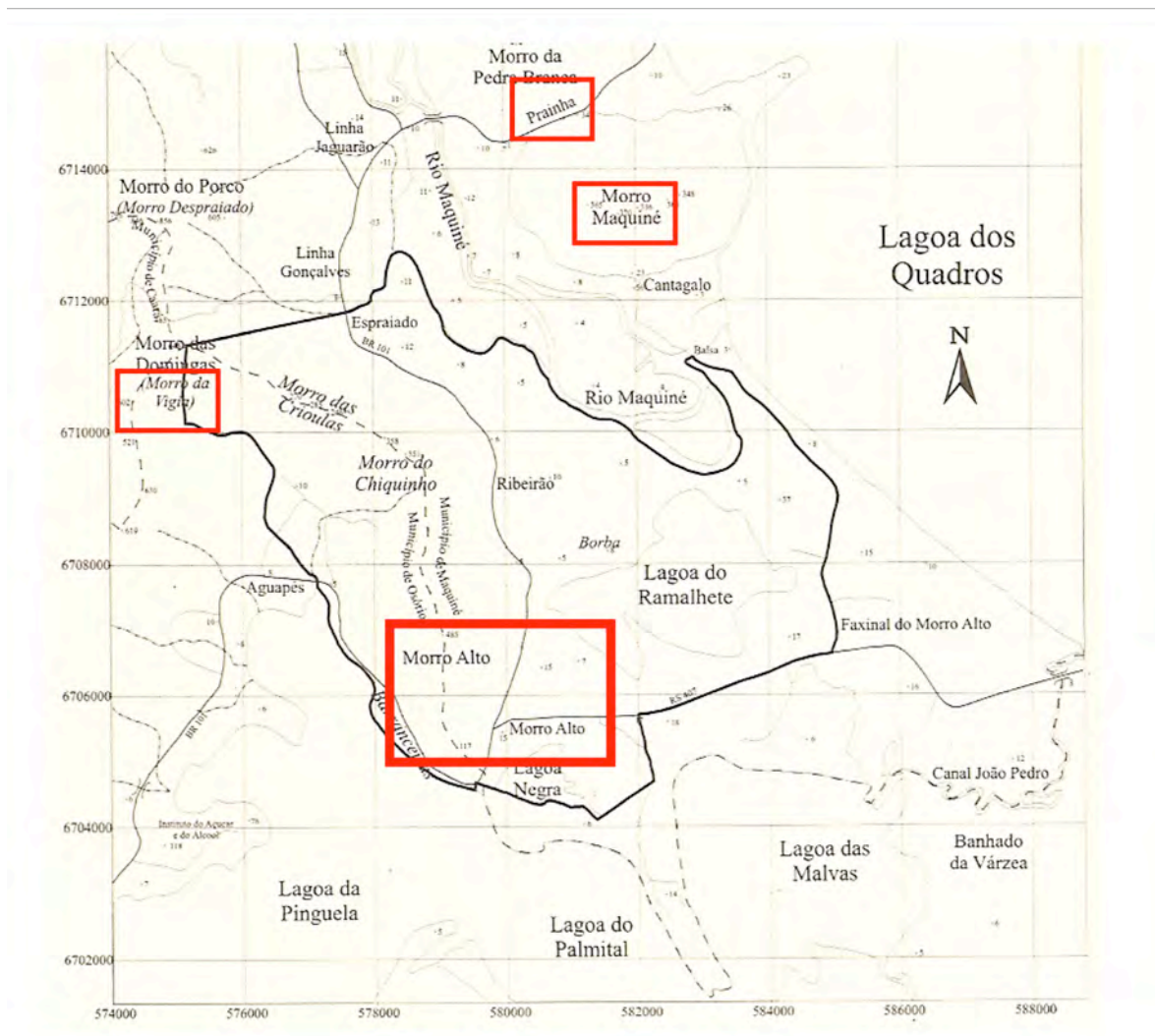




Foto 48: “*Terno de maçambiques diante do barracão*”. LETNO, Mary Rowell. Osório, 1946.

O capitão-chefe da dança [de *Quicumbis*] ostentava-se fardado, de boné, espada e banda, e com uma fita a tiracolo; os outros – de pés no chão, em mangas de camisa, mas vestidos de calças brancas. Na frente cada um deles levava, em forma de avental, uma toalha branca, toda cheia de topes de fita, e, na cabeça, cingiam um capacete de papelão ornado de plumas, fitas e outras bugigangas. [...] Mais atrás muitos negros e negras, estas com seus vestidos de cores berrantes, e algumas também debaixo de chapéu-de-sol (Stenzel Filho, 1980 [1924]: 68 - 69).

Mestre Lula parece ter sido o último *capitão* que não fora *tamboreiro* também. Essa tradição de *chefes-tamboreiros* parece se consolidar aos poucos, nos anos seguintes, a partir de Jovino de Quadros.

O relato de Tio Antônio Neca que iniciara “na dança” pela mão de “Tio Jovino”, quando tinha 23 anos de idade, sugere que ele já era *chefe* nos idos de 1953. Seu Sebastião e Faustino me ajudaram a montar uma genealogia aproximada dos chefes e tamboreiros do *Maçambique*¹⁶⁴.

Seu Sebastião: Depois o falecido Lula morreu ficou o falecido Jovino.

Luciana: Esse é que seu Antônio Neca que falou.

Seu Sebastião: Aí o falecido Jovino. Então o falecido João Pereira [?] morreu, morreu de câncer na garganta.

Luciana: Aí ele era chefe, não era tamboreiro?

Seu Sebastião: Não... O velho Jovino já era chefe e tamboreiro. [...] Então aí veio vindo, depois que o falecido Jovino morreu, botou outro.

Luciana: O senhor lembra quem era?

Seu Sebastião: João Genuca, como chamavam [...] . Aí depois veio trocando, veio vindo até que chegou meu irmão aqui o Antônio...

Luciana: Antônio Chico.

Seu Sebastião: Antônio Tereza como chamavam.

Luciana: Antônio Tereza.

Seu Sebastião: É, Antônio Francisco.

Luciana: Ah, tá, é a mesma pessoa...

Seu Sebastião: É a mesma pessoa.

Luciana: Ah, porque às vezes também...

Seu Sebastião: Ele era meu irmão, era chefe também.

Luciana: [disso eu peço licença pra pegar as minhas anotações... porque estava procurando mais um nome...] E esse Pedro Sarafino?

Seu Sebastião: O Pedro Sarafino era tamboreiro.

Faustino: Foi com quem eu aprendi a tocar.

Luciana: E esse então foi depois do Tio Jovino?

Seu Sebastião: Depois do Jovino [e aí lembra e corrige]: Ele batia tambor junto com o velho Jovino.

Luciana: Ah, batia junto.

Seu Sebastião: É era os dois. Batia tambor junto. Esse era meu primo irmão.

¹⁶⁴ Aqui seria interessante, mais uma vez, acompanhar o diagrama contido no envelope em anexo.

Além do *tamboreiro-chefe*, atualmente há outros dois *tamboreiros* responsáveis por ajudar o *chefe* a *puxar* os cantos. Mas antigamente eram apenas dois *tamboreiros* no grupo.

Tio Antônio Neca me explicou:

Hoje nós tamo batendo com três tambor mas o dado é só dois. Um só dá pouco som. Porque aí fica um som só e o nosso tambor é graduado pra um ter um som mais grosso outro mais fino. Aquele tambor velho que o Faustino bate, que é aquele grandão, aquele tem o som mais grosso e o meu é mais fino. Então ele pode compassar a batida (Tio Antônio Neca. Comunicação pessoal. *Prainha*, setembro de 2008).

Perguntei-lhe então como era agora, com três tambores e ele me explicou em termos da afinação: “*Aí eu mesmo estico as corda de acordo com os outros dois [...], pra ficar diferente*”, ficando esse terceiro em uma afinação intermediária aos outros, que “*se sabe pelo ouvido*”. De acordo com a explicação de Tio Antônio Neca, o grupo tem assim um tambor grave, um tambor mais agudo e um tambor de afinação média, mais agudo do que o grave, mais grave que o agudo.

Chegar a ser *tamboreiro* requer envolvimento e observação dos mais velhos. Ao *tamboreiro*, além da habilidade com o próprio tambor, é exigido saber os cantos e esse parece ser o conhecimento mais valorizado, pois aquele que *sabe os cantos* torna-se guardião da memória oral do ritual, que será capaz de transmitir a *tradição*, pois junto ao saber cantar vem o *saber sobre* o que está envolvido na performance dos cantos, os momentos e locais apropriados para utilizá-los ou não. Por isso os *tamboreiros* são muito valorizados no grupo. *Chefe* Faustino contou com emoção sobre seus mestres e seu aprendizado no tambor.

Eu aprendi tudo com eles [com os *tamboreiros* antigos], com Tio Pedro. Porque antes... hoje a gurizada não pára perto, mas antes, o meu pai era dançante na época e eu queria aprender [tambor] muito, assim que eu entrei. Daí eu parava e pensava – a gurizada toda bebendo e fazendo bagunça – mas eu era novo, como eu falei mesmo, realmente eu era meio envergonhado e eu queria aprender e tinha vergonha de pedir pra eles me ensinar. Aí o que eu fazia? Quando eles tavam fumando, sentado lá perto da Rainha, eu me sentava numa cadeira escutando o que eles conversavam, que eles iam falar depois, o que eles iam cantar. Aí de vez em quando eles deixavam a gente pegar o tambor pra ver se... como é que tocava e aí foi onde que... sempre prestando atenção, sabe? É porque todo mundo - *Ah, eu pego o tambor e vou tocar*. Mas não é assim! Tocar, tocar, cada um toca, chegar ali e bater, bate, mas quero ver cantar e tocar sem errar. Porque tem muitos [que] tocam junto comigo mas não tem o ritmo, porque tem as música que dá aquele... que tu tem que dar as duas [batidas?]. Então têm muitos que tocam. Tocá é fácil! Chegar ali e vrum [onomatopéia da batida grave].

(Faustino Antônio, comunicação pessoal. Osório, setembro de 2008).



Foto 49: “O Tamboreiro. Ao fundo vê-se o Rei”. LETNO, Mary Rowell. Osório, 1946.

Chefe Faustino: Esse tambor aqui eu tenho ele.

Luciana: É esse tambor aqui?

Chefe Faustino: É esse tambor aqui. Esse aqui que passou pro falecido Pedro Sarafina, é o que eu tenho. É o tambor que eu tenho, o meu grande aquele. Esse tambor aqui.

Seu Sebastião, *Rei do Congo*: É o grande aquele que era do Chita [Carlos, seu outro filho, o terceiro tamboreiro do grupo], né?

Chefe Faustino: É o grande aquele. Grandão.

Luciana: Que tu tocas com ele?

Chefe Faustino: Toco com ele.

Luciana: Esse é pesado!

Chefe Faustino: É pesado! Esse aí pesa!

Seu Sebastião, *Rei do Congo*: Pesado.

Chefe Faustino: Esse aí era o tambor deles da época. Olha bem!

Luciana: Mas tu vê quanta coisa hein?

Chefe Faustino: Quantos anos... [silêncio reflexivo]. Tá lá comigo.

(Comunicação pessoal. Osório, maio de 2009).

Chefe Faustino nessa nossa conversa ainda acrescentou, exemplificando que só se aprende os cantos no contexto ritual, contando quando aprendera o “*Campo dos Dançantes*¹⁶⁵”, canto do ritual de morte dos *maçambiqueiros*.

Que nem tem aqueles cantos [cantando]: “*quando morre lá no céu os anjos tão chorando. É com grande tristeza*”. Eu não sabia. Aí depois com o tempo eu fui... Quando morre um a gente sempre tem que cantar um canto, né? *Campo dos dançantes*, é uma coisa dentro do grupo. Quando morre a gente é chamado. Que nem quando morreu o Tio Dodô [alferes da bandeira] a gente foi lá daí a gente cantou “*lá no céu os anjos tão chorando. É com grande tristeza*”. Aí quer dizer que a gente tá cantando aquele canto que os anjos tão chorando por tristeza porque eles [os *maçambiqueiros*] perderam mais um (*Chefe Faustino, comunicação pessoal. Osório, setembro de 2008*).

Chefe Faustino reiterou ainda que a maioria dos cantos que ele sabe até hoje ele aprendeu com o “falecido Tio Pedro”, e conhecido por seu toque de tambor, porque batia “*mais ampliado, na pauleira. Tio Pedro, falecido Tio Pedro. Ele sempre tocou assim*” (*Faustino Antônio, comunicação pessoal. Osório, setembro de 2008*).

Norton Corrêa apresentou um relato da performance de Pedro Serafina, na *Festa do Rosário* de 1978:

Pedro Serafina, ou Pedro Teodoro de Oliveira, 63 anos [nascido, portanto, em 1915], além de desempenhar as funções de tamboreiro, no *maçambique*, também é cantor de frente. Este ano seu Pedro cantou com tal entusiasmo que dias depois estava rouco; mas feliz: “a obrigação da N. S.a do Rosário, enquanto a idade deixá, eu vou cumprindo”. Quando a festa do *maçambique* chega ao fim, seu Pedro deixa as baquetas do tambor de lado e assume seu cargo na vida: suas mãos calejadas empunham, agora, o cabo da marreta e fica quebrando pedras, de manhã à noite, numa das pedreiras do Morro Alto (*Corrêa, 1978d: 13*).

Em artigo publicado no jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre, em 1990, Tio Pedro era ainda o *chefe* do *Maçambique* de Osório, na ocasião, com 72 anos de idade, e segundo a jornalista, já não tinha “lembrança de quanto tempo trabalhou numa pedreira e só vê nuvem quando afasta dos olhos os óculos de grossas lentes” (*Faccio, 1990: 46*).

É preciso ainda introduzir um assunto relativo aos *chefes*. Se, por um lado, a composição musical não é uma qualidade tão valorizada no contexto do *Maçambique* e o

¹⁶⁵ O grupo tem no nome desse *canto* a idéia metafórica que o céu é um grande campo, onde os *dançantes* falecidos se encontram e continuam a praticar o *Maçambique*. Como um reflexo dessa imagem, o falecido *chefe* Antônio Chico dizia sempre ver quatro e não duas *varas* de *dançantes* quando entoava os cantos do *Maçambique*, pois incorporava os falecidos, através do ritual.

que pesa mais, o que confere maior prestígio aos *chefes*, é saber os “cantos antigos”, por outro, espera-se que eles sejam capazes de improvisar versos para homenagear pessoas (os *festeiros*, o padre, o prefeito, os donos e donas das casas onde são feitos os *pagamentos de promessas*) e para dialogar com situações inusitadas, incorporando informações de acontecimentos recentes no “tempo real” da performance, tal como fazem os *rappers* de agora. O *chefe* também improvisa a ordem dos cantos “no salão”, “na rua”, “nos pagamentos de promessa”. Apenas na igreja parece haver uma maior rigidez nos cantos utilizados e na ordem de sua apresentação, sem espaço para variações, pois estão atrelados à seqüência ritual da missa. Sobre essas questões tratarei com maior profundidade no próximo capítulo.

Dançantes e guias

Além do *chefe* e dos demais *tamboreiros*, a grande maioria do grupo é composta pelos *dançantes*, que são organizados em duas *varas*, uma relativa ao *Rei*, com suas cores, outra à *Rainha*. Cada *vara* possui um *guia*, responsável por interpretar os sinais do *chefe* orientando a coreografia, bem como por puxar a *resposta* dos cantos. Com o auxílio do *dançante* Wagner (15 anos), foi o *guia* Cristiano (23 anos), que me explicou sobre suas responsabilidades:

Cristiano: É que nem nós, nos ensinaram, eu ensino pra eles. Eu, já vai fazer cinco seis anos que eu danço de guia.

Luciana: Guia? Me fala isso, como é essa história de ser guia.

Cristiano: Comanda a fila, no caso.

Vagner: É o chefe da fila, se ele vai pra lá a fila tem que ir atrás. Quem comanda é ele, se ele vai tem que ir, é a mesma coisa: o cara tá toda a vida na frente. O da primeira fazer, o resto vai atrás.

Luciana: Como é que vocês sabem... tem uma hora que dança e tem uma hora que vocês ficam parados...

Cristiano: Tambor começou a tocar é pra dançar. Começa a cantar, o chefe começar a cantar é pra dançar. Aí tem aí, no caso, quando é pra acabar ele faz um sinal. Tem um sinal. Ele dá um sinal com a baqueta. Tá tocando daqui há pouco ele pára assim [e mostra com a mão].

Vagner: Daí tu não pode mais sair dali que pode acabar a música. Pra não chegar no meio, assim e terminar a música. Então tem que ficar de olho nele.

(Cristiano e Vagner. Comunicação pessoal. Osório, outubro de 2006).

Segui perguntando a eles como é que alguém poderia chegar a ser *guia* e Cristiano, sem hesitar, respondeu com uma só palavra: “*Tenência*”. Precisei que eles me explicassem o significado de tenência, um misto de disciplina e perseverança, o que inclui o tempo de participação no *Maçambique*. Vagner ajudou: “*os que tão há mais tempo é os que ficam mais na frente [nas varas]. Tu acha que um que já tem quinze ano vai deixar um que entrou ontem na frente?*” E Cristiano completou dizendo que cada um que chega já sabe: “*‘Ó, eu sou primeiro, sou segundo, sou terceiro’. [Quem] vai entrando, já vai sendo mascote, no caso*”, fica no final da fila. O *guia* é assim um personagem respeitado no contexto do ritual.

Capitães-de-espada

Há ainda os *capitães-de-espada* que costumam ter mais idade em relação aos *dançantes*. De um lado, a idade legitima o papel extremamente respeitoso exercido pelos *capitães*, de *abertura de portas*, de proteção das casas por onde entram e saem os devotos e também de proteção ao grupo e à Nossa Senhora do Rosário, representada pela bandeira da santa; de outro, a idade muitas vezes impossibilita a participação na dança. E há ainda um terceiro item a considerar: os *capitães* empunham espadas e, portanto, precisam estar na mão de homens que terão potencialmente mais maturidade para agir com elas, faz parte da *tradição*.

Os *maçambiqueiros* mais antigos dizem que em outras épocas, os *capitães* tinham mais poder. Informante de Norton Corrêa, seu Chico, um dos irmãos Ilóro da Prainha, já fazia esse comentário nos anos 70.

[...] Naquele tempo, quando o tambor batia, uma vez que ouvisse, tivesse onde tivesse, tinha de atendê e tinha que vim senão o capitão-da-espada ia buscá. Óia lá, se quisesse surrá podia surrá que não tinha pobrema nenhum e hoje em dia, o capitão-da espada vai fazê isso pra vê se ele não vai pro pau...!” (Corrêa, 1978d: 13).

Esses conflitos inter-geracionais sempre existiram. Porém, atualmente, com a escolarização dos *dançantes*, as relações precisaram ser revistas e assumiram um tom mais democrático. Bittencourt Jr. (2006: 128-129) reflete:

[Os antigos] diziam também que no passado os jovens compareciam às festas por imposição dos mais velhos, ou porque era um espaço de forte atração matrimonial. Os mais velhos sofreram com as exigências disciplinares dos chefes e Reis antigos do Maçambique, bem como com o olhar vigilante do público de Osório, ora acolhedor, ora preconceituoso ou indiferente. Quando eram encerrados os atos rituais, os homens permaneciam em formação até o final do cumprimento das suas obrigações ou seguiam rigorosamente aos comandos, por meio das batidas do tambor executadas pelo chefe do tambor. A maioria dos jovens, sendo alfabetizada e submetendo-se às influências do mundo moderno-contemporâneo, apresenta maior resistência ao autoritarismo dos mais velhos. [...] Já, os antigos vêm de uma experiência de escuta de relatos sobre maus-tratos, violência e opressão, desde o período colonial. Sofrimentos que atingiram avós e bisavós e que, até hoje, vêm afetando a seus pais. Eles mesmos, na primeira metade do século XX, já foram submetidos a uma opressão política, cultural e socioeconômica. De algum modo, essas linhas de autoritarismo refletem-se, até hoje, na comunidade negra de Morro Alto e no Maçambique de Osório.

Na tradição do Maçambique

A palavra “tradição” foi usada exaustivamente pelos *maçambiqueiros* durante todo o trabalho de campo. “*Na tradição, quando uma mãe sabe que tá grávida...*”; “*sempre foi assim, dentro da tradição*”; “*isso é uma coisa que existe dentro da tradição*”; “*na tradição, não pode rebentar*”. Todas essas frases, entre tantas outras, utilizadas nas mais diversas situações, me apontavam para a necessidade de discutir essa categoria. Novamente foi *chefe* Faustino quem me aproximou de uma compreensão disso. Conversávamos sobre as tensões e discussões dentro do grupo e ele defendia sua posição de preferir a conversa, o diálogo, ao xingamento, que era utilizado por seu tio Antônio Chico, *ex-chefe do Maçambique*.

Porque o grupo... hoje nós estamos unido, mas sempre teve aquela discussão, aquele quebra-pau. Um que quer falar mais alto que o outro, o outro já quer... Sempre teve! Por que eu vou xingar um guri desses ali? Não posso xingar! Eu tenho que conversar. Só que o meu tio [Antônio Chico] antes não: ele xingava. Se você não gostava, tirasse a roupa, não dançava mais. Se eu embrabasse e não quisesse ouvir o que ele tinha que dizer, ele não mandava recado, xingava na frente de todo mundo. Fica feio! Aí tava no salão cheio de gente, um monte de jornalista gravando tudo, meu tio me xingar, pisotear em cima de mim? É xarope! E eu não podia responder porque a gente sempre teve aquele respeito pelas pessoas mais velhas. Só que hoje não: a gente senta e conversa. Ele [Carlos, por exemplo] tá errado, eu nunca vou xingar ele na frente de outro. Eu deixo, passo, daí na hora que parar, der um tempinho, eu chamo: - *Ó, Carlos, vem aqui, vamos conversar*. Eu levo ele lá pro canto, a gente conversa e coisa: - *Ó, eu acho que tu fez errado, podemos fazer assim?* Ninguém viu eu falar com ele, mas eu já conversei com ele (Chefe Faustino, comunicação pessoal. Osório, setembro de 2008).



Foto 50: “*Participantes empunhando as espadas*”. LETNO, Mary Rowell. Osório, 1946.

Os dois capitães de espada têm também funções importantes, pois servem de sentinelas de honra na porta da igreja e na porta das casas, onde os dois capitães em frente um do outro, cruzam suas espadas com o braço levantado, passando por baixo das espadas todo o cortejo (Laytano, 1945: 36).

E Faustino adensa sua reflexão explicitando que ele, *como chefe*, tem o direito de chamar a atenção de qualquer pessoa que estiver fazendo algo “errado”, “*que fuja à tradição*”. Se o fator idade, o respeito aos mais velhos, é item indiscutível entre o grupo, no contexto ritual seu valor pode ser alterado, relativizado, passando a contar mais a autoridade ritual, embasada na argumentação que remete ao conhecimento da *tradição*, do que a idade em si. Comentando acerca de um episódio transcorrido com seu pai, Seu Sebastião, ele me explicitou isso:

Que nem eu converso com meu pai. Meu pai é Rei. Meu pai, mais velho que eu, ele é Rei, ele fez uma coisa errada e um dia eu me obriguei a dizer pra ele. Eles cobram muito de mim que eu sou chefe e não cobro. Eu cobrei. Eu disse: - *Ó, pai, o senhor é o Rei. Vai embora vai. Se o pai não quiser acompanhar nós, tudo bem, a gente vai fazer a festa com o pai ou sem o pai, a gente vai pagar a promessa.* Daí ele parou: - *É, mas eu tô errado.* Entrou na pilha de pessoas que não deveria. Aí depois ele voltou e veio, botou a capa e fez toda a promessa, pagou toda a promessa. E hoje ele mesmo diz: - *Eu tava errado. Tu me xingou com razão.* Que nem eu digo: respeito, Deus o livre, meu pai, respeito! Xinguei ele dentro da tradição. Ali, eu sou o chefe no grupo, eu xingo qualquer um. Eu não xinguei, eu apenas disse pra ele: - *O senhor tá errado, não poderia ter feito isso.* Eu expliquei pra ele. Ele é mais velho que eu, poderia me xingar, ele é meu pai, ele me criou, mas não. Ele é uma pessoa que... ele me respeitou e eu respeitei ele. Então hoje é uma coisa que ele entende (Chefe Faustino, comunicação pessoal. Osório, setembro de 2008).

“*Xinguei ele dentro da tradição*”. A frase do *chefe* trata de sua autoridade ritual capaz de até mesmo inverter a relação de pai e filho que o colocaria numa posição de menor poder. Ao mesmo tempo, o que se discute ali “dentro da tradição” fica restrito ao ambiente ritual. Fora desse contexto, os valores são retomados, “*fora disso nós temos uma vida particular*”. Ele usou o exemplo da *Rainha Ginga*, Dona Severina, sua tia, para me explicar isso.

Que nem eu disse pra tia: lá dentro da tradição se eu tiver que brigar com ela, xingar ela, eu vou fazer. Agora aqui, quando eu tô aqui, Faustino, eu vou ser... Ela é minha tia, eu sou afilhado dela, eu sou sobrinho dela. [Não] tem nada a ver. Dentro da tradição é uma coisa, fora disso nós temos uma vida particular. Eu não vou ficar – porque eu briguei com ela lá dentro da Festa – [de mal] com ela o resto da vida, não. Eu xinguei ela dentro da tradição porque ela tava errada e se ela me xingar vai ser a mesma coisa. Eu disse pra ela: - *A senhora não precisa me levar a mal se eu xingar porque a senhora fez coisa errada. Se a senhora me xingar eu vou ficar quieto.* Ela é Rainha. Então eu tenho que obedecer. Se eu fizer errado ela que me xingue. Qualquer pessoa pode me falar se eu tiver errado, eu não vou ficar brabo. Ele [Carlos] me xingou já várias vezes. Eu tava errado, fiquei quieto. Ele sabe que eu tô errado. Eu errei. Você toma uma cervejinha a mais aí acha que já tá podendo. [...] Aí depois a gente pára: - *Não, tu tava certo. Mas lá, dentro da tradição, não tá certo* (Chefe Faustino, comunicação pessoal. Osório, setembro de 2008).



Foto 51: “*Congadas de Osório – 1945*”. LETNO, Milton Kroef. Osório, 1945.

Luciana: E aqui diz que o Rei era esse senhor aqui, ó. Acho que tem uma foto dele melhor.

Seu Sebastião, *Rei do Congo*: Esse aqui é o veio Antônio. Alfredo Catarina. Os dois irmão, um era o Rei de Congo e o outro era pajem do outro. Dois irmão.

(Comunicação pessoal. Osório, maio de 2009).

É também o discurso da *tradição* que justifica certas atitudes sempre tomadas, o terreno do inquestionável, como a relação das mães *maçambiqueiras* com a promessa à Santa para que seus filhos tenham saúde durante e depois da gravidez. É também indiscutível que apenas os homens dançam, que ninguém comece a almoçar antes que a *Rainha* faça a oração e que ela e o *Rei* sejam servidos, que os tambores do *Maçambique* não sejam usados fora do ritual para tocar quaisquer outros tipos de música, que os *dançantes* estejam de pés descalços independentemente do terreno onde forem dançar, quer chova ou faça sol, que a bandeira de Nossa Senhora esteja sempre com o grupo e sempre protegida.

Mas há nuances e mesmo dúvidas sobre o que é a *tradição*, muitas vezes transformada no discurso em “o que é certo” e “o que é errado” em outros âmbitos do ritual, em uma reflexão sobre as transformações ocorridas ao longo do tempo. O âmbito da música e da dança são especialmente férteis para essa reflexão.

No próximo segmento, tratarei de como modificações perceptíveis nas diferentes temporalidades dos registros do *Maçambique* de Osório e nas discussões com seus protagonistas, conectam-se à etnopedagogia musical do grupo, constituída como uma *tradição* transmitida por distintas gerações de *chefes, tamboreiros, Reis e Rainhas*.

Capítulo 5 – As sonoridades do *Maçambique de Osório* e a etnopedagogia *maçambiqueira*

*Na casa de Francisca, em Osório, conversando com
Chefe Faustino Antônio, em 9 de maio de 2009.*

Luciana: Eu vou agora te “alugar” mesmo, Faustino!

Chefe Faustino: Não tem problema, pode “alugar”!

Luciana: Porque o que eu tô querendo fazer...

Vocês já têm os cantos escritos, vários, né?

*O Iosvaldy escreveu, tem aqueles livros também¹⁶⁶,
mas aí eu quero fazer a parte da música, né,
direitinho, ver se eu consigo.*

Chefe Faustino: Fazer as partituras?

Em uma ocasião há não muito tempo atrás, quando fazia uma comunicação de minha pesquisa em andamento para um grupo de pós-graduandos da área de artes, fui indagada sobre em quê meu trabalho se diferenciaria do de um antropólogo. Na hora, argumentei sobre a ênfase nas questões envolvidas com a música, com o código musical que, ao menos na teoria, supostamente eu, como etnomusicóloga em formação, teria melhores subsídios para discutir.

Mas esse questionamento passou a me acompanhar nos meses que se seguiram e durante todo o planejamento de escrita da tese. Sim, eu podia fazer partituras, escrever sobre as melodias, as formas das canções, analisar os intervalos, as escalas. Isso certamente seria mais difícil para um antropólogo sem formação musical específica, mas na prática, de que a notação serviria para os *maçambiqueiros* de Osório e para o entendimento do ritual como um todo, em seus significados mais sutis, para a academia?

Meu dilema pessoal é, de fato, um dilema que tem acompanhado a Etnomusicologia desde a sua fundação. A oscilação entre pesquisadores seguidores de uma Etnomusicologia “mais musicológica” e outra “mais antropológica” eu sentia bem próximo a mim, a partir de meu próprio campo de pesquisa.

Leitora das críticas ao conseqüente aprisionamento das artes performáticas ao tentar grafá-las em notações de música ocidental, gerando o apagamento da aura da oralidade ou, nas palavras de Martins (1997: 148), “da natureza numinosa da voz e [d]o

¹⁶⁶ Eu me referia aos livros de Branco (1999) e de Barcellos *et al.* (2004).

poder aurático das palavras”, refletia intermitentemente sobre como eu poderia contribuir na reflexão sobre as musicalidades do *Maçambique*, desde uma Etnomusicologia que incorporava a “crise da representação etnográfica” (Marcus, 1998) e a vislumbra transposta para o código musical, simbolizado pelas partituras, mais um item a compor as distâncias entre pesquisadora e pesquisados, uma demonstração de poder.

Vigilante das limitações da notação ocidental, ao mesmo tempo, sabia que muitas coisas sobre o fazer musical *maçambiqueiro*, que me levariam a aprofundar a compreensão do ritual, eu poderia entender melhor a partir da transcrição dos *cantos* e *batidas* dos tambores e da análise de sua forma e texto.

A dificuldade na transcrição da música, dei-me conta em seguida, não diferia tanto assim dos dilemas vividos pelos pesquisadores dos textos orais. Como tão bem colocou Leda Martins, a partir de seu trabalho nos *Congados* mineiros de Arturos e do Jatobá,

ao contrário do texto escrito, que guarda a palavra, oferecida circunstancial e solitariamente a seu leitor, que com ela estabelece ou não vínculos de prazer, de saber e de reescritura, a palavra oral existe no momento de sua expressão, quando articula a sintaxe contígua, através da qual se realiza, fertilizando o parentesco entre os presentes, os antepassados e as divindades (Martins, 1997: 146).

A palavra oral, como essa citação explícita, é mais do que ela própria. Congrega vínculos de distintas temporalidades, de parentesco e, parafraseando sua reflexão, assim como a palavra proferida, os sons musicais não são apenas sons: são gestos também, “sinestesticamente produzindo a linguagem do grupo”, através da performance (Ibidem: 147).

Meu dilema persistia. Mas foi quando o interesse de *chefe* Faustino Antônio em meu conhecimento técnico sobre aspectos musicais ficou explícito através de seu comentário sobre “*fazer as partituras*”, realizá-las passou a fazer mais sentido. Sua disponibilidade em me ajudar a “*fazer a parte da música*” – expressão que eu utilizara tentando não ser hermética – expressava, não só a compreensão do meu ofício, como uma certa expectativa sobre isso, de que eu “*escrevesse a música*” (além dos textos dos *cantos*¹⁶⁷) e retornasse a eles com esse material. *Chefe* Faustino, sutilmente, demonstrava

¹⁶⁷ Utilizarei a palavra “cantos” em itálico porque se trata de uma categoria utilizada pelos *maçambiqueiros* de Osório para se referirem ao conjunto de texto/melodia/batida de tambor/dança que dá forma ao ritual do *Maçambique* como um todo.

um interesse muito grande no registro físico, em papel, daquilo que ele, há anos, fazia oralmente. Fora ele justamente que se ressentira da perda do livro que continha escritos (ainda que só os textos), os “cantos antigos” do grupo.

Assim, com o aval de *chefe* Faustino e certa de que a partitura tradicional não dá conta das sutilezas da performance dos *cantos*, nas transcrições a seguir, busquei ampliar a informação das alturas e durações de notas musicais, com descrições sobre as formas de emissão vocal, acentuação e contexto de sua realização. Além disso, todos os *cantos* transcritos referem-se às gravações que integram o CD em anexo. Em todos os momentos, mais uma vez, procurei que as “chaves” da leitura dos *cantos* me fossem dadas pelos próprios *maçambiqueiros*.

Decidida então a realizar partituras, inicialmente imaginei transcrever *todos* os *cantos* do *Maçambique* de Osório que eu gravara ao longo do trabalho de campo e compará-los aos já transcritos por Ênio de Freitas e Castro (in Laytano, 1945) e Rose Marie Reis Garcia (in Branco, 1999). Porém, percebi que essa proposta inicial se esgotaria pela burocratização de sua feitura. Com a intensificação de minha aproximação ao material de campo, a proposta tomou outros rumos.

Ao encontrar *chefe* Faustino e seu pai, o *Rei do Congo*, Seu Sebastião, na casa de Francisca para mostrar as fotos de 1945 e 1946, aproveitei para solicitar que me esclarecessem dúvidas sobre alguns textos dos *cantos*. Entre uma melodia e outra, novas histórias sobre o grupo foram lembradas e temáticas já tocadas em outros momentos - como a da *tradição* e a da importância da preservação da *linguagem dos antigos* - foram novamente centro da conversa, o que corrobora sua importância para o grupo.

Assim, como forma de escrita desse capítulo, optei por organizá-lo a partir *desses cantos* que me foram entoados nessa ocasião, em blocos temáticos de acordo com as conversas que seu esclarecimento suscitou. Em certos momentos, em que me pareceu premente adensar a reflexão, reuní elementos do referencial teórico e mesmo teci comparações com transcrições e interpretações já realizadas por outros pesquisadores¹⁶⁸.

¹⁶⁸ As transcrições musicais que realizei foram digitalizadas por Fabrício Gambogi utilizando o *software* de edição de partituras *Sibelius*.

Cantos de rua, de salão, de igreja

Luciana: Deixa eu perguntá... eu queria ver, Faustino, se tu me falava um pouco assim, que eu vejo, às vezes, que o pessoal fala que tem cantos de rua, cantos de salão...

Chefe Faustino Antônio: Tem os cantos, por exemplo, eu tô indo daqui pro centro. Eu tenho que ter cantos pra ir até o centro. Aí eu canto o “Tenente¹⁶⁹”, eu canto pra Rainha, eu canto pro Rei, eu canto pra Nossa Senhora, eu canto pra... é pro Rei, pra Rainha, canto pra todo mundo. A gente vai cantando os cantos de rua. [...] “Rua tão comprida”, “Nós vamo pra glória”. Tem vários. Tem todos os canto de rua, canto de salão, canto de igreja.

L: São esses três tipos?

CFA: São os três tipos. Aí tem os cantos de promessa, que tenho que ir cantando até chegar na promessa, que os canto de rua até a promessa, é a mesma coisa, só que lá dentro [da casa da pessoa que está pagando a promessa], daí a gente canta: tem pra salvá a casa, a dona da casa, o povo que apreçea. [A pessoa] bota um altar, a gente tem que cantar pros santos que tão no altar.

Conforme a descrição de *chefe* Faustino são, de fato, quatro (e não três) os tipos de *cantos* que integram o ritual do *Maçambique*: *cantos de rua*, *cantos de igreja*, *cantos de salão* e *cantos de pagamento de promessa*. O que amalgama esse coletivo de *cantos* é sua capacidade de narrar o ritual, de contar o que está acontecendo, qual o sentido de cada momento que está sendo vivenciado performativamente, a partir do texto e da voz que o enuncia. A etnomusicóloga Glaura Lucas (2002: 77), referindo-se ao contexto dos *Congados* mineiros, chama a atenção de que

a palavra emitida pelo congadeiro está, assim, investida de força, o que exige dele grande responsabilidade para que seu uso esteja apropriado ao espaço/tempo. Ele deve entoar os cantos certos para cada circunstância, em cada etapa ritual.

Os *cantos* são a própria expressão do roteiro do ritual. Demarcam os tempos, os personagens, seus deslocamentos, suas ações e os sentidos dessas ações. Articulam os *maçambiqueiros* mas também comunicam aos *de fora* através de sua performance cultural. Para Leda Martins (1997: 147), também referindo-se aos *Congados* mineiros,

[...] cada situação e momento rituais exigem propriedade da linguagem, expressa nos cantares: há cantos de estrada, cantos para puxar bandeiras, cantos para levantar mastro, cantos para saudar, cumprimentar, invocar, cantos para atravessar portas e encruzilhadas, e muitos outros. Em cada situação, o capitão deve saber o canto adequado para aquele lugar e momento, pois o sentido da palavra e seu poder de atuação dependem, em muito da propriedade de sua execução. Ele deve saber o que

¹⁶⁹ Tratarei desse *canto* logo a seguir.

cantar e em que circunstâncias se produz a eficácia do canto, a vibração da voz e os movimentos gestuais necessários para a produção de sentido. A *performance* é que engendra as possibilidades de significância e a eficácia da linguagem ritual.

O etnomusicólogo Gérard Béhague (1984: 5) definiu a “performance cultural” como uma ocasião que abarca um tempo delimitado com começo, meio e fim, cumprindo uma série de atividades organizadas, envolvendo um grupo de *performers*, um público, um lugar e uma ocasião definidos, e assim fornecendo pequenas mostras significativas de sua cultura que podem ser exibidas a visitantes e a seus próprios membros. Um “sistema comportamental intensificado”, uma linguagem, “uma forma de dizer” (Ibidem: 5). Essa perspectiva,

defende a natureza da performance como sendo específica do ponto de vista da cultura e do grupo comunitário, e o papel do folclorista e do etnomusicólogo no estudo da performance como consistindo em esclarecer etnograficamente o alcance do domínio da performance numa comunidade dada¹⁷⁰ (Ibidem: 5).

Nessa perspectiva, são demonstrações da cultura *maçambiqueira* que são oferecidas ao público e aos próprios participantes do ritual a cada nova performance dos *cantos* mas que, de fato, sem o esclarecimento etnográfico de seus sentidos, não são automaticamente inteligíveis “aos de fora”. A voz em performance de quem canta e narra o ritual envolve aos que ouvem e observam no que Martins chamou de “circuito da tradição” (Martins, 1997: 146).

Nos circuitos de linguagem dos Congados, a palavra adquire uma ressonância singular, investindo e inscrevendo o sujeito que a manifesta ou a quem se dirige em um ciclo de expressão e de poder. No circuito da tradição, que guarda a palavra ancestral, e no da transmissão, que a reatualiza e movimenta no presente, a palavra é sopro, hálito, dicção, acontecimento e *performance*, índice de sabedoria. Esse saber torna-se acontecimento não porque se cristalizou nos arquivos da memória, mas, principalmente, por ser reeditado na *performance* do cantador/narrador e na resposta coletiva.

¹⁷⁰ No original: “This view advocates the nature of performance as culture and community-specific and the role of the folklorist and ethnomusicologist in the study of performance as consisting of elucidating ethnographically the extent of the domain of performance in a given community”.

Retomando a idéia dos *cantos* que narram o ritual, “Ó que rua tão compridá”, por exemplo, faz parte do grupo de *cantos de rua*¹⁷¹ mais antigos do grupo e performatizado ainda hoje.

Ênio de Freitas e Castro. Transcrição de “Por que rua tão comprida...” (In Laytano, 1945: 111)

Durante 'o trajeto:
Tempo de samba

6) *Só'o*

Por-que ru-a tão compri-da' to-da cheia de pedri-nhá

Côro

Te-nho me-do de ca-ír lá Vi-va o-ro-sa-rio de Mari-a.

Rose Marie Reis Garcia. Transcrição de “Rua tão comprida” (in Branco, 1999: 75)

Rua tão comprida

Tripulação	Dançantes
Ó que rua tão compridá	Tenho medo de caí lá.
Toda cheia de pedrinhá	Viva o rosário de Mariá.

Andante M.M. ♩ = 92

TAMBORES (simile)

TRIPULANTES Ó que rua tão com - pri - dá To - da

DANÇANTES II TRIPULANTES

cheia de pe- dri- nhá. Ó que dá. Te - nho

mado de ca- i lá Vi - va o ro - sá-rio de Ma - ri-

DANÇANTES III P/finalizar

á. Te - nho

¹⁷¹ Freitas e Castro (in Laytano, 1945: 105-109) usa outras expressões para hoje reunidos na expressão *cantos de rua*, como “durante o trajeto”, “ao sair do barracão”, “depois da saída do Rei do Congo” [de sua casa].

Transcrição de “Rua comprida” por Prass (2007). (CD faixa 33)

Rua comprida

♩ = 80

Ô que ru-a tão com-pri-da... To-da chei-a de pe-dri-nhá Ô que

(padrão rítmico)

simile

6

nhá Ten-nho me-do de ca-ir lá vi-va o-ro-sá-rio de Ma-ri-á Ten-nho á Ô que

Esse, como a grande maioria dos *cantos* do *Maçambique* de Osório, tem como forma básica o canto *responsorial*, também chamado *antifonal*. Na terminologia *maçambiqueira*, o *chefe* chama o *canto* através dos primeiros versos e é *respondido* pelo grupo de *dançantes*.

Nas três transcrições acima, o jogo entre quem *chama* e quem *responde* é consenso, apesar do uso de diferentes nomenclaturas: Freitas e Castro (in Laytano, 1945) usou “solo” x “côro” [sic]; Garcia (in Branco, 1999) usou “tripulação” x “dançantes” e em minha etnografia utilizei “tamboreiros” x “dançantes”. Em todos os casos, além dos textos diferentes de *pergunta* e de *resposta*, as melodias também são diferentes.

Sobre as melodias, vale dizer que todas as vezes que *chefe* Faustino entoou sozinho para mim *cantos* do *Maçambique* com essa forma, a sua *resposta* era colocada a partir de um intervalo de sexta maior, qualquer que fosse a tonalidade em que começasse (na transcrição acima, de “lá”, na *pergunta*, para “ré”, na *resposta*). Entretanto, ao ouvir as gravações ao vivo, em que a *resposta* é entoada pelos *dançantes*, o intervalo utilizado por eles era de uma quarta (e não de uma sexta) acima do tom da *pergunta*. Em ambos os casos, o sentido de tonalidade fica preservado.

Sobre a rítmica da melodia, porém, *pergunta* e *resposta* são muito semelhantes. E é costume que cada verso seja repetido duas vezes, antes de seguir para o trecho seguinte do *canto*.

Métrica da melodia da *pergunta* de “Por que rua tão comprida”, em Castro (in Laytano, 1945):

Ô que ru - a tão com - pri - dá to - da chei - a de pe - dri - nhá

Métrica da melodia da *resposta* de “Por que rua tão comprida, em Castro (in Laytano, 1945):

Te - nho me - do de ca - ir lá vi - va o ro - sá - rio de Ma - ri - á

É importante dizer que a afinação, no sentido que tradicionalmente é pensada em outros cenários de vivência da música, não é exatamente um valor determinante, que poderia vir a comprometer a eficácia da performance. Do *chefe* que *puxa* os cantos, sim, espera-se que ele seja capaz de entoar os contornos melódicos que identificam cada *canto*, mas dos *dançantes* não é exigida uma *resposta* exatamente de acordo. Antes, desses últimos, espera-se uma *resposta* no tempo certo, com o texto correto e com a energia esperada.

Por isso a tonalidade pode ir variando ao longo da performance de um *canto*, a cada nova repetição, sem que isso seja um problema para o grupo. O *chefe* ou mesmo algum *guia de vara* (como vi Vagner fazer algumas vezes) pode, por exemplo, subir a tonalidade do *canto*, durante sua execução, para chamar a atenção do grupo que pode estar disperso, desatento à performance coletiva. Além das alterações na tonalidade, alterações de timbre e intensidade também são utilizadas para chamar a atenção dos *dançantes*.

E é importante ressaltar que diferentemente do que ocorre em outras *Congadas* do país, no caso do *Maçambique* de Osório, *chefes*, *tamboreiros* e *dançantes* procuram cantar

em uníssono e não em intervalos de terças ou sextas, por exemplo, como observou Lucas (2002), em Minas Gerais. Ainda que se possa perceber vozes com alturas diferentes cantando homofonicamente nas gravações realizadas por Luiz Heitor em 1946 e no documentário em vídeo de Glória Moura, de 1986, parece ser corrente nas últimas décadas, que essa prática tenha sido abandonada.

Voltando à “*Rua comprida*”, esse *canto* serve como exemplo para diversos itens reincidentes em outras músicas do *Maçambique* e possuem algumas semelhanças às descrições de Lucas (2002) em relação aos *cantos* do *Congado* mineiro. A autora chamou de “caráter cíclico” às repetições de padrões perceptíveis tanto nas melodias dos cantos, quanto no acompanhamento rítmico dos instrumentos. Esse “caráter cíclico” escorre, e se reflete também na forma dos cantos. Para Lucas (2002: 80-81),

o mesmo [caráter cíclico] se dá com os cantos. Todas as cantigas de ambas as guardas [moçambiques, congadas e candombes] se desenvolvem na forma solo/coro. Cada unidade solo/coro constitui um padrão melódico básico que é intensamente repetido. [...] Na prática, [...] um canto pode chegar a ser repetido vinte ou até trinta vezes, fazendo com que toda a execução chegue a durar oito, dez, quinze minutos. Os cantos, pois, constituem eventos musicais/textuais curtos em que a alternância solo/coro é intensamente repetida. Esse desenvolvimento espiralar também prevê graus diferenciados de variação. A resposta coral tende a ser mais padronizada e é da responsabilidade de todos os integrantes da guarda. Já o solista personaliza a execução imprimindo pequenas variações melódicas e textuais, ou mesmo improvisando, como no caso dos cantos do Moçambique.

A prosódia tem suas peculiaridades, provável decorrência da adaptação da melodia à língua portuguesa. A acentuação em “compridá”, “pedrinhá” e “Mariá” aponta para uma maior valorização da melodia, e, em especial, da rítmica da melodia, ditando a organização da colocação do texto na música. A antropóloga Ana Cristina Vilas, em sua pesquisa sobre as práticas vocais de uma comunidade quilombola de Goiás, a partir de Suzane Langer, aponta para o fato de que

no canto as palavras não são nada mais do que elementos da música, sem desprezar uma análise semântica, vale a pena ressaltar que, como em toda lírica, é necessário ouvir o significante soando, compreendendo radicalmente que faz parte constitutiva da esfera do significado (Vilas, 2005: 193).

Paradoxalmente, entretanto, é o texto (e não sua melodia) que caracteriza o *canto*. Lucas (2002: 78-79) chamou a atenção disso nos *Congados* de *Arturos* e do *Jatobá* em

Minas Gerais: o mesmo texto com melodia diferente trata-se do mesmo *canto*; a mesma melodia com texto diferente, trata-se de *cantos* diferentes.

Nas transcrições acima citadas de “*Rua comprida*”, de períodos históricos distintos e realizadas por diferentes pesquisadores, com variados *chefes* e participantes do *Maçambique*, nota-se uma grande diferenciação melódica em termos de alturas dos sons – o que uma análise musical mais tradicional levaria a apontar como tratando-se de “músicas diferentes”. Nesse caso, entretanto, graças ao esclarecimento etnográfico, as diferentes melodias são reconhecidas pelos *maçambiqueiros* como sendo o mesmo *canto*, pois o texto, praticamente intacto, o preservou ao longo do tempo. E sendo o texto, o guia para a recriação do *canto*, a métrica da melodia também praticamente manteve-se a mesma, pois está subalterna ao número de sílabas de cada verso.

Como um espelho dessa organização, a mesma melodia com outros versos trata-se de *outro canto*. Ao solicitar a *chefe* Faustino que me esclarecesse dúvidas em relação aos *cantos* “*Ninguém viu o que eu vi hoje*” e “*Lá no céu correu uma estrela*”, é que percebi que ambos possuíam a mesma melodia.

Ninguém viu o que eu vi hoje

♩ = 80 [A]

Nin-guém viu o que eu vi ho - je lá nos pés da be - la cruz Nin-guém cruz En - xer

6 [B]

guei me - ni - no Deus Fi - lho da Vir - gem Ma - ri - a En - xer ri - a

Chefe Faustino Antônio e Seu Sebastião, Rei do Congo [cantando]:

“Ninguém viu o que eu vi hoje lá nos pés da Bela Cruz (2x)
Enxerguei Menino Deus, filho da Virge Maria (2x)

Graças a Deus que eu já vi, eu enxerguei quem eu queria (2x)
Enxerguei Menino Deus, filho da Virge Maria” (2x)

Luciana [cantando]: O próprio filho de Deus... [Risos]. Tem?

CFA e S [cantando]:

“O próprio filho de Deus que no mundo não havia”

[Seu Sebastião nos interrompe, parece que tem alguma dúvida, mas depois recua e Faustino retoma o canto. Seu Sebastião continua cantando com ele]:

“O próprio filho de Deus que no mundo não havia (2x)
Sempre trazia consigo, era o Rosário de Maria (2x)
Mas o Rosário de Maria foi rezado por devoção (2x)
Para nos livrar do inferno, para ser nossa salvação” (2x)

(CD faixa 10)

Ao entoar “*Lá no céu correu uma estrela*”, *chefe* Faustino teve dúvidas em determinado momento e acrescentou que isso era em função da falta do tambor para fazer o acompanhamento. O som do tambor, na fala do *chefe*, é grande responsável pelo acionamento da memória dos *cantos*. Tal como o músico de outros contextos que precisa colocar a mão no seu instrumento para lembrar-se de melodias e harmonias, o tambor para *chefe* Faustino tem essa mesma função.

Lá no céu correu uma estrela

♩ = 80 [A]

Lá no céu cor-reu uma es - tre - la bem em pon-to de mei-o di - a Lá no

di - a No mei - o a - briu u ma ro - sa E - ra o Ro - sá - rio de Ma - ri - a No mei ri - a Lá no

Luciana: [...]“Lá no céu correu uma estrela”, tu cantava?

Chefe Faustino Antônio: Canto. “Lá...” Tinha que ter uma coisa pra gente [bater], mas não tem. [Cantando]:

“Lá no céu correu uma estrela [hesita] nem um ponto de meio-dia”.

Não, pára aí que tá errado. A cabeça da gente.... Por isso que eu digo, quando eu pégo o tambor.... é o troço mais... ai.

[Começa a cantar e o Seu Sebastião vem com ele].

“Lá no céu correu uma estrela bem em ponto de meio-dia.
No meio abriu uma rosa, era o Rosário de Maria (2x)”

(CD faixa 11)

Mas foi quando *chefe* Faustino me contou ter composto a “*Rua comprida*” que essa conexão entre “mesma melodia/outro texto = outro canto” ficou bem clara. No primeiro momento, estranhei que ele me dissesse que havia composto essa música, pois que se trata das mais conhecidas do ritual, mas depois compreendi que ele compôs novos versos para serem cantados na seqüência da “*Rua comprida*” tradicional. Esse assunto surgiu quando perguntei sobre o *canto* do “tenente-coronel” que o *dançante* Jorge, filho do ex-*chefe*, o falecido Antônio Francisco, disse que tinha sido composto por seu pai, em um desafio proposto por um tenente-coronel que teria duvidado de sua capacidade criativa (levantei esse assunto no capítulo 4). *Chefe* Faustino, entretanto, disse que não:

Luciana: O Jorge [Francisco, dançante] disse que foi o pai dele [Antônio Francisco, ex-*chefe* do grupo] que compôs essa [música].

Chefe Faustino Antônio: Não.

L: Diz que ficou uma discussão...

CFA: Tio Antônio não compôs não. Essa música e todas que já existiu, foi coisas que já existia dentro da dança. Todos os cantos... O único canto que eu fiz - só existe três cantos que eu fiz, três ou quatro -, foi... Eu fiz, que são minha autoria, que foi “A roupa branca”, “Senzala”... [Chefe Faustino pára um pouco para lembrar] “A roupa branca”, “Senzala” e “Rua Comprida”, que tem dois cantos da rua comprida, os outros...

L: O da rua comprida é “Ó que rua tão compridá”? [Eu estava me referindo ao canto antigo].

F: “... que dançamos de pés no chão”.

L: Ah, é tua composição?

F: São cinco música de composição minha. Isso foi eu que fiz. Isso foi em 86 [que] eu fiz essas música.

Depois de nossa conversa, retornei às minhas gravações e encontrei então os versos compostos por *chefe* Faustino sobre a mesma melodia do canto antigo:

Tamboreiros: Ó que rua tão compridá que dançamos com os pés no chão (2x)

Dançantes: Para homenagear senhora mãe da escravidão (2x)

(CD faixa 34)

Pensando em teorizar sobre esse fato, de ser o texto da canção o vetor da criação musical no contexto do *Maçambique* de Osório, é possível propor que, tal como ocorre em outros rituais afro-brasileiros (dentre os quais o *Xangô*, do Recife, por exemplo), os cantos sagrados não estão abertos à inovação autoral em todos os âmbitos. Sendo assim, criar um

novo texto a partir da melodia de um *canto* conhecido e identificado como sendo “do grupo” pode, potencialmente, preservar seu caráter esotérico. Sacralizado por sua adaptação à uma melodia *maçambiqueira*, um novo texto pode ser incorporado ao ritual como um *canto do grupo*¹⁷².

Os novos versos de *chefe* Faustino, citados acima, além de dialogar com o *canto da tradição*, acrescentam uma dimensão extra, de uma preocupação contemporânea do grupo, hoje consciente do momento político do qual são protagonistas: a relação do *Maçambique* com o histórico de seus ancestrais *maçambiqueiros*, descendentes de ex-escravos. Voltarei a esse ponto mais adiante, ao tratar de outras composições de *chefe* Faustino.

O *canto* que disparou essa conversa (o do “*tenente-coronel*”) foi cantado por minha solicitação, pois eu tinha dúvidas em relação a seu texto e sua performance acabou trazendo à tona outro *canto* semelhante, lembrado por Seu Sebastião, *Rei do Congo*.

Luciana: A do tenente-coronel...

Chefe Faustino Antônio e Seu Sebastião, Rei do Congo [cantando]:

“Ô tenente-coronel senhor do cravo cinzento
Sentou praça e foi soldado eu quero ser o seu sargento” (2x)

L: Bah, essa eu tinha escrito bem errado [risos]. Tava o “galo cinzento”!

CFA: Cravo cinzento.

L: Cravo ou cabo?

CFA: Não, é “cravo cinzento”.

L: Cravo cinzento.

Ô tenente-coronel

♩ = 88

Ô te - nen - te co - ro - nel se - nhor do cra - vo cin - zen - to sen - tou

6
pra - ça e foi sol da - do eu que - ro ser seu sar - gen - to Ô te to

¹⁷² Agradeço aos comentários do Prof. José Jorge de Carvalho que me ajudaram a elaborar essa idéia.

[Seu Sebastião então lembra mais um canto e, para minha surpresa, o entoou sozinho]

Seu tenente-coronel

♩ = 88

Te - nen - te co - ro - nel e_ eu meu si - nhô ge - ne - ral_ com

6 a su - a li - cen - ça pro ca - pi - tã o man - dou Ô te dou

Seu Sebastião: E tem outra também, da mesma coisa, quase igual a essa do... a dois. Tem outro canto do mesmo jeito, só um é diferente do outro.

“Seu tenente-coronele meu sinhô gíneral
Com a sua licença pro capitão mandou” (2x)

L: Pro capitão...

S: Mandou. É dois [cantos], tem essa [e a outra]...

(CD faixa 18)

Nesse caso, não é possível ter certeza se Seu Sebastião, de 80 anos, lembrou do segundo canto “*da mesma coisa, quase igual a essa... do mesmo jeito, só um é diferente do outro*”, em função da parecença do texto (pois ambos falam do tenente-coronel), ou pela melodia/métrica praticamente iguais. Provavelmente o conjunto das coisas ajudou-o a lembrar do *canto* antigo.

Ao ouvir as gravações em casa, percebi que *chefe* Faustino não entoou esse segundo *canto* inteiro com Seu Sebastião. De fato, Faustino não conhecia esses versos antigos. Foi então que encontrei nos versos coligidos de Freitas e Castro (in Laytano, 1945: 105) a transcrição desse *canto* com a letra, outra vez, praticamente intacta.

“A! tenente-coroneli
Meu senhô generá
Com a sua licença
Pra o capitão mandou” (2x)

Na época das transcrições de Ênio de Freitas e Castro, Seu Sebastião já era dançante do *Maçambique* e tinha, aproximadamente, 17 anos de idade. Mas o interessante do cantar de Seu Sebastião é que ele trouxe, não só um *texto* antigo (minha primeira

percepção), mas uma forma, um “sotaque” dessa “voz-memória” “que instaura o passado” através de sua performance (Vilas, 2005: 194). Lucas também chamou a atenção para essa voz em performance que carrega a temporalidade de sua memória.

Ao conduzirem a execução de um canto, os congadeiros imprimem sua personalidade à expressão através da maneira particular de interpretação da tradição. Cada execução está filtrada pela experiência pessoal e pelo modo de ser congadeiro de sua época (Lucas, 2002: 76).

Esses *cantos* dos “*tenentes*”, diferentemente de “*Rua comprida*”, têm uma forma em que a *chamada* e a *resposta* são iguais em termos de texto e melodia. O que muda, claro, são os timbres e o volume entre a *chamada* feita pelo *chefe* e demais *tamboreiros* e a *resposta* do coletivo de *dançantes*. Além disso, *chamada* e *resposta* não são repetidas como em “*Rua comprida*”.

“*Rua comprida*” = AA BB (A = *chamada*/ B = *resposta*)
 “*Tenentes*” = A A’ (A = *chamada* / A’ = *resposta*¹⁷³)

Perguntei ainda a *chefe* Faustino se havia uma ordem certa a ser seguida nos *cantos de rua, de salão, de igreja*, ao que ele me explicou que não, que de fato, a ordem dos cantos “*é a ordem que vem na cabeça*”. Mas que, entretanto, há momentos da Festa de Nossa Senhora do Rosário, ou ainda, da Festa de São Benedito, bem pontuais, que demandam sim, certas atitudes rituais que exigem *cantos* especiais. Um desses *cantos*, de uso ritual restrito, ouvi apenas uma vez, na festa de São Benedito, em Aguapés, de 2009. Foi o único *canto* entoado após a missa festiva, durante a breve procissão que se seguiu a ela (CD faixa 31).

¹⁷³ Apesar do texto e da melodia iguais na *chamada* e na *resposta*, estou considerando a *resposta* como A’, pois mudam os emissores do *canto* (*chamada* = *chefes* e *tamboreiros* e *resposta* = *dançantes*), mudando assim intensidade, timbre, afinação, articulação, etc.

São Benedito (Aguapés)

♩ = 76

Tamboreiros

Danças

(padrão rítmico tambores)

simile

8

bra-ços

São Be-ne - di - to Si - nhô dos pas - so Sal - ve o me - ni - no Que vós tem nos bra-ços

Esse *canto* me chamou muito a atenção por seu desenho melódico semelhante a um *cantochão* que bem poderia ser europeu, não fosse o texto em português, e as *batidas* dos tambores a ampliarem seu alcance semântico. E trata-se de um *canto* de São Benedito diferente daquele costumeiramente interpretado na Festa de Nossa Senhora do Rosário e nos *pagamentos de promessas* de Osório, bem como, nos *Ensaio*s de Casca (CD faixa 17).

Ô, meu São Benedito

♩ = 80

A

Ô meu São Be - ne - di - to É um san - ti - nho pre - to

5

B

Quan-do e - le fi - ca bra-bo si-nhô E - le ron-ca no pei - to

9

A'

Ô meu São Be - ne - di - to Ô da on - de vi - es - te

13

B

Vi - es-te de tão lon-ge sin-nhô Que no - tí - cia trou-xes - te

Chefe Faustino completou a resposta a respeito da ordem dos *cantos*, enfatizando que, para terminar uma *Festa*, ele precisa necessariamente *chamar* os agradecimentos para depois encerrá-la.

Aí sim, no final da Festa tem que agradecê todas as pessoas que tavam ali: pro festeiro [velho, que fez a Festa daquele ano], pro festeiro novo [que foi escolhido para fazer a próxima Festa], pros noveneiro. Isso tudo são coisas que têm que ser feitas, dentro da tradição. Então tem que ter os cantos pra isso, né? E aí sim, na final sim. Agora, quando eu tô na rua, tem que ter os cantos de rua, se eu tô dentro do salão, tem que ter [os cantos de salão]...

De forma geral os cantos de agradecimento ou *cantos de homenagem*, são geralmente cantados dentro do salão paroquial da igreja e não na rua. Isso porque o final da *Festa*, a “*finaleira*”, sempre se dá no salão, que é como a “casa ritual” do grupo durante o *tempo de festa*, seu “*quartel general*” segundo alguns. Nos tempos de Laytano (anos 40), o lugar de onde os *maçambiqueiros* saíam e para onde voltavam era um barracão de madeira chamado, à época, de “império”¹⁷⁴.

Saindo da igreja, o cortejo volta completo para o “império”, que afinal é um barracão de madeira usado para armazém de arroz e ali decorrem as cerimônias de adoração à Nossa Senhora, de danças, comilanças e libação (Laytano, 1945: 47).

Esses *cantos de homenagem* têm uma estrutura sempre repetida que permite ao *chefe* variar o texto de acordo com os personagens homenageados. Conseqüentemente, variando a letra, a rítmica da melodia varia também, ainda que sutilmente. A resposta dos *dançantes* é sempre a mesma e entoada com muita ênfase, acompanhada de dança de grande energia, fazendo as *maçacalhas* se sobressaírem no conjunto sonoro.

Chefe: É pro nosso festêro, home de bom querê
Dançantes: Hoje chêgou o dia nós queremos vê

Chefe: É filhô do Rosário, home de bom querê
Dançantes: Hoje chêgou o dia nós queremos vê

Chefe: A patroa também, senhorá de bom querê
Dançantes: Hoje chêgou o dia nós queremos vê

Chefe: São filho do Rosário, home de bom querê
Dançantes: Hoje chêgou o dia nós queremos vê

Chefe: Nosso Rei de Congo também home de bom querê
Dançantes: Hoje chêgou o dia nós queremos vê

¹⁷⁴ No capítulo 4 (página 212), encontra-se uma foto do *Império* do terno de *Maçambiqueiros* de 1945.

Chefe: É pro nosso Rei de Congo home de bom querê
 Dançantes: Hoje chêgou o dia nós queremos vê

Chefe: A Rainha também senhorá de bom querê
 Dançantes: Hoje chêgou o dia nós queremos vê

Chefe: São filhô do Rosário home de bom querê
 Dançantes: Hoje chêgou o dia nós queremos vê

Chefe: Dona Preta também senhorá de bom querê
 Dançantes: Hoje chêgou o dia nós queremos vê

Chefe: É filha do Rosário senhorá de bom querê
 Dançantes: Hoje chêgou o dia nós queremos vê

(...)

Chefe: É pra Dona Conceição senhorá de bom querê
 Dançantes: Hoje chêgou o dia nós queremos vê

Chefe: É filha do Rosário senhorá de bom querê
 Dançantes: Hoje chêgou o dia nós queremos vê

(CD faixa 36).

Padrões rítmicos das frases de *pergunta* do *Canto de homenagens*.

É pro nos - so fes - tei - ro ho - me de bom que - rê

A pa - tro - a tam - bém se - nho - ra de bom que - rê

É pra do - na con - cei - ção se - nho - ra de bom que - rê

Como o *canto de homenagens*, outros *cantos de salão*, sempre me chamaram a atenção pela grande energia que emanavam, alterando o envolvimento com a dança e mesmo a força e o timbre da emissão vocal de *tamboreiros* e *dançantes* e das *batidas* dos tambores. Ao ouvi-los inúmeras vezes é que percebi que, em sua maioria, dentro do salão, eram os *cantos* que não possuem letras religiosas que se sobressaíam. *Chefe* Faustino aprofundou a reflexão:

Luciana: E tem assim, eu vejo que tem esses canto que são mais de religião, Nossa Senhora, né, que é a maioria, mas tem, por exemplo, o canto do caranguejo, “a canoa virou”...

Chefe Faustino Antônio: Isso são cantos que são cantos pra gente cantar dentro do salão, que é um canto mais rápido, um canto pra... sabe, que motiva, dá mais emoção dentro da tradição, né? E tem... que nem os cantos de rua: é quando a gente tá caminhando e é cantos lento. Tem cantos que a gurizada dança bem devagarzinho. Tem vários cantos lento e tem aqueles que nem “A pomba”, tem os outros, é uma coisa que é pra ter mais emoção, pra dar mais...

Novamente é o sentido ritual dos cantos que define suas características ao mesmo tempo estéticas e funcionais: “*quando a gente tá caminhando... é cantos lento*”, dançados “*devagarzinho*”, durante a procissão na rua¹⁷⁵; dentro do salão, “*é um canto mais rápido... que motiva... dá mais emoção dentro da tradição*”.

Ao realizar as transcrições, com o metrônomo fui comparar o tempo (pulso) de certos *cantos de rua* com os *de salão* e fui surpreendida com o mesmo tempo em ambos (semínima = 80 bpm¹⁷⁶). Ao comparar esse tempo cronológico, matemático, do metrônomo, com a fala de *chefe* Faustino, de fato somos remetidos à uma relativização da temporalidade dos *cantos*. É preciso interpretar sua idéia de “*um canto mais rápido*” no salão, como um “sentido de tempo”, uma “sensação física”, diferenciada, que sugere maior “velocidade” na performance. Muitos compositores, especialmente da música erudita contemporânea, trabalham com esse jogo de percepção entre o tempo real, cronológico, e o tempo experiencial, da vivência. No caso do *Maçambique* de Osório, é possível propor que são parâmetros não-pulsativos (como o movimento ampliado nas coreografias dos *dançantes*, por exemplo) que induzem à experiência de uma alteração no tempo¹⁷⁷.

Ênio de Freitas e Castro, nos anos 40, utilizou a expressão “tempo de samba” em algumas de suas transcrições do *Maçambique* de Osório, justamente para *cantos* cuja letra não era religiosa (como “*Rua tão comprida*” e “*O papagaio*”). A única exceção – texto religioso e indicação de “tempo de samba” – é “*Na capela dos anjos*” (Castro in Laytano,

¹⁷⁵ Stenzel Filho (1980 [1920]: 69) trazia uma referência a esse tempo dilatado da procissão no final do século XIX: “A coluna [de *Maçambiques* e *Quicumbis*], a passo lento, marchava para a igreja, gastando talvez meia hora para fazer o trajeto, que não passa às vezes de duzentos metros”.

¹⁷⁶ “bpm” = batidas por minuto.

¹⁷⁷ Novamente agradeço aos comentários feitos pelo Prof. José Jorge de Carvalho que ampliaram minha compreensão sobre as diferentes temporalidades nos *cantos* do *Maçambique*.

1945: 110-111). Em oposição a “tempo de samba”, o folclorista utilizava “allegreto” na indicação do tempo para as transcrições de *cantos* religiosos.

É interessante pensar que a indicação “tempo de samba”, que à primeira vista, remete ao “tempo” do *canto*, sua pulsação, traz também uma idéia de caráter - “samba” -, o que nos anos 40, em plena expansão do gênero através do rádio, era provável indicativo de uma certa energia e jocosidade até, um sentido de festa e alegria associado à crescente popularização do gênero na música popular urbana, que a performance do *Maçambique* gerou no imaginário do pesquisador.

Essa articulação entre *cantos* com textos não-religiosos/ “tempo de samba” x *cantos* religiosos/ “allegreto”, utilizada por Freitas e Castro, pode ainda remeter às identidades dos ternos de *Maçambiques* e *Quicumbis* do final do século XIX que foram reunidos em um único terno nos anos 45 - o de *Maçambiques*. Nessa época, Laytano (1945: 58) se perguntava, referindo-se à descrição de Stenzel Filho (1980 [1924]:69), qual a razão dos “moçambiques” [sic] acompanharem a procissão em silêncio¹⁷⁸.

Tudo leva a crer que, no final do século XIX, os *Maçambiques* seguiam aos *Quicumbis* em silêncio porque seus *cantos* não eram religiosos e, portanto, não se prestavam à procissão na rua. Hoje, a herança desses *Maçambiques* dos “negros africanos” (e.g. Stenzel Filho 1980 [1924]: 67) do século XIX é vista e ouvida especialmente dentro do salão paroquial, o “império” ressignificado na contemporaneidade, espaço de liberdade de vivência de suas músicas e danças, fora do poder da Igreja Católica.

O salão paroquial, ainda que pertencente à igreja, é local prioritariamente secular e, através da agência dos *maçambiqueiros*, tornou-se o cenário de uma performance de “*mais emoção*”, de *cantos* e danças de caráter mais veloz, de passos altos e longos, territorialização da cultura ancestral. No outro *lado* dessa performance, como seu avesso, estão os espaços da rua e da igreja, assim como os das casas onde ocorrem os *pagamentos de promessa*, que remetem à herança dos *Quicumbis*, dos “negros crioulos, nascidos no Brasil” (Ibidem: 67), provavelmente *mais católicos* que os *outros* (os *maçambiqueiros* antigos).

¹⁷⁸ “Por último iam os moçambiques, formados, mas em silêncio, sem cantarem nem dançarem” (Stenzel Filho, 1980 [1924]: 69).

Laytano escreveu em 1945 que “uma festa, diremos assim, mais ‘quicumbi’ do que ‘moçambique’ pode ser reconstituída graças aos moçambiques” (Laytano, 1945: 56). Talvez seja possível pensar hoje, contemporaneamente, que foi o lado *Quicumbi* das *Congadas* de Osório – porque enfatizavam a relação com a Igreja e, conseqüentemente, com os “brancos”, detentores do poder da cidade – que permitiu a sobrevivência do *Maçambique* – com seus textos seculares, livres da imposição da cultura hegemônica, com sua dança forte, de passos amplos, com o volume ampliado das vozes e das *batidas* dos tambores. De maneira geral, a dimensão lúdica da existência desses negros e negras do *Morro Alto*, preservada no *Maçambique* contemporâneo, resistiu graças a seu lado *Quicumbi*, em consonância com o sentido apontado por Anjos (2004: 111), do corpo como “o primeiro território a ser conquistado pelo escravo”, ao “tirá-lo do senhor, substituindo a dimensão do trabalho pela invenção de uma série de dimensões lúdicas para o cotidiano servil”.

O canto da “*pomba*” citado por chefe Faustino como um desses *cantos de salão*, que conferem “*mais emoção*” à *tradição*, tem um texto que pode ser interpretado como essa reivindicação de liberdade.

Olha quem me dera ser a pomba

♩ = 78

A B

O-lha quem me de-ra ser a pom-ba Es-tá vo-an-do e

Vo - a vo-a e não en - trano céu

6

1. 2.

vo-a e não en - tra no céu O - lha

Vo - a vo-a e não en - tra no céu céu

Tamboreiros: Olha quem me dera ser a pomba

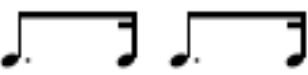
Dançantes: Que voa voa e não entra no céu

Tamboreiros: Está voando e voa e não entra no céu

Dançantes: Voa voa e não entra no céu

(CD faixa 14)

Voar e voar e não entrar no céu significaria estar livre inclusive do poder da igreja?

A figura rítmica () que aparece em muitos momentos da melodia desse *canto* e de vários outros, é a mesma que caracteriza o movimento fundamental do passo dos *dançantes*. Explicando o movimento da dança a partir da música, cada uma dessas células rítmicas (o par colcheia pontuada/semicolcheia) é realizada por uma perna e em seguida repetida pela outra. É a partir desse passo que são realizadas todas as coreografias do *Maçambique* de Osório.

Além do texto, a forma dos *cantos de salão* (não de todos, mas de grande parte deles), de um verso *chamado* pelos *tamboreiros*, dessa vez sem repetição (a repetição é um item a compor um caráter mais lento, favorável ao deslocamento em procissão mas ineficiente no salão), imediatamente seguido da *resposta* dos *dançantes*, *resposta* esta sempre com o mesmo texto, como a sublinhar seu sentido mais premente, facilita a concentração na coreografia, que exige maior atenção dos *dançantes* aos movimentos velozes dirigidos pelos *guias* de cada *vara*.

Essa energia toda, emanada do grupo que canta e desenvolve suas coreografias, atinge também o público presente, provocando grande encantamento e emocionalidade. Assim, participantes e audiência são envolvidos em um sentimento compartilhado de alegria, de festa, de catarse coletiva.

Segui perguntando sobre os cantos não-religiosos, nesse sentido, de que transformavam a performance do grupo:

Luciana: Ah, então eu senti certo! Porque sempre... “a canoa virou” é um que sempre...

Chefe Faustino Antônio: Olha!

L: Vira.

CFA: Vira. Daí eles começam a ...

Seu Sebastião, *Rei do Congo*: Agita o grupo.

CFA: Agita. Então é uma coisa... tem “a canoa...”, tem “o capitão da espada”, também, tem pra os *guias*...

Aproveitei para esclarecer alguns pontos da letra da “*música da canoa*”, porque alguns integrantes do grupo expressaram em várias situações um sentimento de mal-estar com algumas transcrições realizadas por outros pesquisadores que alteraram o texto do *canto*. No caso de “*A canoa virou*”, Francisca falou do incômodo com o verso “*A maldita da nêga não soube remar*”.

Luciana: Aliás tu podia então cantá aquele pra... “*A canoa virou*” porque... [voltei à história das letras escritas de forma equivocada].

Chefe Faustino Antônio e Seu Sebastião [cantando]:

“A canoa virou lá no fundo do mar
Deixa virá, deixa virá

É de proa pra baixo é de fundo pro ar
Deixa virá, deixa virá

Mas por que tu deixaste a canoa virá
Deixa virá, deixa virá

A *marvada* da *nêga* não soube remar
Deixa virá, deixa virá

Eu te dei a camisa tornei a tomar
Deixa virá, deixa virá”

L: Mas então é [com ênfase] a *marvada* da *nêga*.

Francisca: Mas não a *maldita* da *nêga*.

CFA: Não, “*marvada* da *nêga*”. Aí sim. *Maldita*, não!

L: E a da camisa. Eu tirei...

F: “Tirei a camisa tornei a tomar”. Vamos supor: eu te dei um presente...

L: E tomou de volta.

F: Justamente! [muitos risos].

(CD faixa 22)

Esse *canto* é um dos mais apreciados pelos *dançantes* e pelo público, porque proporciona um acréscimo de diversão e alegria na performance do grupo. Era já citado por Stenzel Filho (1980[1924]: 67-68) como identitário dos “moçambiques” e constitui-se, portanto, em um dos *cantos* mais antigos do grupo.

Os dois [ternos, de *Quicumbis* e *Maçambiques*] diferenciavam-se muito em quase tudo. Assim, o canto dos quicumbis era impregnado de misticismo religioso [...], ao passo que o dos moçambiques, nem de leve se referia à religião:

A canoa virou
Deixa virá
De boca pra baixo,
De fundo pra o ar.

Garcia também realizou uma transcrição de “A canoa virou”, chamando-a de “Deixa virá” (in Branco, 1999: 80). E há aqui mais um estranhamento do grupo com o verso transcrito como “a cachorra da nega não sabe *nadá*”.

Rose Marie Reis Garcia. Transcrição da letra de “Deixa virar” (in Branco 1999: 80).

Deixa virar

O tambor inicia fazendo uma marcação rítmica.

Refrão (todos):

Deixa virá
Deixa virá

Tripulação

A canoa virou
Lá no fundo do mar.

Eu lhe dei uma camisa
E tornei a tirá

E a canoa virou
Lá no fundo do mar

E porque tu deixaste
A canoa virá?

A cachorra da nega
Não sabe *nadá*.

E a canoa virou
Lá no fundo do mar.

Dançantes

(repetem o refrão)

(repetem o refrão)

(repetem o refrão)

(repetem o refrão)

(repetem o refrão)

(repetem o refrão)

E na partitura de Garcia chama a atenção a escrita do tambor, com uma batida diferente da utilizada hoje. O *tamboreiro* da época era *chefe* Pedro Sarafina, conhecido por seu *repicado*.

Rose Marie Reis Garcia. Transcrição de “Deixa virar” (in Branco 1999: 80).

Andante M.M. ♩ = 84

TAMBOR 2/4

Trip

Dança

I. A ca- noa virou lá no fundo do mar
deu uma camisa e tornei a tirá

Dei-xa vi-rá Dei-xa vi- ra

N vezes Para finalizar

II. Eu lhe
III. E a ca-

Dei-xa vi-rá Dei-xa vi- ra Deixa vi- rá Dei-xa vi- ra.

A transcrição a seguir foi realizada por mim a partir da performance de *chefe* Faustino e Seu Sebastião, *Rei do Congo*, na casa de Francisca, sem acompanhamento de instrumentos nem *dançantes* (CD faixa 22). Ao compará-la com uma performance ao vivo do grupo, chamou minha atenção o fato de Faustino, nos dois momentos tão distintos, entoar os *cantos* exatamente no mesmo tom, o que explicita uma construção muito firme, uma *in-corporação* da melodia pelo *chefe*, no sentido do corpo servir como relicário de sua memória musical.

Esse *canto* tem uma forma estrofe/refrão (A B C B D B etc..., onde B é o refrão sempre repetido pelos *dançantes*: “Deixa virá, deixa virá”), com o *chefe* improvisando a ordem das estrofes *chamadas* e jogando com duas melodias. Na partitura a seguir, essas duas melodias estão indicadas como “melodia 1” e “melodia 2”. Na versão ao vivo desse *canto* (CD faixa 35), é incluído o verso “Olha lá mama mia, você como está?”, sobre a “melodia 2”.

A canoa virou

♩ = 84 melodia I

Tamboreiros

Dançantes

A ca-no - a vi - rou lá no fun - do do mar

Dei-xa vi - rá Dei-xa vi -
também como:
rá Dei - xa vi -
ou:
rá Dei - xa vi -

5 melodia I

É de pro - a pra bai - xo é de fun - do pro ar

rá Dei-xa vi - rá Dei-xa vi -

9 melodia I

Mas por que é que dei - xas - te a ca - no - a vi - rá

rá Dei-xa vi - rá Dei-xa vi -

13 melodia 2

A mar - va - da da nê - ga não sou - be re - má

rá Dei-xa vi - rá Dei-xa vi -

17 melodia 2

Eu te dei a ca - mi - sa tor nei a to - má

rá Dei-xa vi - rá Dei-xa vi - rá

Outro *canto de salão* fundamental na tradição do grupo é “*Vamo apanhá caranguejo no mar*”, que serve de trilha sonora para a *contradança*, como vimos, um dos momentos mais esperados durante a *Festa de Nossa Senhora do Rosário*.

Caranguejo

♩ = 84

Tamboreiros

Dançantes

Va-mo a-pa-nhá ca-ran-gue-jo no mar ca-ran gue-jo não é pei - xe

5

ca-ran-gue-oi pei - xe é é são bom Je - sus É são bom Je-

É de ma - ti - lin - dá

9

sus O - li O - li O - li O - lá é são bom Je -

É de ma - ti - lin - dá

13

sus É são bom Je - sus

É de ma - ti - lin - dá É de ma - ti - lin - dá

Luciana: E a coisa só que eu [ainda] tenho dúvida, do “Caranguejo”, se é mesmo a letra: “é de martiridá”.

Chefe Faustino Antônio: Não. É [Cantando]:

“Vamo apanhar caranguejo¹⁷⁹ no mar
caranguejo não é peixe
caranguejo peixe é
// é São Bom Jesus,

¹⁷⁹ No documentário de Moura (1986) há uma fala de Dona Tomásia, a *Rainha Ginga* da época, sobre as dificuldades enfrentadas pelos *maçambiqueiros*, onde ela usa a expressão “*e a gente está na maré do caranguejo, esperando [...]*”.

é de Matilindá // (2x)
 oli, oli, oli, olá
 // é São Bom Jesus, é de Matilindá // (2x)

CFA: Ma-ti-lin-dá.

L: Matilindá. E os guris [os dançantes] também me disseram que isso aí era uma planta, que se o caranguejo mordida...

CFA: É, isso é coisa que eles [os antigos] diz que o caranguejo mordida [e essa planta curava]...

L: Ah, é história mesmo? Ah, então tá! Achei que os guri tavam [brincando comigo]...

CFA: Não, isso aí é de verdade.

(CD faixa 16)

“*Matilindá*” é mais um caso de expressão que, por mais que se procure seu significado semântico em termos de uma “tradução” para os “de fora” como eu, aponta sempre para o fato de que certas formas orais utilizadas nos *cantos* têm como objetivo instaurar uma “linguagem mítica”, através da performance, e sua eficácia reside justamente nisso (Vilas, 2005: 193).

O significado dos *cantos* ultrapassa as possíveis explicações para palavras individualizadas. O mesmo ocorrendo com anáforas e aliterações, do que “oli, oli, oli, olá” pode ser um exemplo. Vilas (2005: 193), refere-se a Martins acerca de sua interpretação dos cantos dos *Congados* mineiros:

Leda Martins (1997) consegue interpretar e dar status de linguagem, enquanto dísticos, aos fonemas como as articulações *ôôô*, por exemplo, repetidas como anáforas ou como estrofes, e as onomatopéias e aliterações que, interpretadas a partir do timbre, segundo o canto, mudam o prisma de significados.

São assim os aspectos performativos - dos quais, as formas do texto oral em suas especificidades, as variações de timbre de vozes, o uso de glissandos e portamentos nos inícios de finais de frases, uma certa desarticulação no entoar das sílabas dos finais de frases, e as mudanças de altura na interpretação dos *cantos* – que conferem sentido ao discurso ritual (e.g. Vilas, 2005: 192; Lucas in Martins, 1997: 127-128). “O sentido de cada vocábulo foi praticamente perdido; o que importa é pronunciá-lo na situação requerida e sua semântica deriva de sua função ritual” (Santos, 1988: 52 apud Martins, 1997: 148).

Segui perguntando sobre outro *canto de salão*, conhecido como “*Canabarra*”, também responsável por grande empolgação por parte dos *tamboreiros* e *dançantes*.

Luciana: E essa da “Canabarra, quinto sentido”?

Chefe Faustino Antônio e Seu Sebastião, Rei do Congo [cantando]:

“Olha lá Canabarra, quinto sentido
Canabarra também olhas toma sentido” (2x).

Luciana [ainda sem entender a letra]: Como que é a letra no fim... “Canabarra também”...

CFA: “Olhas toma sentido”.

L: Olhas...

CFA: Toma sentido [E canta novamente para mim]:

“Olha lá canabarra, quinto sentido.
Canabarra também olhas toma sentido”

Que quer seguir. Tomas o sentido...

Luciana: Aha, entendi. Tá bom, tá bom.

(CD faixa 13)

Olha lá Canabarra

♩ = 84

Tamboreiros

Dançantes

O-lha lá Ca-na bar-ra quin-tosen ti -(do) O-lha lá Ca-na

Ca-na-bar-ra tam-bém o-lhas to-ma sen - ti -(do)

Chamado por Garcia de “Toma sentido” (in Branco, 1999: 84), esse *canto* foi apresentado em sua versão com a letra bastante alterada segundo os *dançantes*, além da transcrição sugerir que ele seria cantado inteiro pela “tripulação” e, posteriormente, *respondido* também na íntegra pelos *dançantes*, o que para os *maçambiqueiros* contemporâneos não confere.

Rose Marie Reis Garcia. Transcrição da letra de “Toma sentido” (in Branco 1999: 84).

Tripulação

Olha a lata na barra

Cinco sentido.

Oi na barra tem tinta

Toma sentido

Dançantes

(repetem)

Transcrições escritas de tradições musicais orais

Percebi que esse assunto das transcrições dos *cantos* do grupo era assim um ponto nevrálgico dos *maçambiqueiros* em sua relação com pesquisadores em distintas épocas, ou porque alteravam radicalmente seu texto (por não compreenderem o que era cantado com clareza), ou por acreditarem estarem eles – os pesquisadores - no direito de “corrigir” os cantos, inserindo “*érres*” e “*ésses*” que, do ponto de vista do grupo, alteravam a *tradição*.

A isso soma-se a já citada imensa dificuldade em transformar em escrita o texto oral.

Sobre o primeiro ponto – alterações do texto na transcrição por dificuldades de entendimento -, há outro *canto* polêmico.

Luciana: Mas, só ali [nesse canto] que eu não entendi a letra, porque, às vezes, pode ser uma linguagem especial mesmo. “Olha brandis”...

Chefe Faustino Antônio: ... “os arís pegou fogo”.

Francisca: Por que eles diziam que era “Buenos Aires”?

CFA: Buenos Aires não.

Francisca: Buenos Aires.

CFA: Não. É “brandi os arís, pegou fogo”.

Seu Sebastião, Rei do Congo: “Quem botou foi o povo da camboa”.

Francisca: Daí em vários lugares eu já vi Buenos Aires¹⁸⁰.

CFA: Buenos Aires não. É “brandi os arís pegou fogo”.

[Francisca então aproveita e retoma a discussão da “música da canoa”....]

Francisca: Daí “a canoa virou lá no fundo do mar” foi “a maldita da negra”...

CFA: “Que não soube remar”

Francisca: A maldita da negra, a malvada da negra... [reflexiva].

Iosvaldyr: A danada da negra...

Grafei “*brandi os arís pegou fogo*”, em função da acentuação da prosódia que *chefe* Faustino me indicou, mas é possível que o texto seja “Olha, *brande os ares*, pegou fogo / quem botou foi o povo da camboa” (CD faixa 15). Sobre o “*povo da camboa*”, tratarei a seguir.

¹⁸⁰ Novamente é Garcia (in Branco, 1999: 71) uma das transcrições que traz esse texto criticado pelos *maçambiqueiros*: “Tripulação: Oia, Buenos Aires/Pegou fogo/Quem botou? Dançantes: Foi o povo da cambona (gamboa)”.

Olha, brande os ares

♩ = 78

O - lha bran-de os a-res pe-gou fo-(go) O-lha

Que m-bo-tou foi o po-vo da cam - bo-(a)

Sem querer justificar os equívocos realizados por nós, pesquisadores, ao tentar transcrever em textos escritos anos e anos de tradição oral, claramente em constante transformação porque recriados a cada nova performance, é preciso tecer algumas considerações: a respeito dos meios técnicos para registro, das questões da prosódia musical, dos paradigmas de pesquisa e do que José Jorge Carvalho chamou de “estética da opacidade” (Carvalho, 1991).

Enquanto a pesquisa de campo no Brasil não possuía meios para realização de registros mecânicos (como vimos no capítulo 3, as gravações de Luiz Heitor foram as primeiras realizadas no RS), os pesquisadores precisavam realizar os registros de maneira oral, quase sempre no “tempo real” da performance dos *cantos* realizados no contexto ritual. Em alguns casos, alguns informantes podiam ajudar o pesquisador nas transcrições, repetindo os cantos muitas e muitas vezes, até que ele ficasse satisfeito com seu registro.

Mário de Andrade, em seu “Danças Dramáticas”, explicita seu sistema de “coleta de dados” quando conta dos cantos que transcreveu (texto e música) a partir de um de seus informantes, em Natal, Rio Grande do Norte, em 1934:

Mário Jovelino Santiago de Araujo – negro, pintor de casas, caiador, faztudo, pegador de bagagem – homem no perpétuo “desvio”. Vivido. Homem feito. E meio espertalhão. Me pediu dez mil réis prometendo voltar pra cantar mais coisas além dos Congos e até hoje. Fatigou-se. Bocejou muito. Voz musical soando exato. Ritmo firme. As melodias estavam bem fixas nele e as tomei com relativa facilidade. Posso garantir a autenticidade delas quanto ao canto de Jovelino. Houve hesitação do cantador ou confusão minhas apenas nos números 20, 21 e no extraordinariamente curioso nº 34 com absoluta fidelidade, depois de as fazer repetir muito por Jovelino. Principalmente o nº 34 que pela sua curiosidade merecia mais carinho. Está certa como Jovelino a cantava e concorda com a versão de Antônio Bento de Araujo Lima e Luís da Câmara Cascudo sabiam de oitiva (Andrade, 1959 [1934-1944]: 14).

Quando surgiram os primeiros equipamentos de gravação, estes eram de grandes proporções, e seu transporte ao campo não era coisa simples, como vimos no capítulo 3, pelas tratativas entre Luiz Heitor e Ênio de Freitas e Castro sobre a forma de transporte da “máquina gravadora” da excursão, que possivelmente não poderia ser transportada por via aérea devido a seu peso excessivo.

Anos depois esse problema persistia, segundo relato de Lessa & Côrtes (1975). Quando, em 1950, foram convidados por Dante de Laytano, então à frente da *Comissão Gaúcha de Folclore*, a participar da III Semana Nacional de Folclore, que seria sediada em Porto Alegre, aproveitaram para pedir-lhe emprestado um gravador de som.

O gravador (enorme! do tamanho de um televisor a cores sem transistores de hoje 1975) surgiu pelas mãos do musicólogo e folclorista Enio de Freitas e Castro, da Associação Riograndense de Música, e se tornaria um valioso auxiliar para as pesquisas daí para frente (Lessa & Côrtes, 1975: 109).

Nos anos seguintes, em que os dois folcloristas visitaram o interior de 62 municípios do Rio Grande do Sul (até 1952), substituíram o gravador de Ênio de Freitas e Castro por outro, mais moderno.

Trocamos o heróico gravador de Enio de Freitas e Castro – tão grande que nos obrigava a pagar passagem de ônibus só para ele, ao nosso lado – por um já portátil, emprestado pela Federação das Indústrias através do Sr. João Kessler Coelho de Souza (Ibidem: 113).

Quando os equipamentos de gravação tornaram-se financeiramente mais acessíveis e fisicamente mais leves, facilitando o transporte ao campo, ainda assim o problema do registro não se resolveu pois a qualidade das gravações estava ainda muito aquém do esperado para a realização de um registro onde se pudesse “entender” com maior facilidade o que era cantado e tocado em termos de texto, ritmos e melodias. Os microfones eram bastante limitados e em casos de manifestações na rua e em movimento, tendiam a enfatizar registros graves ou diferentes tipos de percussão, por exemplo, em detrimento de outras frequências. Essa situação perdurou no país até praticamente meados dos anos 90.

Outro fator a compor na dificuldade em compreensão dos textos do *Maçambique* é a própria forma da prosódia musical, diferente da expectativa “ocidental” “tradicional” (de que os acentos das sílabas tônicas das palavras acompanhem os acentos dos tempos fortes dos compassos das músicas). A alteração na prosódia, muitas vezes dificulta a

compreensão das palavras, como é o caso do canto citado acima, o “*Olha, brande os ares*”: a palavra “ares” com acento na segunda sílaba “res”, pronunciada “ris” em função da forma oral como geralmente pronunciamos a letra “e”, acaba por dificultar seu entendimento semântico e, portanto, sua forma de transcrição. Mesmo entre os *maçambiqueiros* há dúvidas quanto aos textos dos cantos e por isso procurei consultar um grupo representativo de diferentes gerações para discutir as transcrições que eu vinha realizando.

Junta-se a isso a perspectiva de pesquisa folclórica, adotada por grande parte dos pesquisadores do *Maçambique* (como Garcia in Branco, 1999, por exemplo) que não previa, via de regra, que o pesquisador retornasse ao campo para conferir suas transcrições com os nativos da manifestação performática ou mesmo que tivesse um contato mais intenso com a perspectiva êmica dos dados. É importante, entretanto, fazer uma ressalva. Ênio de Freitas e Castro (in Laytano, 1945: 109) traz um comentário bastante dialógico para a época, a respeito de uma de suas transcrições.

Ouvi numa das visitas: Maçambique não bebe cachaça / Bebe vinho que é sangue de Queresô (Um dos cantantes explicou que Queresô é Cristo, mas cantam assim por causa da música que precisa de mais sílabas).

Pedi para esclarecer mais algumas dúvidas sobre o canto “Ó, Virgem do Rosário”. *Chefe Faustino e Seu Sebastião*, me ajudaram.

Chefe Faustino Antônio: Mas a gente vai levando.

Luciana: A gente vai cantando [risos]. Ó, Faustino, acho que é só mais uma [música que eu tinha dúvida]!

CFA: Não tem problema, pode perguntá até mais!

L: A da “Virgem do Rosário”, tu canta?

CFA: Virgem do Rosário? Tem várias da Virgem do Rosário [cantando]:

“Ô Virge do Rosário, ó mãe da piedade”.

É essa que tu quer?

L: É uma que diz [Cantando]: “Nanana [onomatopéia de minha dúvida] e São Bento”... E depois [cantando] “Vai e vem o Rosário, sinhô, por essa porta adentro”.

[Faustino fica tentando lembrar, experimentando trechos do canto. Eu tento expressar o texto da dúvida. Francisca tenta ajudar.]

Seu Sebastião: Pelo começo já vê.

Ô, Virge do Rosário (1)

♩ = 80

Ô Vir - ge do Ro-sá - ri o Mãe da pi-e-da - de Ô Vir de

CFA [consegue lembrar o trecho que eu queria e canta]:

“Ó Virge do Rosário, manda abrandais o vento (2x)
Lá e vai o Rosário, sinhô, por esta porta adentro” (2x)

Ô, Virge do Rosário (2)

♩ = 80

Ô Vir - ge do Ro-sá - ri o Man-da a-bran-das o ven - to Ô Vir
to Lá e vai o Ro-sá-rio si-nhô por es - sapor-ta a-den - tro Lá e tro

CFA: É esta?

L [ainda sem entender]: E essa também é uma palavra diferente? “Manda...”

CFA: “Manda abrandais o vento”.

L: “Manda”...?

CFA: “Abrandais o vento”, que quer dizê, acalmar o vento. Abrandar é acalmar.

L: “Manda”...

CFA: “Abrandá o vento”. “Abrandais o vento”. “Ô, Virge do Rosário, manda abrandais o vento”. “Que lá e vai o Rosário...”

L: Ah! [finalmente entendendo].

CFA: Abrandais o vento.

L: Ah, agora sim nós vamos fazê um negócio [uma transcrição positiva]...

CFA: Seria acalmar o vento.

L: Sim, sim, abrandar! Eu que não tava entendendo.

S: Pra podê seguir a viagem, senão...

(CD faixa 12)

Mas o ponto mais significativo dessa reflexão, a meu ver, trata da tradição já tocada por muitos pesquisadores do uso da linguagem como demarcatória da identidade étnica. Dificultar o entendimento dos “brancos” do que cantavam os “negros”, era uma forma de marcar sua “diferença”. Laytano (1945:65) apontava para isso ainda que sem desenvolver a reflexão:

Ainda aqui os moçambiqueiros do Rio Grande se parecem [aos de Goiás que ele estava comparando], pois a linguagem nebulosa que empregam muitas vezes não pode ser nem por eles mesmos traduzida¹⁸¹.

Anos mais tarde, Moura também citava a dificuldade no entendimento da língua cantada pelos *maçambiqueiros* sem, contudo, problematizar essa questão: “Em Aguapé [sic] as músicas são em português, mas muitas são de difícil entendimento ao ouvido não acostumado, parecendo ser outra língua em que são cantados” (Moura, 1997: 203).

Vilas (2005: 192) chama a atenção de um esforço que ela foi percebendo aos poucos, nas práticas expressivas de pessoas da comunidade quilombola que pesquisou, de um “velamento fonemático” através de inúmeros efeitos como, por exemplo, alterações de timbre e dicção pouco articulada, “um ocultamento proposital que não pode ser atribuído ao desconhecimento da língua” e sugere como chave para a compreensão desse fenômeno, a idéia de uma “estética da opacidade”, construída por José Jorge de Carvalho (1991).

A partir de seu estudo sobre o culto do Xangô, no Recife, Carvalho (1991) desenvolveu essa idéia, da opacidade, como fundamento para a preservação do ritual, o ocultamento, como forma de preservação de sua força expressiva.

Iniciamos este estudo utilizando o ritual como um guia para a compreensão da música. Podemos fazer agora o caminho exatamente inverso: é a música que nos faz ver algo da natureza do ritual que não se mostrava com muita clareza. Nesse jogo entre criação e repetição, mistério e revelação, informação e banalidade, destruição e negação, o ritual se sobressai justamente por ser a garantia de presença da forma, enquanto mantém seu fundamento desconhecido. Quando este fundamento é investigado e exposto inteiramente, declina o ritual. Ritualizar uma forma é ocultar uma parte do seu significado, é revesti-la de convenções que fazem preservar sua força expressiva. É o ritual o reino da opacidade por excelência. Tudo se passa como se fosse da

¹⁸¹ Janaína Lobo, atualmente pesquisando o *Ensaio de Promessa de Quicumbi*, na região de Tavares, RS, como citado no capítulo 2, comentou sobre essa atitude dos integrantes do grupo em modificar a linguagem para não serem compreendidos pelos brancos do entorno (alguns pensavam que os *quicumbiseiros* de Tavares cantavam em alguma língua do continente africano, mas de fato apenas alteravam o português). Sua comunicação de pesquisa ocorreu durante reunião especial do Núcleo de Antropologia e Cidadania (NACI) do PPGAS/UFRGS, ocorrido em 13 de abril de 2009.

competência do ritual controlar a memória, facilitando o que deve ser constantemente recordado e vigiando o que deve continuar nas sombras, inacessível à consciência comum (Carvalho, 1991: 21).

Parafraseando sua constatação de que “não se ensina um neófito do xangô a analisar a sua música, mas a executá-la corretamente”, pois assim a ênfase recai em sua eficácia estética e sobrenatural, no caso do *Maçambique* de Osório e em outros rituais *congadeiros*, importa é entoar o *canto* e aprender as sutilezas de sua performance. O entendimento “analítico” do significado das palavras que o integram é secundário e, por isso mesmo, velado.

Busca-se, enfim, manter uma tensão entre a consciência e a inconsciência a respeito do significado e da constituição dos signos que são manipulados. [...] Contudo, a mensagem de fundo é de que não vale a pena investigá-las [as identidades simbólicas na vida do culto], já que uma boa parcela de sua magia pode desaparecer com a revelação de seus mecanismos e conteúdo (Carvalho, 1991: 22).

Mas é preciso não perder de vista a dimensão da perda da memória ao longo dos anos que, sem dúvida, é também responsável pela transformação das palavras e conseqüente alteração de seus possíveis sentidos. Seguindo essa interpretação e conectando-a à discussão de Martins (1997: 149), o que importa no contexto ritual é que a palavra vernacular, que recupera, a cada performance, a linhagem de antigos *Reis*, *Rainhas*, *chefes*, “permanece como signos de referência”, “evocados como instâncias de sabedoria que fecunda a comunidade e que ressoa nos cantares que os presentificam”.

A linguagem dos *cantos* e a performance da *tradição*

A respeito das alterações nas transcrições dos textos dos *cantos* com vistas a corrigir os “erros” da língua (assunto que já havia vindo à tona ao escutarmos as gravações de Luiz Heitor), retomamos a discussão ao corrigir a letra de outro dos *cantos de rua*: “*Nós vamos pros conventos*”.

Mais uma vez, a pressão do poder público é citada como a impor aos *maçambiqueiros* adaptações que, segundo eles, os levaram para longe da *tradição*. As expressões sempre citadas do conflito são “*sinhô*” e “*sinhá*”, para as quais, “*nos livros*”, “*a gente da cultura*”, passou para “*senhor*” e “*senhora*”.

Luciana: Deixa eu vê, tem mais uma aqui que eu tenho uma dúvida. É essa do “nós vamos pros conventos”.

Chefe Faustino Antônio e Seu Sebastião, Rei do Congo [cantando]:

“Nós vamos pros conventos os galo estão cantando
Tão chamando na glória ó Maria, mãe dos anjos” (2x)

L: Ah, “Maria, mãe dos *anjos*”!

Seu Sebastião, Rei do Congo: Mãe dos anjos.

L: Ah, às vezes, tem umas palavras que a gente não...

CFA: Que se dá um... confunde, né?

L: E eu tô usando sinhô e sinhá, que tu disse que é o certo.

CFA: Sinhô e sinhá... que é o certo! É, mas é. O pai cantava. Sempre foi assim.

S: É, toda a vida foi assim.

CFA: Meu sinhô, minha sinhá, todo a vida foi isso. Só que daí, com o tempo, a gurizada foi mudando a linguagem, mas o sinhô e sinhá... é assim. Que é a realidade da tradição é esta.

S: É, o começo foi assim.

CFA: O começo foi assim. Quando eu aprendi a cantar era assim, só que daí com a linguagem da Prefeitura... “É, porque vocês têm que cantar assim, porque sinhô não é, sinhá, não é”.

S: Mas não é. O jeito é esse!

CFA: Isso aí tudo coisa da Prefeitura que foi mudado. Mas não foi eu que mudei. Quem mudou foi o Tio Antônio [Francisco], que é falecido hoje, meu tio, que foi lá, que ele era o chefe, daí ele foi mudando...

S: Foi mudando, foi acompanhando, mas o certo é esse aí.

CFA: O certo é sinhô e sinhá.

L: A pressão...

CFA: A pressão do pessoal, eles falavam “essa língua tá errada”. A Lia, a Lia elaborou [?] era uma. Criticava porque eles falavam na língua errada. Aí ela botava de escrever aqueles livro dela e dizia “não, porque essa letra tá errada, porque não pode ser sinhô, tem que ser, senhor”. Mas como? Se a linguagem dos negros era essa?

S: Eu acho que mudar não pode, né?

CFA: Não se pode mudar uma tradição.

S: Quer dizer que muda um pouco, mas aquela parte tem que ter.

CFA: Tem que ter. É, não adianta.

S: É, não adianta.

Apontando o ex-*chefe* Antônio Francisco como alguém que teria aceitado essas modificações impostas pela “*linguagem da Prefeitura*” e apesar da ponderação de Seu

Sebastião, *Rei do Congo*, sobre a tradição “*mudar um pouquinho*”, chefe Faustino Antônio quer “*voltar às origens da tradição do Maçambique*”, “*ao que sempre foi*”, recuperar “*a linguagem dos negros*”. Segui conversando sobre isso ao retomar a questão do livro que continha todos os cantos antigos, que ele e Francisca estudaram muito e que agora está desaparecido, depois de ter sido confiado ao Museu de Osório.

[Reviso a minha lista de perguntas. Então pergunto do livro em que eles ficavam estudando os cantos antigos]

Luciana: Aí eu queria saber: teve algum canto daqueles que tu tava estudando ali [no livro] que tu não conhecia e que aí, lendo ali, tu passou a cantar?

Chefe Faustino Antônio: Não, não. Todos os cantos que tinha ali, era os que existia dentro da dança. Foi os que eu aprendi.

L: E que tu já sabia. Só...

CFA: Justamente, é o que tava ali. Só que, porém, que aquela letra, que aquelas... as palavras... que nem como eu te falei: “meu sinhô”, “minha sinhá”, tava tudo lá.

L: Ah, as palavras antigas.

CFA: Palavras antigas.

L: E aí vocês, vamo dizê assim, corrigiram pro antigo?

CFA: Corrigimo pro antigo.

Ainda que eu tenha sugerido palavras (“*corrigiram pro antigo*”) que talvez chefe Faustino viesse a formular de outra forma, o que parece ficar visível em relação ao livro que continha os *cantos* antigos, é que, de fato, o grupo tomou consciência de que setores fora do grupo estavam, historicamente, impondo normas externas à “*linguagem dos negros*”, que esse livro legitimava como “*certas*”, “*da tradição*”, e que essa apropriação, pela via do livro antigo, deu-lhes força para começar a “*corrigir pro antigo*” e enfrentar as pressões que pudessem vir a sofrer.

A retomada da “*linguagem dos negros*”, “*da tradição*”, pelos *maçambiqueiros* contemporâneos, explicita uma consciência ao mesmo tempo étnica e de classe, de que seu abandono em outro momento histórico, foi forjada pelas pressões ideológicas dos grupos dominantes.

Recuperar a “*linguagem antiga*” é tomar de volta o seu lugar de protagonistas da tradição performática - o *Maçambique* de Osório – da qual são os *mestres* e *guardiões*,

assumindo a linguagem como demarcatória do pertencimento étnico e emblemática de uma “afirmação positiva da identidade” (e.g. Moura, 1997: 246).

Do que falam os *cantos*

Se grande parte dos textos do *Maçambique* tratam de aspectos da devoção à Nossa Senhora do Rosário (herança dos *Quicumbis*), há, como vimos, toda uma série de *cantos de salão* com temáticas variadas, predominantemente seculares, mas todas elas relacionadas ao histórico do grupo (como “A canoa virou”, por exemplo, discutida no capítulo 4). Foi através do já citado *canto* “*Olha, brande os ares*”, que Seu Sebastião, *Rei do Congo*, desenvolveu uma longa explicação sobre questões identitárias do grupo e sobre os troncos familiares que sustentam o *Maçambique* há mais de um século. A partir do verso “*quem botou foi o povo da camboa*”, perguntei a Seu Sebastião o que era camboa. Chefe Faustino e Francisca também procuraram me ajudar a entender.

Chefe Faustino Antônio: Isso é um ditado que eles [os antigos] tinham lá do...

Seu Sebastião: De primeiro, gente da camboa, como chamavam [risos]...

CFA: Gente da camboa, sabe? É que os negro sempre tinham um apelido. Ah, aquele nego lá é da Síria, aquele nego lá é das Camboa lá do outro lado, e aí... Daí eles faziam os cantos e...

S: A gente mais velho, quando briga com os guri [dizemos]: “ô, parece que é da raça do Adão Bitombo [?], raça da camboa [risos].

CFA: Raça da Camboa.

Francisca: Adão Bitombo?

CFA: É raça da Camboa.

S: É a raça mesmo do Antônio Neca [tamboreiro], uma parte.

CFA: São da Camboa, aquela gente de lá.

S: Raça de gente.

Francisca: É, nos é dos Francisco e dos Antônio. “Ah, só pode ser dos Francisco”.

CFA: É, é os Teresa.

Francisca: Os Teresa.

CFA: A primeira coisa que tu perguntar pela Dona Severina: “Ah, dos Teresa lá do Morro”.

S: Família dos Teresa, já tudo sabe.

Francisca: E tem um médico aqui da cidade que conhece todos eles [os maçambiqueiros] por Francisco.

Luciana: Porque os dançante a maioria é Francisco...

CFA: Francisco, Antônio, Silva, Dias, que é da Preta.

Francisca: Dias daí pega ...

S: A parte do falecido Quizú¹⁸²?

CFA: Teu pai [de Francisca].

Francisca: Palmares.

CFA: Dias é Palmares.

L: Então é Francisco, Antônio...

Francisca: Teresa.

L: Teresa.

CFA: Dias... Silva também tem porque por causa dos outros que Tio Antônio já é Silva.

S: Mudaram, misturaram tudo.

CFA: Misturaram um pouco da falecida tia Ercília [?] misturaram nas assinaturas pra ...

S: Misturaram um pouco.

(CD faixa 29).

Essa conversa com Seu Sebastião, *chefe* Faustino e Francisca, rendeu dias e dias de reflexão. Era preciso compreender o que estava dito nas entrelinhas dessa discussão.

Em primeiro lugar, encontrei em Barcellos *et al.* (2004: 316) a referência à “Camboa” como uma região nas cercanias do *Morro Alto*¹⁸³.

A “Camboa” é uma localidade praticamente intersticial que marca a passagem da localidade de Morro Alto para a localidade de Ribeirão. Pouquíssimas pessoas utilizaram essa expressão, o que nos levou a crer que ela se encontra em desuso, merecendo registro histórico.

Expressão em desuso, a “Camboa” (provável corruptela de Gamboa¹⁸⁴), entretanto, está preservada na memória do grupo através do *canto*. Mas Seu Sebastião acrescentou mais densidade a seus comentários. A idéia de que “*povo da camboa*” era “*raça de gente*” e que no caso, não eram “*eles*”, os “*Teresa*”, mas “*os de lá*”, os *outros*, “*da turma do Antônio Neca*”, “*raça do Adão Bitombo*”. Dizer que alguém “*parece da raça da camboa*”,

¹⁸² Encontrei a referência ao apelido “Quizú”, Acrísio Conceição Dias, pai de Francisca, em Barcellos *et al.*, 2004: 267.

¹⁸³ Novamente é possível ver sua localização no croqui do capítulo 2 (página 102).

¹⁸⁴ Gamboa é definida por Lopes (2003), em seu Novo Dicionário Banto do Brasil, como “lago artificial à beira mar”.

de forma jocosa ou em tom de crítica, significa dizer que esses *outros* possuíam peculiaridades identitárias que não eram compartilhadas pelos *maçambiqueiros* do *Morro Alto*.

Além disso, a expressão “raça” estava sendo utilizada por Seu Sebastião, no sentido de troncos de parentesco: Francisco, Antônio, Dias. E todos eles reunidos sob o rótulo ampliado de “*Teresa*”. Barcellos *et al.* (2004: 222) explica assim o tronco dos Teresa:

A família dos Teresa descende, por um lado, de sua avó deste nome, escrava de Rosa Osório Marques. Teresa era filha de Sebirina, escrava de Isabel Maria Osório, e neta de outra cativa, Teresa, africana da nação Rebolo. Esta recorrência de nomes se dá até hoje, sendo muitas as “Terasas” e as “Sebirinas” na família. [...] Possuem primos em Ribeirão, também Teresas, e guardam relações de parentesco com as famílias de Aguapés. [...] Trata-se de família bastante prestigiosa, que se envolveu intensamente nas lutas pela recuperação e regularização de terras, e que detém os títulos mais importantes do Macambique – Rei Congo e Rainha Jinga – além de uma participação intensa no grupo de dançantes.

Então entendi o que significa falar “*dos Teresa do Morro Alto*”. Mas Francisca completou que “*Dias já é Palmares*”, fazendo referência a seu pai de quem herdou o sobrenome “Dias” e que era da região de Palmares do Sul, de *Quicumbis*, o quê, como vimos, aponta para a rede de *Congadas* no estado. O tronco “Dias” misturava o que originalmente era apenas uma manifestação de “*gente do Morro Alto*” e incorporava a tradição do *Quicumbi* de Palmares.

Por fim, a referência ao “fogo” que “o povo da Camboa” deflagrou, segundo a canção pode ser conectada às memórias de usar fumaça como meio de comunicação entre escravos fugitivos e das senzalas do *Morro Alto*, que nutriam relações de apoio, solidariedade e parentesco. Foi novamente um depoimento de uma informante (“Joana”) de Barcellos *et al.* (2004: 82), que me levou a essa suposição.

Olha, o Morro do Chiquinho e o Morro da Vigia [citado no capítulo 4] era [...] onde ficava os negros, né, que chamava os que fugia. Os fujões, né. Eles vinham pro Morro do Chiquinho, que ficava no alto, e aqui embaixo era onde ficava as fazenda dos senhores. Então Morro da Vigia eles fugiam pra lá porque eles vinham lá de Osório, daqui da Faxina, desses campo todo, e ele ia pro Morro da Vigia, quem ia pra lá [...] eles via quem estava lá embaixo. Eles ficavam no alto e via quem estava aqui embaixo. Aí de uma certa maneira eles se comunicavam. Um pro outro [...]. Diziam que era um apito que eles tinham de taquara [...] eles se comunicavam com esse gesto. Ou uma fumaça. [...] Eles faziam uma fumaça quando eles tinham certeza que eles tavam livre de alguém tá perseguindo, eles faziam uma fumaça, porque a fumaça no mato virge, meu amor [referindo-se ao entrevistador Rodrigo Weimer], ela não se

esparrama, ela levanta. Porque o ar fica em cima das árvores, então quando você faz um fogo no mato cerrado, ela não esparrama, ela sobe.

Esse depoimento, extremamente rico em detalhes, é mais um indício da força da tradição do *Maçambique* em performatizar a memória do grupo.

O papel das composições no contexto da tradição

Não se fala muito em composições no ambiente do *Maçambique*. A maioria dos *cantos* vem passando de geração em geração e “*A canoa virou*”, como vimos, era já citada por Stenzel Filho (1980 [1924]) no final do século XIX. Mas *chefe* Faustino tem pelo menos uma composição sua sempre cantada. Trata-se de “*Que senzala foi aquela*”, ou simplesmente, “*Senzala*”, segundo ele, composta em homenagem ao líder sul-africano Nelson Mandela, no início dos anos 90¹⁸⁵.

Tamboreiros: Que senzala foi aquele que o maçambique nasceu (2x)

Dançantes: Foi numa grande senzala que a Senhora escolheu (2x)

T: Que senzala foi aquele que o maçambique nasceu (2x)

D: Foi na África do Sul que o maçambique nasceu (2x)

(CD faixa 32)

Essa música, que traz elementos contemporâneos em seu texto conectando o *Maçambique* de Osório aos problemas de segregação racial na África do Sul e à figura de Nelson Mandela¹⁸⁶ nessa grande rede do “Atlântico Negro” (Gilroy, 2001), mantém-se ao mesmo tempo fiel à tradição, pois sua melodia é a mesma de “*Ninguém viu o que eu vi hoje*”, tornando-a, assim, reconhecível como *maçambiqueira*.

¹⁸⁵ Mandela foi libertado em 1990 depois de 28 anos na prisão por sua luta contra o regime do *Apartheid*, na África do Sul.

¹⁸⁶ Para Gilroy (2001: 199), “o nome de Mandela se tornou um talismã associado à figura do pai capaz de suspender e redirecionar as diferenças intra-raciais que poderiam se mostrar difíceis e até embaraçosas em outras circunstâncias. Sua libertação da prisão projetava uma voz patriarcal incontestada, enraizada no mais intenso conflito político entre negros e brancos neste planeta, a fronteira final da supremacia branca no continente africano, do outro lado das redes de transmissão do Atlântico Negro”.

Senzala

$\text{♩} = 80$

Tamboreiros

Que sen - za - la foi a - que - la que o ma - çam - bi - que nas - ceu Que sen za - la foi a

Danças

(padrão rítmico tambores)

7

que - la que o ma - çam - bi - que nas - ceu

Foi nu - ma gran - de sen - za - (la) Que a se - nho - ra es - co -
Foi na Á - fri - ca do Sul_ Que o ma - çam - bi - que nas

13

1. 2.

Que sen

lheu Foi nu - ma gran - de sen - za - (la) Que a se - nho - ra es - co - lheu
ceu Foi na Á - fri - ca do Sul_ Que o ma - çam - bi - que nas - ceu

Outra composição de *chefe* Faustino como a do “*Capitão-da-espada*”, é também baseada nessa mesma melodia.

Luciana: Qual é a do capitão da espada?

Chefe Faustino Antônio: Esse canto do capitão é assim [cantando]:

“Os guia estão dançando, estão chamando os capitão”

Isso foi uma música que eu fiz também.

“Os guia estão dançando, estão chamando os capitão (2x)
Para vim dançar conosco a dança da Abolição” (2x)

(CD faixa 20)

Capitão

♩ = 76

Os gui - á es-tão dan- çan-do es-tão cha-man-do os ca - pi - tão Os gui

tão Pa - ra vim dan- çá co - nos - co a dan - ça da a bo - li - ção Pa - ra ção Os gui

No “universo das tradições orais”, conforme Lucas (2002: 75), “a cada ano, o antigo ressurge novo, transcriado em outro tempo, e o novo se faz antigo, (re)criado a partir da referência ancestral”. Nesse contexto *congadeiro*,

criar, inventar, pode ser o resultado de uma elaboração maior para transformar um canto já existente, propor novos versos a melodias já conhecidas, ou apresentar um novo conjunto verso/melodia dentro dos padrões tradicionais (Ibidem: 79).

É nesse sentido que *chefe* Faustino tem composto vários cantos. Perguntei a ele sobre a gravação em CD de “Senzala”¹⁸⁷ e ele continuou contando de outras de suas composições.

Luciana: [...] Porque tá gravada naquele disco a “Senzala”.

Chefe Faustino Antônio: O Paulo Dias¹⁸⁸, o Paulo escolheu duas música só, mas eu tenho cinco música que fui eu que fiz. Só que daí eu fiz, botei num rascunho, depois eu peguei o tambor, fizemo a reunião aqui na Preta [Francisca], eu comecei a tocar. Aí a gente foi encaixando as letras até que deu...

Seu Sebastião: Até que dá certo.

F: Aí por exemplo, eu mudo, eu boto uma, daí os guri cantam de outra maneira, aí é outra frase, encaixa uma letra, encaixa. Essa “Senzala” a gente bateu.

Das primeiras coisas ditas por *chefe* Faustino em relação à sua forma de compor, salta aos ouvidos o processo coletivo de criação. Ele compõe sozinho mas depois, faz uma reunião “*com os guri [do grupo]*” e juntos vão “*encaixando as letras*”.

¹⁸⁷ Esse canto foi gravado no CD Segredos do Sul, volume 3, produzido pela Associação Cachuera, em 1996.

¹⁸⁸ Paulo Dias é etnomusicólogo e criador da Associação Cultural Cachuera, com sede em São Paulo, e desde os anos 90 vem documentando em áudio e vídeo inúmeras manifestações afro-brasileiras. Foi ele o produtor do CD “Segredos do Sul” em que “Senzala” foi gravada pelo grupo de *Maçambique* de Osório. Mais informações em <http://www.cachuera.org.br/>.

Chefe Faustino Antônio: Então a gente pára, pensa, daí eu chamo os guri, pégo meia-dúzia que vão cantar junto comigo, depois eu canto mais vezes depois eu chamo o grupo todo e...

Luciana: Ensina.

CFA: Ensino eles a cantar e adonde que... “Senzala”, passamo um final de semana, um sábado, um domingo, essas cinco música que eu fiz. Fiz várias, aí a gente pegou só essas aí. Tem outras aí que a gente cantou umas vez, depois paramos. Fiz uma, que nem a gente vai lá em Aguapés, [cantando]:

“Nós viemos em Aguapés
Para homenagear esse povo de fé”

L: Essa é tua?

CFA: Minha e dos guris, a gente fez.

L: E como é a resposta?

CFA: Daí os guris cantam:

“Nós viemos em Aguapés” - eu canto,
Daí eles cantam: “Para homenagear esse povo de fé”

L: Ah, essa é outra nova pra mim!

CFA: Essas são coisas que eu fiz. No Dia das Mães¹⁸⁹, a gente tinha que fazer umas coisas pras mães, aí me lembrei, um dia nós tava parado lá no salão, tomando uma cerveja, conversando, eu digo: “vamo fazê uma música aqui em Aguapés?” “Vamos”. Aí sentemos, peguemos meia dúzia de cervejas, peguei o tambor, comecei a tocar devagarzinho.

(CD faixa 19).

Nós viemos em Aguapés

♩ = 92

Tamboreiros

Dançantes

Nós vi - e-mos em A-gua - pés

Nós vi

Pa-ra ho-me-na-ge-ar es-se po-vo de fé

Lucas (2002: 79) chamava a atenção da especificidade das questões envolvendo a autoria no âmbito da cultura oral a partir de sua experiência nos *Congados* mineiros, “um processo em que o particular se confunde com o coletivo” pois “aquilo que se cria

¹⁸⁹ O domingo da Festa de São Benedito, realizada anualmente em Aguapés, sempre coincide com o “Dia das Mães”.

individual ou coletivamente é rapidamente reapropriado, transformado, caindo no anonimato”.

Mas é muito importante trazer à discussão a ressalva deflagrada por José Jorge de Carvalho (2004), que a autoria coletiva não significa ausência de autoria. Segundo Carvalho, o discurso da ausência de autoria tem sido historicamente reiterado pelas elites, prioritariamente de classes médias e brancas, para autorizar-se a usurpar o patrimônio imaterial de comunidades predominantemente pobres e negras.

Pela primeira vez, provavelmente, estamos admitindo como assunto legítimo de discussão acadêmica intelectual, que o patrimônio cultural imaterial brasileiro não é incolor, como fica implícito no discurso de nossa elite acadêmica, de Gilberto Freyre até hoje, mas é racializado. A maioria esmagadora das artes performáticas que estão sendo alvo de expropriações é de origem africana – o congado, o jongo, o maracatu, o tambor-de-crioula – e, ao mesmo tempo, é praticada por artistas de comunidades negras. Por outro lado, todos os teóricos e formuladores de políticas de patrimônio, bem assim como os pesquisadores e mediadores, são majoritariamente brancos. A utilização dessas tradições para entretenimento, portanto, é uma operação racializada: são negros provenientes de comunidades pobres que colocam suas tradições de origem africana para entreter uma classe média branca. Até agora a discussão das tradições culturais não havia admitido a imbricação indissolúvel entre a clivagem de classe e a clivagem racial. A partir de agora, essa fuga em uma dimensão morena, mestiça ou integrada da sociedade brasileira não é mais sustentável (Carvalho, 1993: 14).

Foi quando *chefe* Faustino estava já parecendo bastante cansado de nossa conversa que perguntei sobre seu desejo de compor. Em uma fração de segundos ele demonstrou retomar o interesse em nossa discussão. Nos últimos tempos do trabalho de campo, cada vez mais, fui percebendo o quanto ele gostava de conversar comigo sobre música, especialmente quando eu usava algum termo técnico como “composição”, “melodia”, “partituras”. Nesses momentos eu sentia que ele trocava informações comigo que em seu cotidiano era incomuns. Incorporava esse vocabulário musical que eu trazia, desse *outro* lugar de onde eu vinha – a academia – e me devolvia explicações sempre mais densas, a meu ver, porque através de sutilezas de nossa conversa só inteligíveis “entre músicos”, ele acreditava que eu entenderia o que ele me dizia.

Luciana: E que te deu essa vontade de compor?

Chefe Faustino Antônio: Isso é uma coisa que sempre me dá essa vontade, quando eu tô trabalhando no serviço, que eu não tenho muita preocupação, me dá esses... Daí eu pego, tô lá parado pensando, quando eu tenho um tempinho, aí começo a bater um... daí começa...

Seu Sebastião: Depois... Antes de bater o tambor pra gente vê mais ou menos qual é que dá certo, né?

CFA: Quando eu tenho tempo. Quando eu tava parado, eu fazia muitas coisas, mas agora o cara não tem tempo, né? A cabeça. É fácil. Eu tenho vários cantos ali, tem que fazer agora. Eu tenho... eu fiz lá uns pedaços que tão escritos, só que daí eu tenho que botá eles na prática. Eu ainda não botei. Mas eu vou fazê ainda.

Luciana: Botá a melodia ainda.

CFA: Não, não botei. Tá tudo escritinho, sabe, eu faço tudo escrito, depois eu passo tudo pra melodia e começo a tocar, até que... Aí pra gente achar as batidas certas, o refrão certo.

Chefe Faustino, nesse trecho de nossa conversa, enfatizou em primeiro lugar que sua composição começa a partir do texto. São os versos que disparam sua idéia para os *cantos* novos do *Maçambique*. Em segundo lugar, que a composição só é finalizada ao testá-la com o grupo e, principalmente, com as *batidas* do tambor, o que foi ressaltado por Seu Sebastião.

Desde que Faustino Antônio é *chefe*, as *batidas* do tambor têm um padrão básico que é como um bordão para os diversos tipos de *cantos*, na rua, no salão ou na igreja. Usando baquetas em ambas as mãos, os *tamboreiros* alternam uma batida forte na pele com a baqueta na mão direita, seguida de batida no aro também com a baqueta na mão direita e, por fim, uma batida mais leve na pele com a baqueta da mão esquerda.

Padrão da *batida* dos tambores do *Maçambique* contemporâneo¹⁹⁰.

D = mão direita
E = mão esquerda

¹⁹⁰ Esse padrão já foi citado no capítulo 3 para exemplificar sua diferença em relação às *batidas* das gravações de 1946 de Luiz Heitor.

Novamente isso é distinto do que ocorre em outras *Congadas* do país, especialmente porque, em outras regiões, há diversos *ternos*, com variados sotaques. Em Goiás, Brandão (1985) falava dos ternos de *congós*, *moçambique*, *catupé* e *vilão*; em Minas Gerais, Lucas (2002) aprofundou o estudo dos aspectos rítmicos de *congós*, *moçambiques* e *candombes*, cada um deles com características específicas, o que inclui *batidas* também diferenciadas.

Se no Rio Grande do Sul, *Maçambiques* e *Quicumbis* ainda se encontrassem, certamente poderíamos tecer comparações entre suas *batidas*. Mas é preciso ressaltar que no contexto desse padrão do tambor de *Maçambique* há sempre as variações, os “*enfeites*”, os “*repicados*”, como diz Tio Antônio Neca, que têm caracterizado as diferentes contribuições dos distintos *chefes* do grupo. Como vimos no capítulo anterior, ao ouvir as gravações de Luiz Heitor, o que mais chamou a atenção dos *maçambiqueiros* contemporâneos foi a diferença nas *batidas*.

Em depoimento à Bittencourt Jr. (2006: 269), *chefe* Faustino Antônio fala dessas relações entre diferentes *tamboreiros* e diferentes *batidas* que, entretanto, não podem “*fugir do ritmo do Maçambique*”:

É que isso é assim, ó: as levadas, que chamam, é as batidas diferentes, né? Meu tio [Antônio Chico] tem um tipo de batida; o tio Pedro [Sarafina] tinha outra bem diferente; o Mário já tem outra diferente; o tio Antônio [Neca] já toca diferente, mas nunca fugindo do ritmo do Maçambique. Só que eles tocam diferente. Tocam mais fraco, outros tocam mais forte; outros repinicom mais. Isso depende muito da mente, da cabeça, daqui do... [apontando para a cabeça]. A gente pára e pensa. Começa a cantar e começa a ver como funciona. Aí você tem que ver como funciona a batida do tambor. Aí, você puxa, se tem que dar duas batidas, se tem que dar três batidas. Tem que ter vários tipos de ritmos. Eu tenho uma batida que só eu pegando o tambor pra mostrar como é... Dou umas duas, três, cinco batidas. Uma atrás da outra, aí paro. Dou mais cinco batidas. São três batidas, são quinze batidas no tambor. Aí, o grupo sabe que o chefe tá chamando. Daí sai com o canto [cantando]: “*O tambor está batendo, está repinicando, é os nossos dançantes, Senhor, que o tambor está chamando*”.

Retomando ao processo composicional de *chefe* Faustino, além do teste com o tambor, o que ele mais precisa é de “*um tempinho*” para ter idéia de novos versos, inspiração para compor, o que está especialmente difícil na sua rotina atual, como trabalhador nas obras de duplicação da BR 101, em que “*o cara não tem tempo*”. Ele continuou:

Chefe Faustino Antônio: É por isso que eu te digo: o momento que eu tiver um tempo, parar e pensar, que nem eu trabalhava antes, que era um serviço fácil, que eu fui trabalhar no Luiz Linhares¹⁹¹ e beneficiava arroz, daí eu tinha tempo, sabe? Botava a trabalhar umas máquina, trabalhavam por conta, só botava lá, tinha uns botão, só botava ela a trabalhar e ficava lá parado, tocando, pensando, daí eu ia fazendo. Aí quando aquilo dava certo, eu escrevia num papelzinho. Daí chegava em casa, no final de semana vinha aqui pra Preta e nós...

Luciana: Tocava.

A roupa branca

♩ = 84

A rou-pa bran-ca que u - sa - mos é com gran-de de - vo - ção A rou-pa

6

ção Pa - ra ho-me-na - ge - ar Se-nho-ra mãe da es-cra - vi - dão Pa - ra dão

CFA: Tocava. Eu batia lá [no trabalho] numa madeira, fazia o canto e cantando sozinho. Depois chegava aqui, botava no papel pra dar pros guri, aí começava a cantar. Aí eles diziam: “Ó, Faustino, tem que mudá esse pedacinho aqui por esse pedaço que dá mais certo”. E foi adonde que... Que nem esse que eu fiz da “Roupa branca”.

“A roupa branca que usamos é com grande devoção (2x)
Para homenagear senhora mãe da escravidão”.

Isso foi uma coisa que eu fiz também, homenagear Nossa Senhora do Rosário, que foi nossa mãe. Então foi coisa que... tudo coisa que... parado pensando...

(CD faixa 21)

Mas *chefe* Faustino também pontuou que a idéia de introdução de novos *cantos* no *Maçambique* gerava muitos conflitos no grupo, especialmente, com o *ex-chefe*, Antônio Chico.

Chefe Faustino Antônio: Essa é canto que eu fiz, esse aí foi meu também. Isso aí foi tudo coisa que eu fiz. Isso é coisa que... Daí depois Tio Antônio começou a brigar comigo sobre esses cantos, porque daí ele não sabia fazê os cantos, entendeu? Daí quando eu comecei, daí um dia eu fui na casa dele e comecei a cantar, daí [falei]: “Tio Antônio, fiz tantos cantos”.

Seu Sebastião: Aí ele encrencava.

CFA: Daí ele brigou comigo. Daí foi adonde que começou as desavenças.

¹⁹¹ Trata-se provavelmente da empresa “Cerealista Linhares”, de beneficiamento de arroz, em Osório.

Luciana: Porque ele não...

CFA: Ele não tinha cabeça pra fazê aquilo [compor]. Daí eu fiz e daí como ele... pra ele não admitir que era bonita, que era bonito aquilo ali, que nem a “Senzala” também, que era uma coisa bonita, daí ele não admitia aquilo ali.

S: Aí virou a encrencá.

CFA: Que daí ele achou que eu tava passando por cima dele. Não, eu só fiz... “queria que o senhor cantasse junto comigo”. Quando chegava na Festa, que ia cantar, ele não sabia cantar.

S: Pra ele, ele achou que o Faustino tava prejudicando ele, que ele [Antônio Chico] era o chefe.

CFA: Tava prejudicando ele. Que eu estaria atrasando ele dentro da tradição. Mas não, eu tava botando coisa nova, né? Que é uma coisa bonita até. Que eu fiz. Foi tanto, que quando eu fui lá pra São Paulo pra assinar aquele documento do Paulo Dias lá, aí foi adonde que a gente comentou, aí ele não gostava muito. Cada vez que eu puxava aquele canto dentro do salão, ele logo já puxava outro em cima pra mim não tocar. Porque todo mundo ficava observando como é que era. Esses canto aí também.

L: Tu vê.

Moura já falava desses conflitos em 1996:

Na festa de Bom Jesus do ano de 1996, pude verificar uma disputa entre os dançantes mais antigos e esses mais jovens, que desejam introduzir novos cânticos, de sua autoria. Faustino Antônio é compositor e já fez seis músicas, mas apenas três foram efetivamente incorporadas pelo grupo, sendo entoadas nas comemorações do 13 de maio daquele ano (Moura, 1997: 160).

Entre as músicas citadas por Moura, de autoria de Faustino Antônio, estavam “Senzala”, “A roupa branca” e “Os guias estão dançando” (a citada música do “Capitão”). Moura acrescentou que a participação dos jovens no *Maçambique* passava por essa necessidade de um diálogo entre a *tradição* e a novidade, representada, nesse caso, pelas composições.

No Rio Grande do Sul, os jovens consideram muito importante participar do *maçambique*, conhecer todas as letras das músicas, mas também lutam para fazer incorporar à tradição as músicas por eles mesmos criadas. É a nova geração buscando a sua participação efetiva, sem contudo, desrespeitar a ancestralidade (Moura, 1997: 248-249).

Tradição, mudança e a etnopedagogia maçambiqueira

Toda essa discussão sobre os *cantos*, a performance, os significados das coreografias e dos textos atuando concomitantemente à uma estética da opacidade, as

composições inserindo preocupações contemporâneas do grupo ao lado da preservação da *tradição* no contexto dos *maçambiqueiros* de Osório, remetem a um longo e constante processo de aprendizagem, ao mesmo tempo musical e cultural.

Como em grande parte das comunidades tradicionais, as práticas musicais envolvidas no *Maçambique* e a aprendizagem que constroem, são vividas e compartilhadas em grupo, para além da unidade familiar, desde os primeiros anos de vida.

Vagner, um dos meus principais colaboradores da pesquisa, hoje com 17 anos, começou muito cedo a acompanhar o *Maçambique* ao lado do avô, já falecido, também ele um *maçambiqueiro* desde criança¹⁹². Seu pai também foi *dançante*, mas parece ter sido o avô a sua grande influência.

O meu avô era porta-bandeira. Ele era o mais velho que segurava a bandeira, que saía com ela. Daí acabou morrendo. Morreu com cento e dois ano. Meu falecido vô morreu com cento e dois anos. Aí o meu pai, quando meu falecido avô era porta-bandeira o pai já tava dançando também, só que daí o meu vô era o mais velho da porta-bandeira, uns quantos anos já. Onde ía, ele era véio, mas onde que ía [o *Maçambique*] ele ía atrás, não tinha... Gostava e gostava mas acabou morrendo. [...] O pai era [dançante] e saiu. Aí depois uns quatro cinco ano eu entrei. [...] Daí comecei a acompanhar, eu era pequenininho no grupo aí, pisavam em cima, os cara correndo atrás, tudo grandão, eu tava correndo atrás bem pequenininho (Vagner, comunicação pessoal. Osório, outubro de 2006).

Essa foi uma de minhas primeiras conversas com Vagner quando estive pela primeira vez com o grupo. Ao retornar em 2007 levei várias fotos que eu havia tirado no ano anterior e também filmes em DVD. Vagner ficou bem impressionado com isso e com o fato de, em nosso reencontro, eu tê-lo chamado pelo nome¹⁹³. Talvez por isso, no dia seguinte, Vagner trouxe-me uma foto dele criança, vestido de *conguinho*, com avental inclusive: “Ó, eu acho que vai te interessar. Eu era menor que a roda do ônibus!”. Na foto, Vagner aparece em frente à roda de um ônibus e, de fato, era menor que ela. Sua atitude pareceu-me denotativa de sua compreensão – pelo menos em parte - do que eu

¹⁹² O avô de Vagner, Salvador Manuel da Silva, conhecido como Tio Dodô, é sempre lembrado como uma das figuras emblemáticas do grupo. Foi *Alferes da Bandeira* até falecer aos 102 anos de idade, cargo que herdou de seu pai, Manuel Antônio Filho, contemporâneo da *Rainha Ginga* Maria Teresa (e.g. Barcellos *et al.* 2004: 267).

¹⁹³ Esse comentário de Vagner acabou gravado em vídeo. Ele disse para Vanessa, filha da festeira de 2007 de sua surpresa em que eu lembrasse seu nome: “Eu vou ficar quieto, ela não vai lembrar o meu nome. [...] - E aí, Vagner? Mas uê?! Eu, bah!”

estava fazendo lá, de um sentido sobre o que é “fazer pesquisa”, que nesse momento, ele articulava com o uso de fotografias.

Conguinhos como Vagner foi um dia, convivendo com os *dançantes* adolescentes e adultos do grupo, é uma constante, especialmente durante o final de semana da Festa de Nossa Senhora do Rosário, quando os *maçambiqueiros* adultos interrompem seus compromissos de trabalho e podem envolver-se com o ritual. Bebês e crianças que foram entregues à *Santa* tão logo suas mães desconfiaram uma gravidez, são iniciados no canto, na dança e na devoção à *Ela*, acompanhados pelos pais e com a bênção de Nossa Senhora, proferida pela boca da *Rainha Ginga*.

No segundo ciclo da *Festa* em Osório que participei, pude acompanhar ao ritual de introdução de um *conguinho* bebê no grupo, todo vestido como um *maçambiqueiro* adulto, inclusive com pequenas *maçacalhas* amarradas às pernas. Depois de ser abençoado pela *Rainha Ginga*, o *conguinho* foi iniciado na dança pelos braços de Vagner sob ordens do *chefe* Faustino e aos olhares atentos de toda a comunidade. A cena, de grande força ritual envolvendo tanto o *conguinho* como o *dançante* que o carrega e que sabe o que significa o gesto de iniciação que protagoniza, era como um segundo batismo, dessa vez na cultura ancestral dos afro-descendentes de Osório.



Foto 52: A *Rainha Ginga* abençoando um *conguinho* bebê. Osório, 2007.

Glória Moura que pesquisou festas tradicionais em três comunidades quilombolas do país, uma das quais, a Festa de São Benedito, em Aguapés, com os *maçambiqueiros* de Osório, apontava para a fé de que inclusive as roupas usadas pelo grupo têm poder de cura. Um colaborador de sua pesquisa disse-lhe: “*se botá um avental, pegá uma camisa, pegá um quepe dum dançante da Nossa Senhora do Rosário e botá em cima da criança doente, ela fica boa em um ou dois dias, no máximo*” (Moura, 1997: 158). Para a autora,

é por essas e outras razões que os meninos começam a participar das festas muito pequenos, geralmente para pagar promessa feita pelos pais. Não é incomum encontrar um menino vestido de maçambiqueiro no colo do pai, já que nem caminha ainda. Até pouco tempo atrás, as crianças só podiam entrar com 12 ou 13 anos, mas agora também meninos de 4 e 5 anos estão dançando no fim da fila, que é onde a iniciação é feita, permitindo-lhes aprender os cânticos e os passos das danças. Os que participam da dança têm orgulho disso, e muitos outros querem fazer parte do grupo, mas para isso têm que ser convidados pelos mais antigos no maçambique (Ibidem: 159).



Fotos 53, 54 e 55. Vagner iniciando um *conguinho* no *Maçambique*. Osório, 2007.

A cada ano, novos *conguinhos* são inseridos no ambiente do *Maçambique*, primeiro no colo de outros, depois observando de fora e por fim começando a dançar. A iniciação na *dança* parte, em geral, da motivação da promessa à Nossa Senhora do Rosário. Começar a dançar com os “*maiores*”, porém, é parte da iniciação masculina no grupo de *maçambiqueiros* e, nesse sentido, é um momento muito desejado e esperado pelos meninos.

O ano de 2007 foi o primeiro de Jéferson, sobrinho de Vagner, na *dança*. Jéferson começou a participar na quinta-feira, primeiro dia do ritual, sem saber os *cantos*, sem saber as coreografias, e dia após dia, seu aprendizado era visível. A cena mais expressiva dessa aprendizagem gradativa aconteceu no sábado, terceiro dia do ritual e o preferido de muitos *dançantes*, como vimos, pela presença intensa de público e dos demais *maçambiqueiros* que moram longe dali ou que trabalham e não podem vir durante a semana.

A *contradança* é preferencialmente realizada na noite de sábado e é muito esperada por todos. Diferentemente dos outros *cantos* e coreografias, a *contradança* demanda uma preparação especial. Nesse dia, a música parou e iniciou uma grande movimentação do *chefe* dando instruções aos *guias* que, por sua vez, eram repassadas aos demais *dançantes* de suas *varas*.

Na *contradança*, a atenção é muito importante, assim como a força nos braços. Os *dançantes* usam os *gorros* da cabeça ou um lenço especial na mão para ligá-los uns com os outros e, assim que a roda é formada, todas as coreografias subsequentes são realizadas simbolicamente de mãos dadas, com a ajuda dos lenços. Ninguém pode soltar ninguém, metáfora da superação das possíveis desavenças no grupo, como vimos no capítulo anterior.

Nesse dia, Jéferson vinha dançando e participando de todo o ritual. Porém, quando o *chefe* anunciou a *contradança*, ele saiu da roda deixando transparecer seu entendimento de *aquela* dança não era ainda para ele. Entretanto, mal sentou junto de sua mãe e *chefe* Faustino o chamou de volta. Recebeu então várias instruções do sub-*chefe* e dos demais *dançantes*. Os adolescentes a seu lado também foram instruídos para cuidarem dele, incluindo Vagner, o *guia*, que ficaria responsável por ele. Jéferson então dançou sua primeira *contradança* (DVD faixa 3).

No ano seguinte, levei a cópia das imagens para Jéferson e sua família. Em 2008 ele já não era o último da sua *vara*. Outro *conguinho* mais jovem do que ele, Iago, filho do *chefe* Faustino, seria iniciado na *dança*.



Foto 56: Da esquerda para a direita: Jéferson e Iago com a menina no colo.

As meninas também são prometidas à Nossa Senhora do Rosário mas não serão *dançantes* ou *tamboreiras*. Poderão ocupar cargos femininos no contexto do *Maçambique* como de *alferes da bandeira*, *pajem da Rainha Ginga*, ou mesmo vir a tornarem-se *Rainhas*, dependendo da família da qual descendem. Outras serão mães de futuros *dançantes* e terão um papel diferenciado no ritual.

Sobre esse processo de aprendizagem de todos esses detalhes do ritual, também perguntei a Vagner e Cristiano:

Luciana: E vocês ensaiam?

Cristiano: Não.

L: E como funciona daí?

C: A gente vem em cima da hora.

Vagner: Todo mundo já sabe.

C: Todo mundo já sabe.

L: E a letra? Como é que vocês aprendem a letra?

V: Ah, eu já escutava mas, às vezes, quando eu não sabia uma letra, eu tinha uma fita [cassete]. Aí eu ligava a fita, escutava uma letra. Daí agora tantos anos, agora já sei de cor qualquer uma, mas antes quando eu não sabia, ficava quieto só escutando. E às vezes escutava uma letra que eu tenho lá em casa.

L: Aí os mais velhos cantam...

C: É que nem nós: nos ensinaram, eu ensino pra eles.

(Vagner e Cristiano, comunicação pessoal. Osório, outubro de 2006).

No depoimento de Cristiano e Vagner é explicitada a idéia de que é o próprio ritual que ensina. A cada ano, como a recriação da *Festa*, os *maçambiqueiros* aprendem um pouco mais. Como descreveu Moura (1997: 248),

ninguém parou para lhes dar aulas sobre o ritual envolvido em determinada celebração ou sobre os papéis a serem nele desempenhados, mas todos sabem muito bem o que têm de fazer, a hora em que têm de fazer e como devem fazê-lo.

E aqui também há um enfoque na auto-aprendizagem tal como Margarete Arroyo (1999) observou entre os *congadeiros* de Uberlândia, com o acréscimo do uso da fita cassete ajudando na memorização dos cantos. O uso do recurso tecnológico – a fita cassete – introduz um elemento de mudança na aprendizagem do ritual.

Uma cena bastante expressiva desse processo de auto-aprendizagem aconteceu em 2008. O *conguinho* Iago, participando de sua primeira *Festa* como *dançante*, pediu para ouvir as gravações que eu estava fazendo. Com os fones de ouvido, então, cantava junto com a gravação, a sua interpretação da letra dos *cantos*, enrolando a língua, inventando palavras de sonoridade aproximada à melodia e aos fonemas do texto (DVD faixa 2).

Como acontecera em minha pesquisa na Escola de Samba Bambas da Orgia em Porto Alegre (Prass 1998; 2004), quando buscava compreender os processos de ensino e aprendizagem da música no contexto de uma *bateria* de escola de samba, ao observar o canto das meninas da bateria-mirim, fui remetida ao trabalho pioneiro de John Blacking sobre as crianças Venda, em que o etnomusicólogo chamava a atenção de que, menos que a letra “real”, para as crianças importava imitar as sonoridades dos cantos, através de aproximações que preservassem um sentido da métrica e da melodia do texto do canto que estavam buscando aprender (Blacking, 1990a: 30).

Mas talvez o meu maior estranhamento tenha sido a extrema motivação e interesse que percebi nos adolescentes e jovens em relação ao *Maçambique*, uma manifestação “tradicional”, “dos antigos”, e que entre as classes médias de adolescentes urbanos, bem poderia ser entendida como “ultrapassada”. No entanto, o *Maçambique* de Osório é vivenciado com a mesma intensidade e motivação que o pagode e o *rap*, por exemplo, que

costuram o tempo entre um momento ritual e o outro. Perguntei sobre isso a Vagner e Cristiano:

Luciana: E esse desejo de participar do *Maçambique*?

Vagner: Ah, eu gosto desde pequeno mesmo! Gosto mesmo! [com ênfase] Aonde que eles tão... Às vezes... Até quando eu morava em Palmares, não podia ir, que não sabia, bah, chegava a ficar triste, foram pra tal lugar. Agora, não, agora eu moro aí [em Osório]. Quando vê, tem uma apresentação tal lugar, tal hora eu tô lá esperando eles. E é bom! [...]

Luciana: E o que vocês mais gostam do maçambique?

Vagner: É a união.

Cristiano: Tem aquelas desavenças, mas é união. União, amizade, camaradagem, porque é, bem dizê, uma vez por ano. Tem gente que mora longe, aí o cara vai vê só uma vez por ano.

(Vagner e Cristiano, comunicação pessoal. Osório, outubro de 2006).

Na fala dos dois *dançantes* fica salientada a importância do *Maçambique* na sociabilidade do grupo. As redes de parentesco entre os *maçambiqueiros*, sem dúvida, contribuem nessa “união” e “camaradagem”. Como disse Vagner, “*tudo é parente mesmo, não tem desconhecido!*”. São essas redes que contribuem para a manutenção do grupo e para o sentimento de pertencimento compartilhado pela maioria. Esse é um fator que, sem dúvida, agrega motivação aos processos de ensino e aprendizagem do ritual. Mas não é só isso.

Conforme Moura (1997: 182),

o ritual tem que ser mantido a qualquer custo, pois é uma das formas de reafirmação e transmissão de valores, garantindo ao mesmo tempo a estabilidade das relações de autoridade no interior do grupo. As festas passam a ser o modo de expressão da identidade do grupo e da sua luta pelos valores intrínsecos à comunidade, reforçando esses valores internos e reafirmando-os para os de fora.

Em minha pesquisa de mestrado (Prass, 1998; 2004), utilizei a expressão “etnopedagogia” para nominar esses processos de transmissão de valores do grupo cultural, através de suas práticas musicais, partindo do conceito de *etnometodologia* desenvolvido por Alain Coulon (1995), ressignificada no contexto musical a partir das reflexões compartilhadas com os trabalhos de Marília Stein (1998) e Margarete Arroyo (1999).

A etnopedagogia musical, nessa proposta, seria assim um catalizador de experiências coletivas de aprendizagem através da socialização na cultura, onde a oralidade ocupa um espaço fundamental e é

entendida não no sentido restrito de verbalidade, mas no sentido antropológico de “encorporamento” (“*embodiment*”), expressão que define as culturas e/ou situações sociais em que o texto, a escritura não é prioritária e, sim, a comunicação via performances visuais, gestuais, auditivas” (Lucas *et al.*, 2003: 5).

Moura chamou de “currículo invisível” a esse:

veículo de treinamento informal [que] destila um saber que vai sendo transmitido e assimilado pouco a pouco, ao mesmo tempo em que proporciona oportunidade de reflexão sobre a necessidade de mudança, sempre que circunstâncias o exigirem, para que a comunidade possa adequar-se às novas condições do momento (Moura, 1997: 241).

Esse conceito de “currículo invisível”, “modo de educação não formal”, “fruto da socialização” que se desenvolve “de forma natural e informal” (Ibidem: 244), desenvolvido por Moura é, de fato, análogo à idéia de etnopedagogia que proponho, pois através das festas, dos rituais, os valores, saberes e normas da tradição são constantemente reafirmados e transmitidos intra-grupo.

Sem uma intenção explícita, este currículo invisível vai sendo desenvolvido, dando às crianças o necessário conhecimento de suas origens e do valor de seus antepassados, mostrando quem é quem no presente e apontando para as perspectivas futuras (Moura, 1997: 241).

Alan Merriam (1923-1980) e John Blacking (1928-1990) talvez tenham sido os primeiros etnomusicólogos a tratar de forma mais contundente a temática da aprendizagem musical informal ainda nos anos 60. Merriam dedica um capítulo generoso para a aprendizagem musical (*Learning*) em seu livro *The Anthropology of Music*, de 1964, que acabou por inspirar outros etnomusicólogos a incluírem questões sobre a socialização musical em seus trabalhos. A partir do conceito de enculturação trabalhado por Herskovits, Merriam ressaltava as ligações entre comportamentos musicais e a cultura como um todo, entendida como comportamento aprendido. Assim, para Merriam, os ideais e valores de cada cultura moldam seus processos de aprendizagem. Merriam (1964: 145), apontava para o caráter cultural da aprendizagem (*cultural learning*), a partir do qual o “comportamento musical é transmitido de geração em geração ou entre indivíduos da mesma geração”.

Muitos estudos subseqüentes seguiram a orientação funcionalista de Merriam, perspectiva teórica da antropologia dos anos 60 e 70 que via a cultura como uma entidade orgânica, com um número de componentes estruturais, cada um trabalhando para a manutenção do todo. Para Merriam, “a forma como a sociedade produz com sucesso novas gerações de músicos é um dos mecanismos que permite a um sistema cultural se auto-perpetuar” (apud Szego, 2002: 711).

Blacking (1990a), que a partir de seu estudo sobre a socialização musical das crianças Venda, na África do Sul, propôs que todas as pessoas são biologicamente predispostas a fazer música, transformou substancialmente o entendimento sobre o ensino e a aprendizagem musical ao demonstrar que estes itens avançavam sobre inúmeros outros aspectos da vida social Venda. Segundo Blacking (1995: 45),

a participação crescente na dança e na música ajuda as crianças [Venda] a aprenderem como pensar e agir, como sentir e como relacionar-se com outras pessoas e com o mundo ao redor delas [...]. Dança e fazer musical proporcionam às pessoas Venda evidência experiencial de seu sistema de idéias sobre si e os outros, seus conceitos sobre inteligência e alma e sobre o equilíbrio que pode existir entre o poder pessoal e o corporativo.

A orientação teórica de Blacking seguiu as idéias de Merriam na medida em que enfatizou a necessidade de estudar a música *na* cultura como via de crítica aos estudos etnomusicológicos anteriores que, com forte apelo musicológico, estudavam as músicas de povos não-ocidentais desvinculadas de seu contexto de criação e performance. Essa mudança de paradigma implicou na percepção das experiências de aprendizagem como meio de os atores sociais adquirem competência na sua própria cultura.

A influência de Merriam e Blacking pode ser percebida nas pesquisas dos anos 70 e 80, com Berliner¹⁹⁴, sobre a aprendizagem de *mbira*, entre os *Shona*, no Zimbábue (1993 [1978]) e Goody, sobre tamboreiros e instrumentistas de corda, em Ghana (1982).

¹⁹⁴ Há também uma reflexão considerável sobre as formas de aprendizagem entre músicos de jazz nos EUA, na obra posterior de Berliner (1994), “Thinking in jazz”. Toda a primeira parte desta obra, que é hoje referência nos estudos de jazz, é dedicada à socialização na cultura jazzística (capítulo um: “Early Musical Environment” e capítulo dois: “The Jazz Community as an Educational System”). A segunda parte apresenta diversas formas de aprendizagem a partir de depoimentos de inúmeros músicos de jazz nova-iorquinos. Na trilha de Berliner, Ingrid Monson (1996) dá continuidade aos estudos com músicos de jazz.

Em artigo de 2002, a etnomusicóloga norte-americana C. K. Szego traçou um vasto panorama sobre etnografias a respeito de processos de ensino e aprendizagem musical, realizadas em diferentes culturas, nas áreas da Etnomusicologia e da Educação Musical. Conforme a autora (2002: 713), nos anos 80 e 90 etnografias sobre processos de ensino e aprendizagem musical passaram a focar não mais apenas as sociedades tradicionais mas também os cenários institucionalizados de ensino da música, especialmente nas sociedades asiáticas.

É também a partir dos anos 90 que vários trabalhos no Brasil passam a adotar a perspectiva etnográfica em pesquisas sobre processos de ensino e aprendizagem musical (Stein, 1998; Prass, 1998; Arroyo, 1999; Braga, 2000; entre outros).

De uma maneira geral, esses trabalhos têm acordo no “significado pedagógico” dos rituais, que ao reviverem o passado, recriando a tradição ao adaptá-la aos desafios contemporâneos, apontam “para o que está por vir, o amanhã vivido como esperança” (Moura, 1997: 239).

Por isso a *tradição* importa tanto aos *maçambiqueiros* de Osório, porque nela há “uma afirmação positiva da sua identidade” (Moura 1997: 244) e sua transmissão constitui um “processo histórico no qual a linguagem, e em especial as linguagens musicais e corporais, desempenham um papel essencial, remetendo a uma história de longa duração” (Ibidem: 248).

E como tão bem expressa Moura (1997: 248), é através da “cultura da festa”, “pela exposição condensada e reiterada” dos valores do grupo,

que essas comunidades constroem para si mesmas e que vai despertando nas crianças e nos jovens a vontade de continuar a manter a identidade que lhes confere sua cultura e, ao mesmo tempo, nela desenvolver novos aspectos.

Considerações finais: “*Cantar [...] é se territorializar*”¹⁹⁵”

Ô, cara, vô fazê um *funk* [rapeando]:
 “*O movimento maçambique é pura realidade,
 Fala a real pra toda a comunidade*”
 Vamo fazê?! [rapeando novamente]:
 “*A Tia Severina é nossa Rainha*”
 Ah, Severina, gostou desse versinho? [risos]
 “*A Tia Severina é como uma mãe,
 passou do pancadão,
 pode nos carregá, MC, pode nos carregá*”
 (Luiz Henrique. Osório, outubro de 2008).

As frases improvisadas por Luiz Henrique, *dançante* do *Maçambique* de Osório, criadas em um repente enquanto assistíamos às filmagens do grupo que eu fizera no ano anterior, fizeram-me lembrar de um outro momento entre os adolescentes, em que o *rap* tomou o centro da cena.

Era uma das tardes de pagode em que compartilhávamos cantorias e batucadas, aguardando a *saída* para os *Tríduos* na igreja, quando eles cantaram um *rap* do grupo “Facção Central”, que estava na ponta de suas línguas, cujo refrão dizia: “*filho não pede pra nascer [...] filho não nasce pra sofrer, não pedi pra vir pra terra, o seu papel devia ser cuidar de mim [...], eu não pedi pra nascer*” (CD faixa 9).

A letra continuava e eu me perguntava por que aqueles adolescentes tão alegres, tão saudáveis e, aparentemente, tão em harmonia no *Maçambique*, cantavam aquela letra que me parecia tão “dura” e distante da realidade deles tal como eu a imaginava.

Nos anos seguintes fui aguçando minha percepção: eram guerreiros os *dançantes* adolescentes do *Maçambique* contemporâneo, como foram guerreiros seus ancestrais. À medida que cresciam, que se tornavam mais e mais adolescentes, a vida na periferia da cidade mostrava seus desafios. Não era como resposta à escravidão, aos maus-tratos e violências explícitas de outrora que eles agora precisavam cantar e dançar, mas como forma de se fortalecerem frente às grandes diferenças sociais e econômicas, às drogas e tráfico potencial do entorno (o consumo de *crack* crescendo assustadoramente em Osório).

¹⁹⁵ (Anjos, 2004: 115).

Dançantes e suas famílias inteiras agora reforçam sua fé em Nossa Senhora do Rosário para resistir a esses novos inimigos da dignidade *maçambiqueira*.

Altera-se a realidade, muitos quilombolas trocam o campo pela cidade, os desafios cotidianos são outros, mas é para essa capacidade das comunidades negras de não sucumbirem às tentativas de sufocamento de seu potencial criativo (e.g. Anjos, 2004: 110), de alegrar-se, de festejar sempre, de “fazê zambaia”, de armar “aquele banzé” e dançar “encordoando a noite inteira” com cantoria, batuques, gaita ou violão, em meio às dificuldades, que eu quero chamar a atenção. É o que Anjos (Ibidem: 111), em sua interpretação sobre o papel das festas nas comunidades negras de *São Miguel e Martimianos*, em Restinga Seca, RS, chamou do poder inventivo de tornar o corpo o “lugar de um pensamento lúdico de resistência, em contraposição ao caráter contemplativo do modo como o cartesianismo marcou o ato intelectual no Ocidente”.

Exatamente isso, essa alegria, essa apropriação lúdica do corpo através da dança e dos cortejos rituais, que a sociedade “branca” do entorno nunca compreendeu. Debochavam dos “reinados batuquentos” (Andrade, 1959 [1934 – 1944]: 21), criticavam o “ruído ensurdecador de tambores, marimbas, orocungos e cauzás” (Hasslocher Mazon apud Corrêa, 1977), e o “chá-chá atroador” dos “balainhos” que soavam forte aos “requebros da dança” (Stenzel Filho 1980 [1924]: 68), alardeavam que “se um Terno só chegava para atordoar, imaginem o que não seria os dois a batucar e a berrar! Ninguém podia dormir, pois eles levavam essa faina até mais de meia-noite” (Ibidem: 67). Nosso “ouvido” racializado sempre tão sensível aos fazeres dos *outros*...

A Etnomusicologia contemporânea, ao amparar as pesquisas com grupos minoritários, através de um paradigma dialógico, reflexivo e participativo, com foco nas “pessoas fazendo música” (Titon, 1997: 91), tem muito a contribuir na alteração dessa “escuta”.

Essa tese, constituída como um re-estudo etnomusicológico, pôde investir nos aspectos dialógicos suscitados pela “devolução” de documentos (sonoros, fotográficos e audiovisuais) históricos e contemporâneos, construídos no cotidiano do trabalho de campo, instaurando uma via de mão-dupla entre pesquisados e pesquisadora, em prol de que se desfizessem equívocos que passavam pelas transcrições de cantos, em letra e música, mas

avançavam em direção a questões mais profundas, envolvendo autoria, valorização, e justiça acerca do patrimônio dessas comunidades negras.

Foi possível também revisitar os contextos em que tais documentos históricos foram realizados e perceber como pesquisadores de outras épocas já problematizavam a invisibilidade negra no Rio Grande do Sul, e procuravam alterar esse quadro a partir do estudo de suas práticas performáticas e religiosas (Dante de Laytano, Ênio de Freitas e Castro, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Melville Herkovitz, entre eles).

Fotografias, jornais, revistas, gravações em áudio e vídeo, transcrições musicais além de livros, forneceram a base da polifonia de vozes que se estabeleceu, a partir da qual quilombolas de *Casca*, *Rincão dos Negros* e Osório puderam, em primeiro plano, entoar seus discursos, performatizando suas memórias. Ao menos, foi esse o plano do “arranjo”, da “partitura”, que eu procurei construir ao transformar em texto, a experiência do convívio *in loco*, cruzando dados históricos e etnográficos.

E nesse processo foi possível perceber o fio que liga as práticas performáticas das comunidades negras à terra, ao território e às lutas contemporâneas pelo reconhecimento de seus direitos. “Cantar repetidamente é se territorializar”, afirma Anjos.

Quando não há mais possibilidade de fusão de horizontes entre os mundos do senhor e do escravo, a música se instala e se perpetua constantemente renovada. [...] Aqui, através da música, quando o escravo se apropria do processo de catequização para ressignificar canções católicas e inseri-las em uma gramática de culto à ancestralidade, cantar repetidamente é se territorializar (Anjos, 2004: 115).

Quicumbis, *Maçambiques* e *Ensaio de Promessa* serviram à sobrevivência de comunidades negras do Rio Grande do Sul, embalando seus desejos de saúde e bem-estar, demarcando sua existência, fortalecendo seus laços, seu pertencimento étnico, agregando valor à sua negritude, porque vividas coletivamente e, claro, delineando um território. Esses territórios quilombolas, que agora clamam serem oficialmente titulados, foram, mesmo sem papéis oficiais, preservados, com base nessas práticas culturais. Como defende Gilroy em sua obra mais recente (2007: 31),

as culturas vernaculares e os movimentos sociais obstinados, construídos com base em suas forças e táticas, contribuíram enquanto importantes fontes morais e políticas para as batalhas modernas em busca de liberdade, democracia e justiça.

O caso do *Maçambique* de Osório é emblemático. Hoje o grupo que migrou do *Morro Alto* para a cidade de Osório, em sua diáspora (e.g. Barcellos *et al.* 2004: 28), perdeu o direito às terras quilombolas porque não as estavam ocupando mais, segundo me explicaram *chefe* Faustino Antônio, Seu Sebastião, *Rei do Congo*, e Francisca Dias, presidente da *Associação*. E por quê? Porque não puderam ficar lá, no *Morro*, esperando a morosidade das leis dos “brancos” até que uma pedra caísse em suas cabeças. Apesar do umbigo enterrado nas terras do *Morro Alto*, elas não serão mais suas. O *Maçambique*, nesse contexto, é a metáfora desse território físico que já não pertence mais ao grupo, “persistência do Morro Alto em Osório” como percebeu Barcellos *et al.* (2004: 265). Perguntei a *chefe* Faustino se ele gostava de viver na cidade...

Aqui não. Meu sonho mesmo é morar lá. Adoro o morro, adoro o mato, Lú! O momento que... agora eu tô com um problema que eu tô com uma questão pra recebê, um dinheiro bom, vou comprá um terreno pra mim, vou embora. O momento que eu me aposentá vou embora. Eu não consigo. A cidade pra mim... Eu gosto de respirá aquele ar puro, pescá, eu gosto de caçá, eu gosto de olhá os passarinho, eu gosto, sabe, daquela vida. Me criei ali, sabe, mas hoje eu não posso tá lá. Vou trabalhá na roça, na enxada? Não dá! (*Chefe* Faustino Antônio, comunicação pessoal. Osório, maio de 2009).

Faustino, que viveu na zona rural até os 18 anos de idade, foi para a cidade em busca de emprego. A vida da roça era dura demais e sem perspectiva de futuro, como me disse. Por fim, Faustino trouxe também seu pai, Seu Sebastião, sua mãe e sua irmã para viver em Osório porque a distância, especialmente em caso de doenças, era mais um item a compor nas agruras da vida no campo. Perdeu uma irmã por causa disso, por falta de atendimento médico.

Talvez tenha sido esse processo migratório vivido intensa e dolorosamente pelos *maçambiqueiros* nascidos no *Morro Alto* o grande responsável pela força e vitalidade da manutenção do ritual até hoje na cidade.

Um dos sentidos dessa permanência parece ser semelhante ao que Turino observou entre migrantes *puneños* em Lima, no Peru, que ao deixarem suas terras no alto da Cordilheira dos Andes, em busca de trabalho na capital, “redescobriram o potencial e a

importância das tradições musicais das terras altas como emblemas e como meio para unir e, em verdade, para criar sua comunidade na cidade¹⁹⁶” (Turino, 1993: 35).

Depois de trabalhar 17 anos na CEEE¹⁹⁷ e passar por um período circulando entre vários empregos, hoje *chefe* Faustino trabalha nas obras de duplicação da BR 101. Como me disse, “*acordo às cinco e meia da manhã e saio. Meu filho e minha mulher ainda tão dormindo. Quando eu volto, passado das sete da noite, o guri já tá dormindo de novo. Nem vejo ele*”. A escravidão acabou, mas ainda é premente reapropriar-se do corpo obrigado ao trabalho, devolvê-lo à dimensão lúdica da existência (Anjos, 2004: 111). E o *Maçambique* é o veículo desse processo, é o meio de recuperação afetiva de um sentido de “estar em casa” (e.g. Anjos, 2004: 113), de voltar ao *Morro*.

Por isso, soar “*como os antigos*”, recuperar “*a tradição*”, é tão importante para o grupo. Por isso investem na transmissão de sua cultura, na etnopedagogia *maçambiqueira*, com tanto afinco. Esse convívio de jovens e idosos no *Maçambique* de Osório contribuiu para essa resistência, diferente do que tem ocorrido nas zonas rurais em que, historicamente, ficam nas terras as crianças e os idosos, enquanto os jovens – e apenas eles – vão para a cidade em busca de trabalho.

Foi em um seminário na UFRGS¹⁹⁸, em maio de 2008, que Seu Maneca, à época, presidente da associação quilombola do *Limoeiro* e coordenador da região litoral-norte da Federação das Associações das Comunidades Quilombolas do RS (FACQ/RS), fez uma fala contundente sobre essa questão:

Porque hoje a gente tá vendo assim nas zonas quilombolas: os novos, a juventude, tá saindo, não encontra um trabalho naquilo ali. A nossa história tá se apagando com isso aí. [...] Porque hoje, uma comunidade já reconhecida, os velhos, os historiadores, tão morrendo, tão saindo de atividade daqui do quilombo, os novos tão indo embora pra cidade procurar recurso, pra trabalho, pra sobreviver, porque ali dentro não dá pra todo mundo, e aquela história ali tá desaparecendo. E os que tão saindo não têm oportunidade de trabalhar, de conseguir alguma coisa e voltar pra dentro dessas

¹⁹⁶ No original: “[...] Puneño migrants rediscovered the potency and importance of the highland musical traditions as emblems and as a means for uniting, and actually creating, their communities in the city”.

¹⁹⁷ Companhia Estadual de Energia Elétrica (CEEE).

¹⁹⁸ Tratou-se do Seminário “Avanços e impasses da luta quilombola: 20 anos do artigo 68”, ocorrido na UFRGS, em 04 e 05 de junho de 2008, promovido pelo DEDS/PROEXT/UFRGS, como uma das atividades do Programa de Educação Anti-Racista no Cotidiano Escolar. O Seminário contou com o apoio da Federação das Associações das Comunidades Quilombolas do Rio Grande do Sul (FACQ/RS) e do Instituto de Apoio às Comunidades Remanescentes de Quilombos (IACOREQ).

comunidades pra dar continuidade naquilo ali. [...] E eu, no meu modo de pensar, no meu trabalho que eu tenho feito dentro das comunidades, eu vejo isso aí com uma grande opressão nesse trabalho. Que isso eu acho: que os historiadores das nossas histórias das comunidades - hoje já são pelo menos da quarta ou quinta geração -, as história já tão pouco reconhecidas, já não tem tanta visibilidade, da onde começou, como é que era (Seu Maneca, durante o “Seminário 20 anos do artigo 68”. Porto Alegre, junho de 2008).

Vinte e um anos após a promulgação do artigo 68 das Disposições Transitórias, os quilombolas do Rio Grande do Sul começam a demonstrar cansaço e insatisfação frente à lentidão do processo de titularização de suas terras. Como continuou Seu Maneca, “*nos quilombo [...] todos, praticamente, a gente encontra uma raiz que é um documento de doação daquela área pra essa gente. Então o que que faz aquilo? O que que é aquele documento então de doação? Pra os quilombola aquilo não tá sendo nada*”.

“*Muitas vezes o racismo se traveste em burocracia*”, como sabiamente colocou o senhor Walter Claudius Rothenburg, Procurador Geral da República da Regional de São Paulo, nesse mesmo Seminário. A lentidão com que o processo de titularização das terras vem ocorrendo reflete as contradições sociais acirradas no momento em que o direito das comunidades quilombolas atinge o direito à propriedade.

O grande ganho da discussão em relação às políticas afirmativas no país parece ser no que concerne às relações inter-étnicas. Nisso, Seu Maneca, do *Limoeiro*, concorda com Seu Diá, de *Casca*, ex-cantor de *Ensaio*:

Isso pra nós é um orgulho em dizê hoje: eu sou negro, mas eu sou negro de nome, negro de classe, negro que vem da época dos escravos. Então, pra nós, é muito importante isso porque, antigamente, falar em negro era... Como é que se diz? Era um racismo, era um... não se podia falar e hoje não. Hoje eu posso falar “*eu sou negro*” mas eu sou negro que posso ter nome, posso ter raça, posso ter qualidade, então não é mais um troço que a gente possa dizer que é ofensa. É ofensa sim, falar em negro com um tipo de racismo, um tipo de pretensão, isso aí é coisa que dá cadeia, mas o contrário não. Tem gente bem moreninha, bem escurinha, gente de raça, gente de estudo, gente de qualidade, gente de prestígio. Então isso aí é muito interessante, a gente poder dizer (Seu Diá, durante reunião da associação comunitária. *Casca*, janeiro de 2007).

Acho que o movimento do racismo melhorou bastante. Os negros hoje têm a sua oportunidade, tem essa maneira de estar, de ir onde quiser. Eu acho que nessa parte aí isso aí valeu, fez algum progresso. Dentro das comunidades a gente tá se enxergando como ser humanos igual, independente de cor, só a pele... Porque a única coisa diferente é a pele, uma pele escura com a branca, mas eu acho que hoje está se vivendo uma coisa bem conhecida. O pessoal tá se vendo como um cidadão igual a

qualquer um, pode entrar em qualquer repartição, conversar ou sentar junto com alguém diferente de cor. Isso pra nós acho que foi bem-vindo, mas o resto estão nos devendo muito por esse trabalho dos quilombo, gente! (Seu Maneca, depoimento durante “Seminário 20 anos do artigo 68”. Porto Alegre, junho de 2008).

Mas em Osório, os *maçambiqueiros* não vêem tantas mudanças assim. A pele negra ou branca ainda define acessos, espaços, oportunidades. Francisca e Faustino precisaram me explicar isso ainda uma vez.

Em carta aberta amplamente divulgada *on-line* quando da discussão sobre a inserção de cotas raciais e sociais na UFRGS, Anjos ironizava o discurso das elites a respeito da inexistência de racismo no país com o mote: “se raças não existem, é inegável que insistem!”.

Mas a evidência insiste. Que essa partição espacial e essas denúncias evidenciam um racismo insistente e persistente, não basta a história, não bastam os números, não bastam os depoimentos dos negros, não basta a nossa sensibilidade de qualquer dia desses? (Anjos, 2007: 1).

O grupo de *maçambiqueiros* migrados, destituídos de suas terras, agora sonha com um emprego em que possa sair para realizar sua devoção sem sofrer punições ao retornar, e uma sede na cidade, para ocupar um espaço definitivo e sair desse não-lugar onde sentem viver.

Chefe Faustino Antônio: O meu sonho mesmo era nem que fosse, não precisava ser lá [no centro], podia ser aqui no Bairro [Caravágio] mesmo. Gostaria de ter um terreno e construir uma sede pro grupo, né?

Seu Sebastião, *Rei do Congo*: Pra gente não ter que depender toda vida dos outro, né? Essa é coisa muito errada.

Francisca: É que nem eles dizem assim: “Ah, vocês tem o multi-uso” [espaço comunitário no Caravágio].

CFA: Mas não é nosso. Nós queremos um lugar pra nós!

Francisca: Um lugar nosso, pra gente deixar... deixar o tambor, deixar a espada, deixar as teses, as fotos... A coroa da Rainha Ginga.

S: Pois se a gente precisa fazê um evento também, que a gente tenha pra onde. A gente quer fazê uma coisa, não tem uma mesa.

(*Chefe* Faustino Antônio, Francisca Dias e Seu Sebastião Antônio, comunicação pessoal. Osório, maio de 2009).

Gilroy (2007: 36) propõe um “humanismo planetário e pragmático” que venha a tomar o lugar hoje ocupado por privilégios de uns e sofrimentos de outros, baseados em

diferenças étnicas, onde a idéia de raças a moldar governos, regimes e a vida cotidiana das pessoas, ceda espaço a um novo conceito de humanidade.

Em nosso país, parece que há ainda muitos atos constitutivos dessa nova solidariedade planetária, de “revitalização das sensibilidades éticas” (Gilroy, 2007: 26), a serem realizados - como a titularização de terras, a construção de sedes e o aprofundamento de políticas públicas para amparar as artes performáticas populares, o acesso à educação pública de qualidade em todos os níveis, o direito a tratamentos de saúde dignos -, antes que possamos colocar a idéia de raças de lado e seguir para um novo tempo em que *batidas* de tambores, danças e cantorias não firam os ouvidos de ninguém mas, ao contrário, recebam o devido valor e reconhecimento que merecem.

Referências

- ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. São Paulo: Duas Cidades, 1982 [1960].
- ANDRADE, Mario. *Danças Dramáticas do Brasil*. São Paulo: Martins Editora, 1959 [1934 – 1944].
- ANJOS, José Carlos Gomes dos. Identidade étnica e territorialidade. In: ANJOS, José Carlos Gomes dos & SILVA, Sergio Baptista da (org.). *São Miguel e Rincão dos Martimianos: ancestralidade e territorialidade negra*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- _____. *Se raças não existem, é inegável que insistem!* Carta aberta Publicada em 22/06/2007. Disponível em: <http://ufrgsprocotas.noblogs.org/post/2007/06/22/se-ra-as-n-o-existem-ineg-vel-que-insistem>. Acesso em 28 de outubro de 2007.
- ARAGÃO, Pedro de Moura. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e o mapeamento musical brasileiro. *Anais do 15º encontro anual da ANPPOM*, 2005a. p. 1401-1407.
- _____. *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e os estudos de folclore no Brasil: uma análise de sua trajetória na Escola Nacional de Música (1932-1947)*. Rio de Janeiro: PPGMUS, 2005b. Dissertação de mestrado.
- ARALDI, Juciane. *Formação e prática musical de DJs: um estudo multicaso em Porto Alegre*. 2004. Porto Alegre: PPGMUS/UFRGS, 2004. Dissertação de Mestrado.
- ARAÚJO, Samuel. Samba e coexistência no Rio de Janeiro contemporâneo. In: ULHÔA, Marta & OCHOA, Ana Maria (orgs.). *Música popular na América Latina – pontos de escuta*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.
- _____. Em busca da inocência perdida? Oralidade, tradição e música no novo milênio. In: TUGNY, Rosângela Pereira de & QUEIROZ, Ruben Caixeta de (org.). *Músicas Africanas e Indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 59 – 70.
- ARROYO, Margarete. *Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música*. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.
- ARRUTI, José Maurício. *Mocambo: Antropologia e História do processo de formação quilombola*. Bauru, SP: EDUSC, 2006.
- BARCELLOS, Daisy Macedo de. Dante de Laytano e o Folclore do Rio Grande do Sul. *Horizontes Antropológicos: Histórias da Antropologia*. Porto Alegre, ano 3, n. 7, nov. 1997.
- BARCELLOS, Daisy Macedo de. *et al. Comunidade negra de Morro Alto: historicidade, identidade e territorialidade*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- BARTH, Frederik. *Ethnic Groups and Boundaries. The social organization of cultural difference*. Bergen: London University, Atten e Unwin, 1969.

_____. Temáticas permanentes e emergentes na análise da etnicidade. In: Vermeulen, Hans & Govers, Cora (org.). *Antropologia da etnicidade. Para além de "Ethnic Groups and Boundaries"*. Lisboa: Fim de Século, 2003 [1994]. p. 18-44.

BASTIDE, Roger. As congadas do sul do Brasil (Resenha de "As congadas do Município de Osório de Dante de Laytano, 1945). *Revista Província de São Pedro*, n. 10, 1948.

_____. *As religiões africanas no Brasil: contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações*. São Paulo: Pioneira/EDUSP: 1971.

BÉHAGUE, Gerard (Ed.). *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*. Westport: Greenwood Press, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERLINER, Paul. *The Soul of the Mbira*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993 [1978].

_____. *Thinking in Jazz: The Art of Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

BITTENCOURT JUNIOR, Iosvaldyr. *Maçambique de Osório entre a devoção e o espetáculo: não se cala na batida do tambor e da maçaquaia*. Porto Alegre: PPG – Antropologia Social, 2006. Tese de Doutorado.

BLACKING, John. *Venda's Children Songs*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990a [1967].

_____. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press, 1990b [1974].

_____. *Music, Culture, & Experience*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

BORGES PEREIRA, João Baptista. A cultura negra: resistência de cultura à cultura de resistência. *Dédalo* 23, 1984.

BRAGA, Reginaldo Gil. *Batuque Jêje-Ijexá em Porto Alegre*. Porto Alegre: FUMPROARTE/Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, 1997.

_____. Batuque Jêje-Ijexá em Porto Alegre: funcionalidade do Repertório de Culto aos Orixás. In: LUCAS, Maria Elizabeth & BASTOS, Rafael José de Menezes (orgs.). *Estudos Musicais no Mercosul – estudos recentes*. Porto Alegre: Núcleo de Estudos Avançados do PPG-Música – Mestrado e Doutorado, 2000. p. 103-114.

_____. *Modernidade Religiosa entre Tamboreiros de Nação: concepções e práticas musicas em uma tradição percussiva do extremo sul do Brasil*. Porto Alegre: PPGMUS/UFRGS, 2003. Tese de Doutorado.

_____. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e a primeira gravação etnográfica do Batuque do Rio Grande do sul (1946). *Anais do II Encontro Nacional da ABET*. Salvador: UFBA, 2004, pp. 605 – 618.

BRANCO, Estelita de Aguiar *et alli*. *Maçambique – Coroação de Reis em Osório*. Porto Alegre: Comissão Gaúcha de Folclore, 1999.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A festa do Santo de Preto*. Rio de Janeiro: FUNDARTE/ Instituto Nacional do Folclore; Goiânia: Universidade federal de Goiás, 1985.

_____. Os deuses do povo: um estudo sobre a religião popular. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BRASIL, Constituição da República Federativa do Brasil, promulgada em 05 de outubro de 1988.

CABRAL, Sérgio. As escolas de samba do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário de Folclore Brasileiro. São Paulo: MinC/Global Editora, 2000 [1954].

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Antropologia do Brasil: mito, história, etnicidade*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CARVALHO, José Jorge de. Estéticas da opacidade e da transparência. Mito, música e ritual no culto xangô e na tradição erudita ocidental. *Série Antropologia* 108. Brasília: 1991.

_____. Black music of all collors: the construction of black ethnicity in ritual and popular genres of Afro-Brazilian music. In: BÉHAGUE, Gerard. (org.) *Music and black ethnicity: the Caribbean and South América*. Miami : North-South Center Press at University of Miami, 1994. p. 187-206.

_____. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria do entretenimento. In: Londres, Cecília [et. al]. *Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas*. Rio de Janeiro: Funarte, Iphan, CNFCP, 2004. [Encontros e estudos; 5]. p. 65 – 83.

CARVALHO, José Jorge de. & SEGATO, Rita Laura. Sistemas abertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais. *Série Antropológica – Revista do Departamento de Antropologia da UNB*, Brasília, n. 164, p.1-11, 1994.

CHERNOFF, John Miller. *African Rhythm and African Sensibility*. Chicago: The University of Chicago Press, 1979.

CLIFFORD, James & MARCUS, George E. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Los Angeles: University of California Press, 1986.

CORRÊA DE AZEVEDO, Luiz Heitor. *A Escola Nacional de Música e as pesquisas de folclore musical no Brasil*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música, 1943.

CORRÊA, Norton F. A Presença Africana. *Correio do Povo*. 18/6/1977a. p. 8 – 9.

_____. As “Ilhas Étnicas” Negras da Zona Rural do Rio Grande do Sul. *Correio do Povo*. 10/08/1977b. p. 12-13.

_____. O Quicumbi de Rio Pardo. *Correio do Povo*. 10/09/1977c. p. 8 - 9.

_____. Maçambique de Osório: O único e último auto popular do Rio Grande do Sul. *Correio do Povo*. 14/01/1978a. p. 15.

_____. Os Negros do Morro Alto. *Correio do Povo*. 21/01/1978b. p. 15.

_____. Os Negros do Morro Alto – A Economia. *Correio do Povo*. 28/01/1978c. p. 13.

_____. Os Negros do Morro Alto – Costumes. *Correio do Povo*. 11/02/1978d. p. 13. Arquivo pessoal Maria Elizabeth Lucas.

_____. Maçambiques vivem folclore negro. *Correio do Povo*. 27/01/1980. (sem números de página).

_____. O Maçambique de Osório (encarte de CD). In: *Segredos do Sul: documentos sonoros brasileiros*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural/Associação Cachuera, 1998. 70min.

CÔRTEZ, Carlos Paixão. *Folclore Gaúcho: festas, bailes, música e religiosidade rural*. Porto Alegre: Corag, 2006.

COULON, Alain. *Etnometodologia*. Petrópolis: Vozes, 1995.

DIAS, Paulo. Introdução encartada no CD *Segredos do Sul (3): documentos sonoros brasileiros*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural/Associação Cachuera, 1998.

DIRKS, Nicholas; ELEY, Georff & ORTNER, Sherry. Introduction. In: DIRKS, Nicholas; ELEY, Georff & ORTNER, Sherry (org.). *Culture/power/history: a reader in contemporary social theory*. Princeton: Princeton University Press, 1994.

ECKERT, Cornelia & ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. *O tempo e a cidade*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

FACCIO, Liane. A resistência afro numa dança religiosa. *Zero Hora*. 21/10/1990. P. 46.

FELD, Steven. *Sound and Sentiment*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990 (2ª ed.).

FERNANDES, Mariana Balen. *Ritual do Maçambique: religiosidade e atualização da identidade étnica na comunidade negra de Morro Alto/RS*. Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, 2004. (Dissertação de Mestrado).

FIALHO, Vânia Malagutti. *Hip Hop Sul: um espaço televisivo de formação e atuação musical*. Porto Alegre: PPGMUS/UFRGS, 2003. Dissertação de Mestrado.

FINNEGAN, Ruth. *Oral Poetry: its nature, significance and social context*. Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

FONTANARI, Ivan Paolo de Paris. *Os DJs da Perifa: música eletrônica, mediação, globalização e performance entre grupos populares em São Paulo*. Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, 2008. Tese de Doutorado.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: 34, 2001.

_____. *Entre campos: nações, culturas e o fascínio da raça*. São Paulo: Annablume, 2007.

GONÇALVES, José Eduardo. *Cartas do Paraíso*. Belo Horizonte: Mazza, 1998.

GOODY, Esther N. *Parenthood and Social Reproduction: Fostering and Occupational roles in West Africa*. Londres: Cambridge University Press, 1982.

GUILBAULT, Jocelyne. *Zouk: World Music in the West Indies*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

_____. Interpreting World Music: A Challenge in Theory and Practice. *Popular Music*, vol. 16, n.1, jan., 1997. p. 31-44.

GUTERRES, Liliane Stanisçuaski. “*Sou Imperador até morrer...*”: um estudo sobre identidade, tempo e sociabilidade em uma Escola de Samba de Porto Alegre. Porto Alegre: PPGAS, 1996. Dissertação de Mestrado.

KEIL, Charles. *Urban Blues*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.

LAMAS, Dulce Martins. *Relação dos Discos Gravados no RS* [em janeiro de 1946]. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisas Folclóricas, Escola Nacional da Música, Universidade do Brasil, 1959.

LAYTANO, Dante de. *As congadas do município de Osório*. (textos musicais e versos coligidos de CASTRO, Ênio de Freitas e). Porto Alegre: Associação Riograndense de Música, 1945.

_____. *História da República rio-grandense (1835-1945)*. Porto Alegre: Sulina, 1983.

_____. *O Folclore no Rio Grande do Sul. Levantamento dos Costumes e tradições Gaúchas*. Caxias do Sul, Porto Alegre: Nova Dimensão: EDUCS/EST, 1987.

LEACH, Edmund. *Cultura e Comunicação*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

LEITE, Ilka Boaventura. Classificações étnicas e as Terras de Negros no sul do Brasil. IN: O'DWYER, Eliane Cantarino (org.). *Terra de Quilombos*. Rio de Janeiro: ABA, 1995.

_____. *Comunidade de Casca: territorialidade, direitos sucessórios e de cidadania*. Laudo Antropológico. Departamento de Antropologia – NUER – Universidade Federal de Santa Catarina, 2000a.

_____. Os quilombos no Brasil: questões conceituais e normativas. *Cadernos Textos e Debates NUER*, Porto Alegre, n. 7, 2000b.

_____. *O legado do testamento: a comunidade de Casca em perícia*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

LESSA, Barbosa & CÔRTEZ, Paixão. *Danças e andanças da tradição gaúcha*. Porto Alegre: Editora Garatuja, 1975.

LOPES, Nei. *Novo dicionário banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

_____. *Bantos, malês e identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

LORTAT-JACOB, Bernard. *Musiques en fête: Maroc, Sardaigne, Roumanie (Hommes et Musiques)*. Paris: Société d'Ethnologie, 2000 [1994].

LUCAS, Glaura. *Os sons do Rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

LUCAS, Maria Elizabeth. *Pontos para uma escritura etnográfica*. Porto Alegre: PPGMUS/UFRGS, 1998. Digi.

- LUCAS, Maria Elizabeth; ARROYO, Margarete; STEIN, Marília & PRASS, Luciana. Entre congadeiros e sambistas: etnopedagogias musicais em contextos populares de tradição afro-brasileira. *Revista da Fundarte*, Montenegro, v. 3, n. 5. p. 04-20, 2003.
- MACHADO, Aires da Mata. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.
- MAESTRI, Mário. *O escravo gaúcho: resistência e trabalho*. Porto Alegre: UFRGS, 1993.
- _____. *O escravo no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: UFRGS, 2006.
- MAIA, Mário de Souza. *O Sopapo e o Cabobu: etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil*. Porto Alegre: PPGMUS/UFRGS, 2008. Tese de Doutorado.
- MARCUS, George. Ethnography in/of the World System – The emergence of Multi-sited Ethnograph [1995]. In: MARCUS, George E. *Ethnography through Thick & Thin*. Princeton: Princeton University Press, 1998. p. 79 – 104.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
- MELLO, Marco Antônio Lírio de. *Reviras, batuques e carnavais: a cultura de resistência dos escravos em Pelotas*. Pelotas: UFPel, 1994.
- MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press, 1964.
- MEYER, Augusto. *Guia do Folclore*. Rio de Janeiro: Gráfica Aurora Editôra, S/D [1951].
- MITCHELL, C. *A dança Kalela*. In: LUCAS, Maria Elizabeth et al (org.). Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Música, 2005 [1956]. (no prelo).
- MONSON, Ingrid Tolia. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- MOURA, Maria da Gloria da Veiga. *Ritmo e ancestralidade na força dos tambores negros: o currículo invisível da festa*. São Paulo: PPGEDU/USP, 1997. Tese de Doutorado.
- MYERS, Helen (ed.). *Ethnomusicology – an Introduction*. New York: Norton, 1992.
- NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. University of Illinois Press, 2005.
- O'DWYER, Eliane Cantarino (org.). *Terra de Quilombos*. Rio de Janeiro: ABA, 1995.
- _____. *Quilombos: identidade étnica e territorialidade*. Rio de Janeiro: FGV: ABA, 2002.
- PEIXOTO, Gustavo. Cachoeira Antiga. *O Commercio*. 07/03/1945. p. 5.
- PIAULT, Marc Henri. Espaço de uma antropologia audiovisual. In: ECKERT, Cornelia e MONTE-MÓR, Patrícia. *Imagem em Foco – novas perspectivas em antropologia*. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 1999. p. 13-30.
- PÓLVORA, Jacqueline Britto. *A sagração do cotidiano: estudo de sociabilidade em um grupo de batuqueiros de Porto Alegre*. Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, 1994.

PRASS, Luciana. *Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia*. Porto Alegre: PPG-MUS/UFRGS, 1998. Dissertação de Mestrado.

_____. *Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

_____. Etnografias sobre etnopedagogias musicais. *Revista da Fundarte*, v. 5, p. 13-20, 2005.

QUICUMBIS. *O Commercio*. 01/01/1907. p. 3.

QUICUMBÍ. *Revista Aquarela*. 15/12/1957. s/p.

QUINT, Ivete Ouriques; GULARTE, Marisa & LOPES, Marize Amorim. *Danças folclóricas da ilha de Santa Catarina*. Florianópolis: UFSC: Secretaria de Estado da cultura e do esporte, 1990.

RAMIL, Vitor. *Satolep*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

REILY, Suzel Ana. *Voices of the Magi – Enchanted Journeys in Southeast Brazil*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

RICE, Timothy. *May It Fill Your Soul - Experiencing Bulgarian Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

ROCHA, Ana Luíza Carvalho da. Antropologia das formas sensíveis; entre o visível e o invisível, a floração de símbolos. *Horizontes Antropológicos - Antropologia Visual*, Ano 1, vol 2, 1995. p. 85 - 92.

RUBERT, Roseane A. *Comunidades negras rurais do RS: um levantamento socioantropológico preliminar*. Porto Alegre: RS Rural, Brasília: IICA, 2005.

SANCHIS, Pierre. *Fiéis e cidadãos: percursos do sincretismo no Brasil*. Rio de Janeiro: UERJ, 2001.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: Transformações do samba no Rio DE Janeiro (1917 – 1933)*. Rio de Janeiro: Zahar/ Ed. UFRJ, 2001.

SANTOS, Irene (org.). *Negro em Preto e Branco: história fotográfica da população negra de Porto Alegre*. Porto Alegre: Do Autor/FUMPROARTE: 2005.

SANTOS, Rui Leandro da Silva. *Festa de Nossa Senhora Imaculada da Conceição: articulação, sociabilidade e etnicidade dos negros do Rincão dos Pretos no município de Rio Pardo – RS*. Porto Alegre: PPG- Antropologia Social, 2001 (dissertação de mestrado).

SOARES, Maria Andréia Santos. *Na base do muque e da onda: uma etnografia da fala e do gestual entre rappers do movimento HIP HOP de Porto Alegre, RS*. Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, 2007. Dissertação de Mestrado.

SCHECHNER, Richard. *Performance teoria e práticas interculturales*. Buenos Aires: Libros de Rojas / Universidad de Buenos Aires, 2000.

SILVA, Hélio. *Travesti: a invenção do feminino*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: ISER, 1993.

SILVEIRA, Ana Paula Lima. *Batuque de mulheres: aprontando tamboreiras de nação nas terreiras de Pelotas e Rio Grande, RS*. Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, 2008. Dissertação de Mestrado.

SOUZA, Cleidis Rezende de; FERNANDES, Mariana Balen & RUBERT, Rosane Aparecida. *Comunidades negras rurais do RS: o trânsito rumo à auto-identificação como quilombola*. Disponível em: <http://www.koinonia.org.br/oq>. Acesso em 16/07/2005.

SOUZA, Jusamara Vieira; FIALHO, Vânia Malagutti & ARALDI, Juciane. *Hip hop: da rua para a escola*. Porto Alegre: Editora Meridional, 2005.

STEIN, Marília Raquel Albornoz. *Oficinas de Música: uma Etnografia de processos de Ensino e Aprendizagem Musical em Bairros Populares de Porto Alegre*. Porto Alegre: PPGMUS/UFRGS, 1998. (Dissertação de Mestrado).

STENZEL FILHO, Antônio. *A Vila da Serra (Conceição do Arroio). Sua descrição física e histórica. Usos e Costumes até 1872 – Reminiscências*. Porto Alegre: Editora da UNISC, 1980 [1924].

STOKES, Martin (ed.). *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford, New York: Berg, 1994.

_____. Ethnomusicology – IV: Contemporary theoretical issues. In: SADIE, Stanley & TYRRELL, John. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, MacMillan, 2001. p. 21-30.

SZEGO, C. K. Music Transmission and Learning – a Conspectus of Ethnographic Research in Ethnomusicology and Music Education. In: COLWELL, Richard & RICHARDSON, Carol (orgs.). *The New Handbook of Research of Music Teaching and Learning – A Project of the Music Educators National Conference*. Nova Iorque: Oxford University Press / MENC – The National Association for Music Education, 2002. p. 707-729.

TACUCHIAN, Maria de Fátima Granja. *Panamericanismo, propaganda e música erudita: Estados Unidos e Brasil (1939-1948)*. São Paulo: FFLCH/USP, 1998. Tese de Doutorado.

TITON, Jeff Todd. Knowing Fieldwork. In: Barz, Gregory F. & Cooley, Timothy J. (ed.). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, 1997.

TRAJANO, Wilson. *Músicos e música no meio da travessia*. Brasília: PPPGAS UnB, 1984. Dissertação de Mestrado.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Bela Bartók*. Rio de Janeiro: Funarte: Zahar, 1997.

_____. Pontos de escuta da música popular no Brasil. In: Ulhôa, Martha & Ochoa, Ana Maria. *Música popular na América Latina: pontos de escuta*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005a, p. 94-111.

_____. Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil. *Anais da XV Reunião da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 2005b, p. 73-86.

TURINO, Thomas. *Moving away from silence. Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1993.

_____. *Nationalists, Cosmopolitans and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

_____. *Musical Meaning and Social Participation: Models for Music as Social Life*. Urbana: University of Illinois at Urbana-Champaign, 2006. Draft.

_____. *Music as Social Life: the Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

VILAS, Ana Cristina. A voz dos quilombos: na senda das vocalidades afro-brasileiras. *Horizontes Antropológicos – Antropologia e performance*, ano II, n. 24, julho/dezembro 2005. p. 185 – 198.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte: FGV, 1997.

WATERMAN, Christopher. *Juju: A Social History and Ethnography of an African Popular Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.

ZAMITH, Rosa; ARAÚJO, Samuel; PEREIRA, Fernanda Maria Cerqueira & BOMFIM, Priscila Lopes. *Catálogo da exposição 50 anos de pesquisa em música folclórica*. Rio de Janeiro: Escola de Música/UFRJ, 1993.

ZAMITH, Rosa Maria. Arquivos de música de tradição oral. In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar & CAMBRIA, Vicenzo (org.). *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008.

Referências sonoras

ANDRADE, Mário. Missão de Pesquisas Folclóricas – Música tradicional do norte e nordeste – 1938. Remasterização dos originais realizada sob a curadoria de Marcos Branda Lacerda com Apoio do Laboratório de Acústica Musical e Informática da ECA/USP, sob a coordenação de Fernando Iazzetta. São Paulo: SESC/Prefeitura Municipal de São Paulo/Secretaria Municipal de Cultura/ Centro Cultural São Paulo: 2006. 6 CDs.

CORRÊA DE AZEVEDO, Luiz Heitor. *Discos Gravados no RS - números 129 A e B e 130 A e B, 1946*. Cópia em CD gentilmente cedida pelo Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ.

ILÊ OMOLU OXUM – CANTIGAS E TOQUES PARA OS ORIXÁS. Coleção Documentos Sonoros. Direção: Gustavo Pacheco e Edmundo Pereira. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 2004. 60min. CD.

SANDRONI, Carlos; AYALA, Maria Ignez Novais & AYALA, Marcos. *Responde a roda outra vez: musica tradicional de Pernambuco e da Paraíba no Trajeto da Missão de 1938*. Recife: Petrobrás: Núcleo de Etnomusicologia da UFPE, 2004. 2 CDs. Acompanha livreto.

SEGREDOS DO SUL (3): *documentos sonoros brasileiros*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural/Associação Cachuera, 1998. 70min. CD.

Referências audiovisuais

ATLÂNTICO NEGRO: NA ROTA DOS ORIXÁS. Direção: Renato Barbieri. Pesquisa: Vitor Leonardi. Brasília: Fundação Cultural do DF: Pólo de Cinema do DF: Instituto Itaú Cultural/ Fundação Cultural Palmares – MinC, 1998. 35mm, son., color., 75min.

COMUNIDADE DE MACHADINHA. Árvore do conhecimento em comunidades. Direção: Javier Alejandra Lifschitz. Rio de Janeiro: UENF/Quissamã/ LESCE, 2006. 1 CD-ROM, son., color.

MAÇAMBIQUE. Osório – RS. Direção: Kleber Ferreira. Pesquisa e argumento: Iosvaldyr Carvalho Bittencourt Jr. Porto Alegre: PROEXT – UFRGS/ Fundação Cultural Palmares – MinC, 2005. CD-ROM, son., color.

Maçambique: a saga da Rainha Jinga. In: NASCENTES NEGRAS DA MÚSICA BRASILEIRA. Direção: Glória Moura. Pesquisa: Norton Corrêa. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Fundação Cultural Palmares – MinC, 1989. VHS, son., color., 15min.

Documentos

Ata da reunião de Comunidades Quilombolas do Litoral Norte e Arredores com Senador Paulo Paim. Palmares do Sul: Associação Comunitária Quilombola do Limoeiro, 30/06/2007.

CASTRO, Ênio de Freitas e. *Cartas a Luiz Heitor Corrêa de Azevedo.* Porto Alegre: Associação Rio Grandense de Música, 1944. Cópia gentilmente cedida pelo Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ.

FREYRE, Gilberto. *O Manifesto Regionalista.* Recife, 1926. Disponível em: <http://www.arq.ufsc.br/arq5625/modulo2modernidade/manifestos/manifestoregionalista.htm>. Acesso em 22 de maio de 2009.

Anexos

Anexo 1: Instruções para a coleta de discos de música folclórica brasileira. Organizado por Alan Lomax.

Anexo 2: Termo de cessão das gravações de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo pelo Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ.

Anexo 3: Carta solicitando ao Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ a cessão de fotografias realizadas pela missão de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo.

Anexo 4: Diagrama da genealogia aproximada dos integrantes do *Maçambique* de Osório (não incluído na versão digital).

Anexo 5: DVD “Cenas do *Maçambique* de Osório” e CD “Cantos e narrativas de comunidades quilombolas do RS” (não incluídos na versão digital).

INSTRUÇÕES PARA A COLETA DE DISCOS DE MÚSICA FOLCLÓRICA BRASILEIRA

Organizadas por

ALAN LOMAX

Diretor dos Archives of American Folk Song,
Library of Congress, Washington, D. C., U.S.A.

A) INFORMAÇÕES GERAIS

1.º) Nome, idade, local do nascimento, côr, ocupação e classe social do informante.

2.º) Idade da melodia (na opinião do informante).

3.º) Classificação do gênero da melodia, segundo a opinião do informante.

4.º) Indagar se o assunto tratado no texto (quando êste é narrativo) tem fundo de verdade ou é fictício. No primeiro caso, porque é que o informante julga a história verdadeira. Qual o valor moral atribuído a êsse canto.

5.º) História local do canto. Como foi composto. Fatos que o cercam.

B) FUNÇÃO

1.º) Descrição das relações da melodia com as instituições a que está ligada (cantos religiosos, de trabalho, etc.; quando e em que circunstâncias são empregados).

2.º) Posição do cantor nessa instituição (se é um celebrante, se é um membro da instituição, se está a soldo, etc.).

C) ESTÉTICA

- 1.º) Idéias da comunidade sôbre a música (em geral).
- 2.º) O que é, para a comunidade, um bom músico.
- 3.º) O que é, para a comunidade, um bom ou um mau cantor.
- 4.º) Porque razão, na sua opinião, uns cantos sobrevivem e outros perecem.
- 5.º) Análise da comunidade, sob o ponto de vista do gôsto, de acôrdo com: a) a idade dos indivíduos; b) sua posição social e econômica.
- 6.º) Quais são as expressões musicais correspondentes às diversas emoções: alegria, tristeza, religiosidade, sátira, amor, etc. .

D) O CANTOR

- 1.º) História da sua vida.
- 2.º) História da sua carreira musical.
- 3.º) Como aprendeu os seus cantos.
- 4.º) Como se inspira para fazer música.

E) TÉCNICA

- 1.º) Procurar sempre os informantes considerados os melhores pela comunidade; e não os que o pesquisador ou pessoas cultas acham os melhores.
- 2.º) Recolher não só o canto, mas também a voz falada de cada cantador.
- 3.º) Pedir o significado das palavras que não são usadas na linguagem comum.
- 4.º) Em cada disco fazer ouvir o diapasão, afim de ser possível, na transcrição, determinar a altura exata dos sons.
- 5.º) Fazer ouvir em cada disco: o nome da música, o lugar e a data em que foi tomado.

INSTRUÇÕES (LOMAX)

19

6.º) Gravar as diferentes partes polifônicas ou instrumentais separadamente, afim de permitir a sua fiel transcrição. Para êsse fim aproximar do microfone um cantor ou instrumentista, enquanto os outros estão mais ao longe.

7.º) Registrar o mesmo canto por muitos cantadores.

8.º) Tomar tôdas as fotografias que for possível.

9.º) Dansa: se possível registá-la cinematograficamente.

10.º) Registrar sempre os cantos de trabalho *durante o trabalho*, com o ruído próprio da espécie de trabalho a que pertencem, e não por informação especial.

1.º) Elaborar um diário, durante os períodos de coleta, com informação sucinta de tôdas as ocorrências. Guardar cópia de tôdas as cartas (mesmo a correspondência privada e de família).



Escola de Música da UFRJ
Laboratório de Etnomusicologia

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Entre os abaixo assinados, _____, residente à _____, doravante denominado **Usuário**, de uma parte, e Escola de Música da UFRJ – Laboratório de Etnomusicologia -, estabelecida à Rua do Passeio 98 – Prédio de Aulas - Sala 28 – Centro – 20021-090, Rio de Janeiro – RJ, doravante denominada **Acervo**, celebram o presente Termo de Autorização nos seguintes termos:

1. O **Acervo** autoriza a realização de cópia de materiais fonográficos relativos a repertórios de música tradicional do estado do Rio Grande do Sul, registrados na cidade de Osório por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, para uso exclusivamente acadêmico de fins não-lucrativos e o **Usuário** declara estar totalmente de acordo com as restrições a seu uso para quaisquer outros fins, sabendo que este instrumento não o autoriza em qualquer hipótese a utilizar, reproduzir ou transmitir os referidos materiais sem pagamento de direitos autorais devidos a aos autores e proprietários envolvidos. Todos os direitos não cedidos expressamente no presente termo de Autorização permanecem de propriedade do **Autor**.
2. O **Usuário** se responsabiliza integralmente por toda e qualquer afronta ou infração relativas a direitos autorais concernentes direta ou indiretamente aos fonogramas e respectivo conteúdo, resguardando o **Acervo** de qualquer responsabilidade, ônus ou custo a tal respeito. O **Usuário** igualmente assume total responsabilidade por danos e/ou prejuízos de ordem moral, difamatória ou outras causadas a terceiros em decorrência da reprodução ou divulgação indevidas dos referidos fonogramas, resguardando de igual forma o **Acervo** a tal respeito.
3. O **Usuário** assegura que fará constar de cada exemplar de eventuais publicações derivadas dos fonogramas em questão a devida propriedade dos direitos autorais, bem como a utilização do **Acervo** como fonte de consulta.

Lista de fonogramas: (anexa)

Título: CD MAÇAMBIQUE

Obra: Relação de Discos Gravados no Rio Grande do Sul

Edição: Escola nacional de Música

Coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo

Data e Local _____

RG nº _____

CPF nº _____

LISTA DE FONOGRAMAS (rubricar)

LH -129 Aa- Estrela do Céu.wav
LH -129Ab - Na capela dos anjos.wav
LH -129B - A bendito louvado seja.wav
LH -130A - Alvorada.wav
LH -130Ba - O papagaio.wav
LH -130Bb - Motuca.wav
LH -131Aa - Tem pinho bom.wav
LH -131 Ab - Serraninha.wav
LH -131Ba - Chorinho.wav
LH -131Bb - Valsa Batista.wav
LH -132Aa - Polquinha.wav
LH -132Ab - Mariana.wav
LH -132Ac- Boi Barroso.wav
LH -132Ba - Chorinho.wav
LH -132Bb - Schottisch.wav
LH -133Aa - Ranchera.wav
LH -133B - Saudade do Matão.wav
LH -133 Bb - Cantar.wav
LH -133C - Saudade cont.wav
LH -134 - Visitação.wav
LH -134 - Visitação cont..wav
LH -135A - Agradecimento e partida.wav
LH -135B - Canto de Exu.wav
LH -136A - Cantos de Exu.wav

Porto Alegre, 03 de fevereiro de 2009.

Prezado Prof. Dr. Samuel Araújo
Prezado Felipe Bacros
Responsáveis pelo Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ

Venho por meio desta carta solicitar o acesso às fotografias realizadas pelo pesquisador Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, em 1946, na cidade de Osório, RS, com o grupo de *maçambique*. Em contato prévio com Felipe, soube que ele identificou 23 fotos realizadas nesse período em Osório, a maioria das quais retratando o *maçambique*.

Estou finalizando minha tese de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, sob orientação da Profª. Dra. Maria Elizabeth Lucas, e o acesso a esse importante acervo seria de grande valor para minha pesquisa. De um lado, porque gostaria de ter autorização para publicá-las em minha tese e assim trazer à discussão todo esse trabalho realizado por Luiz Heitor no RS ainda praticamente desconhecido no meio acadêmico e que, honrosamente, o *Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ* vem, aos poucos, tornando acessível a pesquisadores como eu; de outro, porque eu pretendia mostrar essas fotografias aos atuais integrantes do *Grupo Maçambique de Osório* e assim evocar suas memórias para talvez “descobrir” outras histórias do grupo. Esse segundo ponto de interesse seria também uma forma de retorno ético ao grupo, afinado com as preocupações da Etnomusicologia contemporânea acerca das relações entre pesquisadores e pesquisados.

Grças ao *Laboratório* também tive acesso às gravações em áudio dessa mesma expedição de Luiz Heitor e estou tratando delas em minha tese, além de ter sido de grande valor etnográfico mostrá-las aos atuais *maçambiqueiros*, um dos quais, Seu Sebastião Antônio, atual *Rei do Congo*, ex-dançante em 1946.

Reitero que respeitarei todas as questões relativas aos direitos autorais do acervo e farei referência a todo apoio que venha recebendo do *Laboratório de Etnomusicologia* para o desenvolvimento de minha pesquisa.

Sem mais e colocando-me à inteira disposição para outros esclarecimentos, subscrevo-me atentamente,

Luciana Prass
Doutoranda PPGMUS/UFRGS
Professora Assistente Depto. Música / Instituto de Artes / UFRGS

TERMO DE CESSÃO DE DIREITOS DE USO DE DOCUMENTOS

Pelo presente termo legal, a **UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**, doravante denominada UFRJ, pessoa jurídica inscrita sob o número do CNPJ: 33663683000116, com sede na cidade do Rio de Janeiro, RJ, na Av. Pedro Calmon nº 550, Cidade Universitária, por intermédio do seu Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, doravante denominado LE/UFRJ, sediado na cidade do Rio de Janeiro, RJ, Rua do Passeio nº 98, sala 28, Centro, cede a **LUCIANA PRASS** inscrita sob o número do CPF/CNPJ: **643.696.330-87** moradora da rua Rua Uruguaiana, nº 38, apartamento 103, bairro Menino Deus, Porto Alegre – RS, adiante denominada simplesmente CESSIONÁRIO(a), o direito de uso de cópias dos documentos integrantes do acervo do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ.

1 - O OBJETO

O objeto central deste contrato consiste na cessão de direitos de uso, pelo LE/UFRJ ao(à) CESSIONÁRIO(a), das cópias dos documentos relacionados no Anexo, que neste ato passa a fazer parte integrante e indissociável do presente contrato.

2 - OS DEVERES DO(a) CESSIONÁRIO(a)

O(a) CESSIONÁRIO(a) se compromete desde já a utilizar a cópia do material de titularidade do LE/UFRJ, exclusivamente com a seguinte finalidade:

Utilização de material fotográfico em pesquisa de campo e publicação do mesmo em sua tese de doutorado que será apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob orientação da Profa. Dra. Maria Elizabeth Lucas.

2.1 - O(a) CESSIONÁRIO(a) terá o direito de obter reproduções dos documentos de seu interesse cedidos pelo LE/UFRJ, obrigando-se a utilizá-las e fruí-las com absoluto conhecimento das recomendações porventura consignadas por seu(s) doador(es), observando a legislação nacional e internacional que rege os direitos autorais;

2.2 - O(a) CESSIONÁRIO(a) se obriga a manter o LE/UFRJ incólume diante de quaisquer demandas de terceiros fundadas na utilização posterior dos documentos de que trata este termo, indenizando-a por eventuais prejuízos em que esta venha a incorrer em função da presente cessão;

2.3 - Na hipótese de utilização(ões) outra(s) das cópias dos documentos cedidos pela LE/UFRJ que ficarão em seu poder com qualquer outra finalidade comercial que não aquela(s) descrita(s) no caput desta Cláusula (2), o(a) CESSIONÁRIO(a) se obriga a solicitar previamente nova(s) autorização(ões) ao LE/UFRJ, detalhando os termos da(s) nova(s) utilização(ões).

2.4 - Excetuadas as hipóteses elencadas no *caput* e a prevista no item 2.3 supra, é vedada a utilização pelo CESSIONÁRIO do material que ficará em seu poder com qualquer outra finalidade comercial, quer de venda, quer de aluguel, quer de cessão a terceiros ou outras, acarretando o descumprimento desta determinação o devido ressarcimento por perdas e danos.

2.5 - É forçosa a menção, em qualquer das modalidades de utilização pretendidas pelo(a) CESSIONÁRIO(a) e a qualquer tempo, do código do documento e do seguinte crédito, legível e com destaque:

“ACERVO DO LABORATÓRIO DE ETNOMUSICOLOGIA DA UFRJ – LE/UFRJ”

2.6 - Os respectivos créditos dos autores e/ou titulares das cópias das obras intelectuais e documentos integrantes do acervo cedido deverão sempre ser apostos expressamente em qualquer utilização por parte do CESSIONÁRIO(a);

2.7 - O(a) cessionário(a) se compromete a recolher ao LE/UFRJ a taxa de utilização pela presente cessão, se houver, destinada às despesas de envio ou à manutenção, em boas condições de conservação, do acervo do LE/UFRJ;

3 - O FORO

Fica eleito para o presente contrato o foro da Comarca da Capital do Estado do Rio de Janeiro, como o único competente para a apreciação de quaisquer questões fundadas no presente contrato, com renúncia expressa de quaisquer outros, ainda que mais privilegiados;

Destarte, por estarem justas e convencionadas, as partes firmam o presente termo em 02 (duas) vias de igual teor e conteúdo e para um só efeito, na presença das duas testemunhas abaixo nomeadas.

Rio de Janeiro, 24 de março de 2009

UFRJ / LABORATÓRIO DE ETNOMUSICOLOGIA DA UFRJ

CESSIONÁRIO(a)

Nome Completo: _____

Nº RG: _____

Testemunhas:

TERMO DE CESSÃO DE DIREITOS DE USO DE DOCUMENTOS - ANEXO

Documentos objetos da cessão de direitos de uso de que trata o contrato com LUCIANA PRASS em 24 de março de 2009.

ARQUIVO	CÓDIGO DO DOCUMENTO
Congadas de Osório - 1945	RSMFT - 001
Congadas de Osório - 1945	RSMFT - 002
Congadas de Osório - 1945 Chocalhos presos às pernas. Manacaias (anotações feitas com caneta esferográfica azul, com caligrafia diferentes das demais)	RSMFT - 003
Congadas de Osório - 1945	RSMFT - 004
Congadas de Osório - 1945	RSMFT - 005
Congadas de Osório - 1945	RSMFT - 006
Congadas de Osório - 1945	RSMFT - 007
a igreja matriz - Osório 5/6 de janeiro de 1946	RSMFT - 008
a igreja matriz - Osório 5/6 de janeiro de 1946	RSMFT - 009
Terno de Maçambiques diante do barracão - Osório 5/6 de janeiro de 1946	RSMFT - 010
Terno de Maçambiques desfilando vendo-se a rainha sob o chapéu de chuva - Osório 5/6 de janeiro de 1946	RSMFT - 011
Terno de Maçambiques. Duas participantes carregando as bandeiras. - Osório 5/6 de janeiro de 1946	RSMFT - 012
Terno de Maçambiques desfilando vendo-se o festeiro carregando a corôa - Osório 5/6 de janeiro de 1946	RSMFT - 013
Terno de Maçambiques. Desfile - Osório 5/6 de janeiro de 1946	RSMFT - 014
Terno de Maçambiques. Desfile - Osório 5/6 de janeiro de 1946	RSMFT - 015
Terno de Maçambiques desfilando e cantando, vendo-se o Capitão em primeiro plano à esquerda. O Capitão chama-se Luis Cristino Ferreira - Osório 5/6 de janeiro de 1946	RSMFT - 016
Terno de Maçambiques. Danças durante o desfile - Osório 5/6 de janeiro de 1946	RSMFT - 017
Terno de Maçambiques. Grupo dos Participantes - Osório 5/6 de janeiro de 1946	RSMFT - 018
Terno de Maçambiques Três dos participantes - Osório 5/6 de janeiro de 1946	RSMFT - 019
Terno de Maçambiques. Participantes empunhando as espadas - Osório 5/6 de janeiro de 1946	RSMFT - 020
Terno de Maçambiques. O Tamboreiro. Ao fundo vê-se o Rei - Osório 5/6 de janeiro de 1946	RSMFT - 021
Terno de Maçambiques. O Tamboreiro - Osório 5/6 de janeiro de 1946	RSMFT - 022
Terno de Maçambiques. A Rainha - Osório 5/6 de janeiro de 1946	RSMFT - 023

Rio de Janeiro, 24 de março de 2009

UFRJ / LABORATÓRIO DE ETNOMUSICOLOGIA DA UFRJ

CESSIONÁRIO(a)

Diagrama citado na página 206:

Genealogia aproximada dos integrantes do

Maçambique de Osório

(não incluído na versão digital)

DVD “Cenas do Maçambique de Osório / RS”
(não incluído na versão digital)

CD “Cantos e narrativas de comunidades quilombolas do RS”
(não incluído na versão digital)