

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL E CULTURAL



Dissertação de Mestrado

“O Ensaio é na batida do tambor”

Uma etnografia do ritual de pagamento de promessa da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Tavares-RS

Luciene Mourige Barbosa

Pelotas, 2020.

Luciene Mourige Barbosa

“O Ensaio é na batida do tambor”

Uma etnografia do ritual de pagamento de promessa da Irmandade de Nossa
Senhora do Rosário de Tavares-RS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia, área de concentração em Antropologia Social e Cultural do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Antropologia.

Orientador: Dr. Mario de Souza Maia

Pelotas, 2020.

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

B238e Barbosa, Luciene Mourige

“O ensaio é na batida do tambor”: uma etnografia do ritual de pagamento de promessa da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Tavares-RS / Luciene Mourige Barbosa ; Mario de Souza Maia, orientador. — Pelotas, 2020.

220 f.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2020.

1. Ensaio de promessa. 2. Tambor quicumbi. 3. Etnografia. 4. Etnomusicologia. I. Maia, Mario de Souza, orient. II. Título.

CDD : 305.8

Luciene Mourige Barbosa

“O Ensaio é na batida do tambor”

Uma etnografia do ritual de pagamento de promessa da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Tavares-RS

Dissertação aprovada, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Antropologia, área de concentração em Antropologia Social e Cultural, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Instituto das Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 14 de dezembro de 2020.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Mario de Souza Maia (Orientador) - Doutor em Música (Etnomusicologia) pela UFRGS.

Prof. Dr. Francisco Luiz Pereira da Silva Neto - Doutor em Antropologia Social pela UFRGS.

Prof. Dr. Rafael da Silva Noleto - Doutor em Ciência Social pela USP.

Prof. Dr. Luis Fernando Hering Coelho – Doutor em Antropologia Social pela UFSC.

Este trabalho é dedicado...

À Nossa Senhora do Rosário.

À Seu Eli Jorge Souza, Aldo Lucas de Jesus, Irmandade e à memória de seus ancestrais.

As famílias dos membros da Irmandade, devotas de Nossa Senhora do Rosário.

Aos Tios Maria Fausta Costa Lemos e Vilson Lemos.

Gratidão...

Ao longo da jornada chamada vida, muitas pessoas caminham conosco em determinados momentos, umas permanecem, enquanto outras seguem por estradas ou planos existenciais diferentes, mas todas contribuem para formar o que somos. Sou grata a muitas pessoas, mas nesse momento, o sentimento de gratidão é ao meu companheiro de vida Luciano, por me apoiar, ajudar e andar ao meu lado; às minhas filhas Gabrielli e Thaís, sentido da minha vida; minha avó Nina, mãe Sandra (*in memoriam*), e sogra Serlen (*in memoriam*); a tia Maria Fausta e tio Vilson, sem eles não seria possível a realização deste trabalho. Gratidão ao meu orientador Mario Maia, pela paciência, compreensão e confiança; aos professores da banca de qualificação Francisco Neto e Rafael Noletto, suas considerações foram de suma importância para o andamento e conclusão deste trabalho; novamente os agradeço por aceitarem o convite para fazer parte da banca de defesa da dissertação e estendo esse sentimento de gratidão ao professor do Centro de Artes da UFPel Luis Henrique Hering Coelho, por aceitar fazer parte deste momento importante, suas considerações também foram relevantes na revisão do texto pós-defesa; a turma de mestrado de 2018, companheiros de jornada e pessoas incríveis com as quais aprendi muito; aos docentes do Programa de Pós-graduação em Antropologia, particularmente às professoras Claudia Magni e Adriane Rodolpho, pela “metodologia dos cafés”, momentos únicos e à professora Flavia Rieth que, talvez não saiba, mas ensinou-me a ter um olhar mais sensível. Gratidão a Miriel e Diego, a amizade de vocês foi um grande presente para mim; Simone, amiga de outra vida, pelas conversas e por me levantar muitas vezes; aos amigos Patrícia e Valdo, Beth e Regis, Joseane e Carlos Arthur, pelo apoio durante os dois momentos difíceis que vivenciei em 2019. Sou grata pela presença dos meus pets, minhas caninas Fofinha e Mônica, meus felinos Pucca, Frederico e Snarf (*in memoriam*), meus companheiros e terapeutas. Por fim, mas não menos importante, gratidão à uma pessoa que muitas vezes é inconstante e que pensou em desistir de tudo isso, mas que, de um jeito ou de outro, encontrou forças para seguir: Eu! Sim, sou grata a mim, pois só eu sei o que passei para chegar até aqui!

É uma coisa que veio dos nossos antepassados, nós não podemos deixar morrer.

(ELI JORGE SOUZA, guia – geral da Irmandade, 2018).

Resumo

BARBOSA, Luciene Mourige. **“O Ensaio é na batida do tambor”**: Uma etnografia do ritual de pagamento de promessa da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Tavares-RS. 2020.220 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Instituição de Ciências e Humanas, Universidade federal de Pelotas, Pelotas, 2020.

O presente trabalho trata da etnografia do ritual do Ensaio de Pagamento de Promessa de Quicumbi, guiado pelas batidas do tambor. O Ensaio, performatizado pela Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Tavares - RS, é um ritual religioso que acontece a partir do compromisso firmado entre um devoto e a santa – a promessa. A Irmandade foi formada por homens africanos escravizados levados para a Península Costeira do Rio Grande do Sul no século XIX, onde se localiza o atual município de Tavares. Atualmente, a geração de seus descendentes, composta por 12 irmãos chamados “dançantes” e 2 músicos, performatizam o ritual com 12 horas de duração. O ritual une música, canto e dança para levar a mensagem de agradecimento a graça alcançada à Virgem Mãe do Rosário. Nesse contexto, o tambor de Quicumbi, juntamente com a caninha e o pandeiro, formam o conjunto instrumental percussivo que performatizam a música do Ensaio. Assim, o propósito da pesquisa foi observar o tambor de Quicumbi, juntamente com os demais instrumentos deste conjunto percussivo, dentro do contexto onde estão inseridos, o qual constitui um lugar em que ganham sentido e significado. Além dos aportes antropológicos, o estudo dos instrumentos foi trilhado pelo viés da Etnomusicologia e dialogado com a Historiografia. O tambor de Quicumbi é mais do que uma ferramenta que produz som, suas batidas são vozes que ecoam na paisagem sonora da Península, chamando os devotos para a Nossa Senhora do Rosário.

Palavras-chave: Ensaio de promessa; tambor quicumbi; etnografia; etnomusicologia

Abstract

BARBOSA, Luciene Mourige. **“The rehearsal is at the beat of the drum”**: An ethnography of the promise payment ritual of the Brotherhood of Nossa Senhora do Rosário de Tavares-RS. 2020. 220 f.. Dissertation (Master in Anthropology) Graduate Program in Anthropology, Institution of Sciences and Humanities, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2020.

The present work accomplish an ethnography of the ritual of the Quicumbi Promise Payment, guided by the beat of the drum. The Rehearsal, performed by the Brotherhood of Nossa Senhora do Rosário de Tavares - RS, is a religious ritual that takes place from the commitment made between a devotee and the saint - the promise. The Brotherhood was formed by enslaved African men taken to the Coastal Peninsula of Rio Grande do Sul in the 19th century, where the current municipality of Tavares is located. Currently, the generation of their descendants, comprised of 12 brothers called “dancers” and 2 musicians, perform the ritual within 12 hours of duration. The ritual connects music, singing and dancing to bring the message of thanks to the grace achieved by the Virgin Mother of the Rosary. In this context, the Quicumbi drum, together with the güiro (called caninha) and the tambourine, comprise the percussive instrumental ensemble that performs the music of the Rehearsal. Thus, the purpose of this research was to observe the Quicumbi drum along with the other instruments of this percussive ensemble within the context where where they are inserted, and which constitutes a place where they acquire sense and meaning. In addition to the anthropological contributions, the study of this instruments was supported by the ethnomusicology field and dialogued with Historiography. The Quicumbi drum is more than a tool that produces sound, its beats are voices that echo in the sound landscape of the Peninsula, calling devotees to Nossa Senhora do Rosário.

Keywords: Promise rehearsal; Quicumbi drum; Ethnography; Ehnmusicology

Sumário

Apresentação	12
CAPÍTULO I: aportes historiográficos	23
1.1 Uma história que começa na África.....	23
1.2 “Negro”: a construção de uma imagem	25
1.3 Entrada dos Portugueses no Congo e a conversão ao cristianismo.....	28
1.4 “Ô macaqueiro que vem pela praia, o macaco vem dizer, que o <i>kalunga</i> é muito fundo”	30
1.5 “Ele era escravo, ele veio e desembarcou no porto de Rio Grande”	32
1.6 Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens de Preto	37
1.6.1 Devoção ao rosário	40
1.6.2 A Irmandade como um espaço de negociação e autonomia	43
1.6.3 Incorporação do cristianismo pelas populações africanas e seus descendentes...48	
1.7 O mito de origem.....	51
CAPÍTULO II: No Universo singular do Ensaio	61
2.1 A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Tavares	61
2.2 “Guardei pra lembrança”: saberes e práticas do Ensaio ensinados no “ato de contar”	65
2.5 Ensaio de Pagamento de Promessa de Quicumbi	94
2.6 O compromisso firmado: a promessa e o promesseiro.....	100
2.6.1 “O Ensaio é forte”	105
2.7. Atendendo o chamado: pagamentos de promessas	130
2.7.1 Promessa de Dona Laudelina.....	132
2.7.2 Pagamento da promessa do falecido Zé Nilo	149
CAPITULO III “O tambor nos guia tudo”	160
3.1. Um ritual no compasso do tambor	160
3.3. Os instrumentos musicais de Nossa Senhora	163
3.3.1 O tambor Quicumbi	175
3.4 O “tambor tem que ser bem toado”	179
3.5. Cantigas “se botar sentido...”	185
3.6 “E a nossa amizade é dançar Quicumbi”	188
3.6.1Embaixadas.....	193
3.6.2 Dança do lenço	195
3.6.3 Dança da Despedida.....	197
3.6.4 Dança na rua.....	199
3.7 “Bota essa gurizada” para dançar Ensaio.....	201
4.Considerações para o momento	205

5.	Referências	210
6.	Obras audiovisuais consultadas:.....	219
7.	Anexo.....	220

Apresentação¹

Entre o mar e uma laguna, no extremo sul da costa do litoral gaúcho, uma península é o cenário geográfico de onde, desde o século XIX, ressoam as batidas do tambor de uma Irmandade religiosa cristã² formada por africanos escravizados e devota de Nossa Senhora do Rosário. Esse instrumento, chamado de *tambor de Quicumbi* bate em louvor à santa no ritual denominado “*Ensaio de Pagamento de Promessa*”. O tambor que batia quando o ritual era feito “dentro de senzala” e “no meio do mato” passou a ser batido dentro da casa do “senhor” branco. Ele bate porque nossa “senhora chamou” e a Irmandade de Tavares vai atender ao chamado – pagar a promessa. Já se passaram séculos e o *tambor de Quicumbi* continua batendo e conduzindo o Ensaio. É sobre isso que versa esse trabalho: *um ritual no compasso do tambor*, essa afirmação vem dos próprios interlocutores e para compreender o significado da relação entre dançantes, músicos e as batidas do tambor, trilhei os caminhos da Antropologia e Etnomusicologia, que configuram novas áreas de conhecimento para mim. Minha formação acadêmica é em Arqueologia, não que seja distante dos campos de estudos referidos, mas novos caminhos exigem mudanças de olhares.

Quando idealizei o projeto ou, usando um termo de Mircea Eliade, no “tempo de origem”, quando surgem as ideias primárias, a intenção era em realizar um estudo sobre o conjunto de instrumentos musicais percussivos da Irmandade o qual, além do tambor de Quicumbi, é composto por caninhas ou reco-reco (instrumento dos guias e contra guias) e pandeiro. Aliás, estudar sobre irmandades negras, era um desejo surgido quando me deparei com o tema, ainda na graduação, cursando a disciplina de “História e Cultura Afro-brasileira”. Retornando à questão sobre os instrumentos,

¹ Nesta dissertação: falas de interlocutores estão entre aspas; falas locais também, na primeira ocorrência das palavras ou expressões; [...], significa supressão do que não compreendi em alguma fala e/ou de repetições de fala, também uso para inserir alguma palavra de ligação entre as falas quando necessário; conforme a AbNT, citações diretas com menos de 3 linhas, corpo do texto, estão entre aspas; ênfases pessoais são feitas com aspas simples, podendo aparecer em negrito com aspas simples, salvo algum esquecimento do redator.

² Usei o termo Cristã e não Católica, pelo fato da formação a da Irmandade não estar vinculada diretamente a Igreja Católica. Em geral as irmandades eram formadas por leigos, dentro das Igrejas Católicas, até mesmo as formadas por africanos e, posteriormente por descendentes (capítulo II).

um dos objetivos do estudo era evitar permanecer no tradicional modelo hilemórfico: matéria e forma, mesmo que estes sejam aspectos importantes quando se estuda objetos materiais. Os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (2004), ancorados nas ideias do pintor Paul Klee (1961), “argumentam que, em um mundo onde há vida, a relação essencial não se dá entre matéria e forma, substância e atributos, mas entre *materiais e forças*”. (DELEUZE & GUATTARI, 2004 apud INGOLD, 2012, p. 26). Essa concepção de Deleuze e Guattari é esclarecida por Tim Ingold (2012):

Trata-se do modo como materiais de todos os tipos, com propriedades variadas e variáveis, são avivados pelas forças do cosmo, misturadas e fundidas umas às outras na geração de coisas. Na sua retórica, eles tentam superar a persistente influência de um modo de pensar as coisas e como elas são feitas e usadas que tem prevalecido no mundo ocidental durante os últimos dois milênios ou mais, ao menos desde Aristóteles (INGOLD, 2012, p. 26).

Aristóteles pensou que para criar algo, era preciso unir a forma (*morphé*) e a matéria (*hyle*) – modelo hilemórfico de criação, explica Tim Ingold (2012). No entanto, esse modelo de criação, no percurso da história do pensamento ocidental, ao mesmo tempo em que se enraizou, desequilibrou-se. Conforme o autor, “a forma passou a ser vista como imposta por um agente com um determinado fim ou objetivo em mente sobre uma matéria passiva e inerte”. Ingold argumenta que:

[...] debates contemporâneos em campos os mais diversos – da antropologia e arqueologia à história da arte e estudos de cultura material – continuam a reproduzir os pressupostos que subjazem ao modelo hilemórfico, ainda que tentem restaurar o equilíbrio entre seus termos (INGOLD, 2012, p. 26).

Nesse estudo, ir além desse modelo foi possível pelo viés da Etnomusicologia, pois conforme diz o etnomusicólogo Mario Maia (2008), quando se tem o propósito de realizar um estudo sobre instrumentos musicais, adotando uma abordagem etnomusicológica, há que se ter em mente que eles só têm sentido quando observados através do contexto em que estão inseridos, dos seus agentes ou seja dos músicos/instrumentistas que os tocam, das ocasiões em que serão usados, dos significados que lhes são atribuídos, da memória social e do imaginário que irá construir esses significados (MAIA, 2008, p. 22). Assim, nas oportunidades em que tinha para conversar com os irmãos, quando indagava sobre o ritual e os instrumentos musicais e suas sonoridades, o tambor e sua batida se destacavam. Destacar um instrumento, não era a intenção, pois os três são sagrados, importantes dentro do contexto, mas durante o processo de escrita, me deparei mais atentamente com uma fala do contra-guia da Irmandade, Faustino, dita no ensaio de 2018: “o tambor é nosso compasso do corpo, de tudo, da cantiga e até da voz” e os outros irmãos concordavam

com essa afirmação. Essa fala, deixa evidente a importância que os dançantes atribuem ao instrumento, como também ao tamboreiro, porque suas batidas vão conduzir o ritual, no capítulo III – “O tambor nos guia tudo”, busquei evidenciar essa relação pelas narrativas dos interlocutores. Em síntese, para tocar os instrumentos tem que saber, e no caso do tambor é preciso “bater bem”, pois as batidas têm que ser compassadas conforme as cantigas, soar junto com elas.

Durante o trabalho de campo etnográfico pude observar dois Ensaios de Pagamento de Promessa: o primeiro entre os dias 14 e 15 de dezembro de 2018 – Promessa de dona Laudelina, em Mostardas. O segundo, entre os dias 15 e 16 de dezembro de 2019 – Promessa do falecido guia-geral José Nilo, representado por sua irmã Lia, em Tavares. Nestas ocasiões, tive a oportunidade de conversar com os dançantes, convidados e promesseiros, conhecer o universo que é a Irmandade. A etnografia não é apenas uma prática de pesquisa ou uma metodologia, é o que afirma a antropóloga Marisa Peirano (2008), consiste a própria teoria vivida e no “fazer etnográfico a teoria está, assim, de maneira óbvia, em ação, emaranhada nas evidências empíricas e nos nossos dados” (PEIRANO, 2008, p. 3). É um fazer que demanda de tempo e paciência para conseguir entrar no mundo do outro, entender o que ele pensa e saber o que lhe é mais importante.

É no olhar [observação] e no ouvir disciplinados pela Antropologia que nossa percepção se realiza, já diz Roberto Cardoso de Oliveira (1998, p. 18). A visão é como um espelho que reflete o mundo em que vivemos, o que trazemos em nosso interior. Como expressa Marilena Chauí (1989), é porque acreditamos que “a visão se faz em nós” pelo que está fora e, ao mesmo tempo, “se faz de nós para fora”, olhar “é sair de si e trazer o mundo para dentro de si”, tudo ao mesmo tempo. “Porque estamos certos de que a visão depende de nós e se origina em nossos olhos, expondo nosso interior ao exterior”, conclui a autora (CHAUÍ, 1989, p. 33). Nesse sentido, é oportuno para esta reflexão o pensamento de Marilyn Strathern (2014), olhamos para nos familiarizar, para entrar no universo particular das pessoas com as quais estaremos pesquisando, uma vez que “as relações sociais são tornadas manifestas através da ação” e ouvimos para saber o que elas têm para nos dizer (STRATHERN, 2014, p. 345 -361).

Para desenvolver o trabalho de campo etnográfico, além de observar o tambor, a caninha e o pandeiro, dentro do contexto onde estão inseridos e ganham sentido e significado, era preciso estabelecer relações, selecionar informantes como diz Clifford Geertz (2017). No caminho por esse universo sagrado fui conduzida pelo guia-geral (chefe) da Irmandade, Seu Eli Jorge Souza, que toca as caninhas, e pelo tamboreiro Seu Aldo Lucas de Jesus. Mas como a Antropologia não se faz sozinha (creio que nenhuma área do conhecimento seja autossuficiente), além do dialogo estabelecido com a Etnomusicologia, busquei na Historiografia³ o suporte para refletir e construir os contextos em que a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Tavares⁴ está inserida. A Irmandade constitui o universo onde os instrumentos são artefatos ativos na comunicação com o sagrado. Deixo claro que meu propósito não foi confrontar com fontes bibliográficas o que me foi contado. O antropólogo Marcio Mello (2008) observa que é na descrição do contexto histórico onde se encontram inseridos os povos estudados pela antropologia e, por isso, não deve ser negligenciado. Em contrapartida, “não deixa de ser verdade que os processos desencadeados na história não se dão no vazio”. É preciso ter atenção entre o dito e o escrito, um cuidado que está em refutar o seguinte erro: de atribuir uma veracidade histórica somente as fontes documentais e escritas, em detrimento da oralidade, tidas como imprecisas e “vazias”, enfatiza o autor (MELLO, 2008, p. 41-47). Assim, entender a música feita por um grupo de indivíduos requer lançar o olhar para o contexto em que se insere [as irmandades religiosas negras e o tráfico de escravizados], uma vez que reflete a cultura da qual faz parte (MERRIAM, 1964, p.47).

Da perspectiva historiográfica, há uma grande quantidade de pesquisas⁵ relevantes que versam sobre irmandades negras no Brasil, com autores que

³ A historiografia faz parte de um processo epistemológico e espelha a produção intelectual de um certo momento do passado. Ela é um fragmento para compreendermos - numa preocupação de totalidade - esse passado. Na historiografia estão os anseios de uma época, as verdades que a dinâmica social das ideias desfigurará com o passar do tempo. Portanto, a historiografia, de produção intelectual, passa a vestígios de um determinado acontecer para quem a análise; portanto, o conhecimento histórico observado a partir de uma perspectiva de historicidade em processo torna-se objeto de análise ou história-processo no plano do vestígio escrito. TORRES, Luiz Henrique. O conceito de História e Historiografia, 1996.

⁴ A partir daqui, sempre que me referir a este grupo adotarei a seguinte grafia **Irmandade**.

⁵ A citar como exemplo: Bahia: Lucilene Reginaldo (2011) – Os rosários dos angolas – irmandades de africanos e crioulos na Bahia setecentista, João José Reis (1996) – Identidade e Diversidade Étnicas nas Irmandades Negras no Tempo da Escravidão; Minas Gerais: Caio Cesar Boschi (1986) - Os leigos e o poder. São Paulo: Ática, 1986, Maria Célia Borges (2005) - Escravos e Libertos nas Irmandades do Rosário: devoção e solidariedade em Minas Gerais: séculos XVIII e XIX; Julita Sacarano (1978) - Devoção e escravidão : a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos no distrito diamantino no século XVIII; São Paulo: Maria Aparecida Quintão (2002) - “Irmandades Negras: outro espaço de

discorrem sobre o tema com maestria. O estudo sobre irmandades negras no Rio Grande do Sul não é amplo como acontece em outros Estados brasileiros⁶, como por exemplo em Minas Gerais e na Bahia. No entanto, encontrei os seguintes trabalhos: na área da Antropologia Social - Mariana Balen Fernandes (2004) - Ritual do Maçambique: religiosidade e atualização da identidade étnica na comunidade negra de Morro Alto/RS, Norton Corrêa (1977,1978). O Quicumbi de Rio Pardo, Maçambique de Osório, artigos publicados no Jornal Correio do Povo, Janaina Lobo (2010) - Entre gingas e cantigas – Etnografia da performance do Ensaio de Promessa de Quicumbi entre os morenos de Tavares, Rio Grande do Sul (2010); na Etnomusicologia – Luciana Prass (2009)- Maçambiques, Quicumbis e Ensaios de Promessa: Um re-estudo etnomusicológico entre quilombolas do sul do Brasil, losvaldyr Bittencourt Jr. (2006) - Maçambique de Osório entre a devoção e o espetáculo: não se cala na batida do tambor e da maçaquaia. Antes de trazer a síntese de cada capítulo vou expor algumas considerações sobre as fotografias presentes neste trabalho, abordando o pensamento de Milton Gurán (1997).

Sobre a imagem fotográfica – Gurán diz que, em termos gerais, o que é mais relevante no uso da imagem fotográfica é ela poder ser o ponto de partida e o resultado final, ao mesmo tempo. Citando Cartier-Bresson (1952) e Krebs (1975), em termos visuais, a fotografia pode “fazer uma pergunta e buscar a resposta a essa mesma pergunta”, pois na medida em que a fotografia tem a capacidade de captar o inesperado e até mesmo o imprevisível, ela consegue abrir novas possibilidades para que um fato possa ser compreendido e absorvido. Assim, afirma Gurán, destacar um aspecto particular da realidade, que encontra -se diluído num amplo campo visual, é uma das potencialidades da imagem fotográfica, conseqüentemente, deixando “explícita a singularidade e a transcendência de uma cena” (GURÁN, 1997, p.1).

Continuando com Gurán, a contribuição mais importante que a fotografia pode trazer à pesquisa e ao discurso antropológico é que, pela sua natureza, “ela obriga a

luta e resistência (São Paulo: 1870 – 1890); Rio de Janeiro: Mary Karasch (2011) - Construindo comunidades: As Irmandades dos pretos e pardos no Brasil Colonial e em Goiás, Mariza de Carvalho Soares (2000) - Devotos da cor identidade étnica, religiosidade e escravidão no Rio de Janeiro, século XVIII; Santa Catarina: Karla Leandro Rascke (2016) - Irmandades Negras: Memórias da Diáspora no Sul do Brasil, estas são apenas algumas entre várias pesquisas relacionada ao tema das irmandades negras no Brasil.

⁶ Nas buscas online por referências sobre irmandades negras, estes estados, ou foram os mais recorrentes, ou tiveram pesquisas mais expressivas. Em São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Norte também tem uma quantidade de pesquisas relevantes sobre o tema.

uma percepção do mundo diferente daquela exigida por outros métodos de pesquisa”. Isto significa que a fotografia dá acesso a informações que, dificilmente poderiam ser obtidas usando outros meios. Essas informações, segundo o autor, são definidas por Maresca (1996), como sendo “as trocas que passam pelo silêncio, pelos olhares, expressões faciais, mímicas, gestos, distância, etc.” Para Gurán elas “podem ser úteis mesmo quando não nos é possível enquadrá-las no contexto lógico do discurso científico” (GURÁN, 1997). Uma das intenções no “tempo de origem da pesquisa” era fazer um trabalho diferenciado com as fotografias, relacionado às saídas de campo e às observações dos rituais e outras apresentações da Irmandade, para dar o devido lugar que elas merecem. No entanto, mesmo que o tempo tenha se “alongado”, a imersão nos outros conteúdos da pesquisa (que eram novos horizontes para mim), alguns percalços durante o trajeto e uma pandemia global [até o momento em que escrevo já ceifou a vida de milhões de pessoas] tornou inviável a produção de mais conteúdos visuais. Mas busquei não deixar a fotografia no lugar que costumeiramente a colocam: como mera ilustração do texto. A disposição das imagens foi muito pensada, me coloquei no lugar do “outro” – o leitor – e procurei visualizar como minhas imagens fotográficas e meu texto poderiam “conversar”.

A saber apenas referenciei as imagens que não foram feitas por mim, as quais estão em menor número. Quanto aos aspectos técnicos referentes as fotografias, nos dois ensaios fotografei nas condições de luminosidade dos ambientes internos, sem *flash* externo no equipamento. Foi uma atitude proposital para minimizar minha presença em torno das performances. Assim, algumas imagens podem não estar adequadas aos olhos de alguns, mas optei por não recorrer à grandes edições de imagens, ajustei apenas o que considere essencial (luminosidade, exposição). O equipamento foram duas câmeras fotográficas – Nikon D7100 e sony - em parceria com um gravador de áudio Tascan DR 40. Também contei com um assistente para o trabalho, meu marido Luciano Nazario que, além da sua família ser da cidade de Tavares, é músico, o que facilitou as relações em campo.

Tendo em vista tudo o que foi exposto, trago à você, leitor, uma síntese dos três capítulos que compõem esse trabalho. A começar pelo **Capítulo I: aportes historiográficos - Uma história que começa na África**, que versa sobre aspectos do tráfico de africanos escravizados, o comércio infame que deixou uma marca indelével nos dois continentes. **“Negro”: a construção de uma imagem**, é uma

reflexão sobre a imagem do negro como “seres sem alma, selvagens” que foi construída pelo europeu e que, também, legitimou o escravismo da população africana. Em ***Entrada dos portugueses no Congo e a conversão ao cristianismo***, são trazidos alguns fatos que contribuíram para a disseminação do cristianismo na costa ocidental africana. ***“O macaqueiro que vem pela praia, o macaco vem dizer que o kalunga é muito fundo”***: tendo como referência estes versos da cantiga do Ensaio, o tema do tópico é a travessia do Atlântico. Em breve abordagem, também é dado o significado do termo *Kalunga*, que assume um caráter mais amplo dentro do universo cosmológico africano, particularmente no *Bantu-Kongo*; ***“Ele era escravo, ele veio e desembarcou no porto de Rio Grande”***, traz apontamentos sobre o tráfico de escravizados no Brasil, fazendo um recorte para a Capitania do Rio Grande de São Pedro do Sul, porém, também traz um panorama geral de como se deu a presença do africano no extremo sul do país. Em ***Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens de Preto*** abordo sobre a formação das irmandades de um contexto geral, da origem no período medieval europeu até as formações das organizações constituídas por africanos escravizados e seus descendentes, que culminou nas Irmandades em ***Devoção ao rosário***, outro assunto que foi desenvolvido. ***A Irmandade como um espaço de negociação e autonomia*** versa sobre o espaço de negociação de grande importância para a vida, não apenas espiritual, mas social das populações africanas. Na ***Incorporação do cristianismo pelas populações africanas e seus descendentes***, é feita uma reflexão sobre o fato de as populações africanas e seus descendentes terem assimilado a religião cristã. Por fim ***A origem do mito***, aborda a história mítica de Nossa Senhora do Rosário, o mito fundador do Ensaio, onde foi feita uma reflexão sobre o que é um mito, bem como trouxe referências de outras versões do mito de origem, refletindo sobre a imagem arquetípica da Grande Mãe.

O Capítulo II: No universo singular do Ensaio, no tópico ***A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Tavares*** apresento o grupo, seguido do tema ***“Guardei pra lembrança”***: ***saberes e práticas do Ensaio ensinados no “ato de contar”***, onde exponho narrativas individuais de Jorge Eli Souza, Aldo Lucas, Madir Silva e Joci Silva, irmãos do rosário que contaram suas lembranças relacionadas ao Ensaio. São fragmentos de suas histórias de vida que se entrelaçam com a vivência na própria irmandade. Em ***Tavares – entre o mar e a laguna***, apresento a cidade,

localizada na península da Planície Costeira do Rio Grande do Sul, local de origem da Irmandade. Apresentada a região, trago à conhecimento **O Ensaio de Pagamento de Promessa de Quicumbi**, o ritual religioso que acontece a partir do compromisso firmado entre o devoto e a santa. Em **O compromisso firmado: a promessa e o promesseiro**, discorro sobre essa relação primordial para que se efetive o Ensaio e apresento os promesseiros dos rituais observados. Em **“O Ensaio é forte”**, apresento as etapas do ritual do pagamento de promessa, com base nas observações e explicações dos interlocutores, para depois dissertar sobre as duas promessas em **Atendendo o chamado: os pagamentos das promessas**, com a Promessa de Dona Laudelina e a Promessa do falecido Zé Nilo.

Por fim, no **Capítulo III: “O tambor nos guia tudo”**, o primeiro assunto – **Um ritual no compasso do tambor**, trata-se de uma breve exposição sobre o tambor de Quicumbi que bate para chamar os dançantes para a tender ao chamado de Nossa Senhora do Rosário. Na sequência, em **Os instrumentos de Nossa Senhora**, descrevo os instrumentos musicais: o tambor, a caninha e pandeiro de um ponto de vista êmico⁷ e musicológico. Antes trago um aporte historiográfico sobre a presença dos instrumentos de percussão tocado em manifestações culturais africanas, presentes nos relatos de viajantes europeus, quando em expedições pelo Brasil no período colonial e pós-colonial. Volto a falar novamente do **Tambor Quicumbi**, onde trago uma descrição mais detalhada do instrumento para no tópico seguinte **“Tambor tem que ser bem toado”**, versar sobre aspectos da sua sonoridade através da narrativa do tamboreiro. Tendo apresentado o guia do Ensaio, em **Cantigas “se botar sentido...”**, escrevo sobre as orações cantadas, ou seja, apontamentos sobre o canto e explicações dadas pelos interlocutores. Em **“E a nossa amizade é dançar Quicumbi”**, escrevo sobre a dança, na qual se articulam significados simbólicos e religiosos, trazendo as performances **das Embaixadas, Dança do Lenço, Dança da Despedida e Dança na rua**. Em **“Bota essa gurizada” pra dançar Ensaio**, exponho o ponto de vista de Eli Jorge e Aldo sobre o “passar adiante”, incentivar as crianças e os jovens a dançar Ensaio. Na continuação, trago minhas **considerações que não**

⁷ “[...] a abordagem êmica procura compreender determinada cultura com base nos referenciais dela própria. [...] a abordagem êmica é a visão interna, dos observados que estão olhando de dentro, em uma postura particular, única e analítica. [...] é de extrema importância que determinada cultura seja primeiramente observada a partir da abordagem êmica, que procura compreender como os membros desse grupo cultural e entendem as próprias manifestações culturais” (ROSA, Milton; OREY, Daniel Clark, 2012, p. 867).

são finais, apenas tratam do que aprendi durante esse percurso etnográfico, antropológico, etnomusicológico e, porque não, historiográfico. E, por fim, mas não menos importante, todo o **referencial** (artigos, livros, documentários) que usei para compor o que texto. Para finalizar esse introito, e antes de começar o Capítulo I, conto uma narrativa minha, porque tudo tem um começo.

Nota: Primeiros passos no campo etnográfico

Em 27 de maio de 2017 me desloquei de Rio Grande à Tavares, onde teria a primeira conversa com um integrante da Irmandade do Rosário, o guia-geral. Era uma manhã fria, fui na companhia da minha família, o caminho que fiz foi a travessia de balsa entre Rio Grande e São José do Norte. Já conhecia a cidade de Tavares, porque a família de meu marido é “nascida e criada” nestas terras. Um familiar foi essencial para a que eu pudesse estabelecer uma relação com o Seu Eli – tia Maria Fausta. Difícil alguém que more em Tavares e não conheça a “dona Maria e Seu Vilson”, seu esposo, um casal muito estimado pelos moradores da cidade. Tia Maria já trabalhou como enfermeira e em ações de pastorais, logo esteve muita ligada a várias famílias da cidade e comunidades do interior do município. Tio Vilson, trabalhou com vacinação de gado, visitando por muitos anos as propriedades de Tavares que tivesse criação bovina. Por meio dessa atividade, conhecia e era bem conhecido das pessoas.

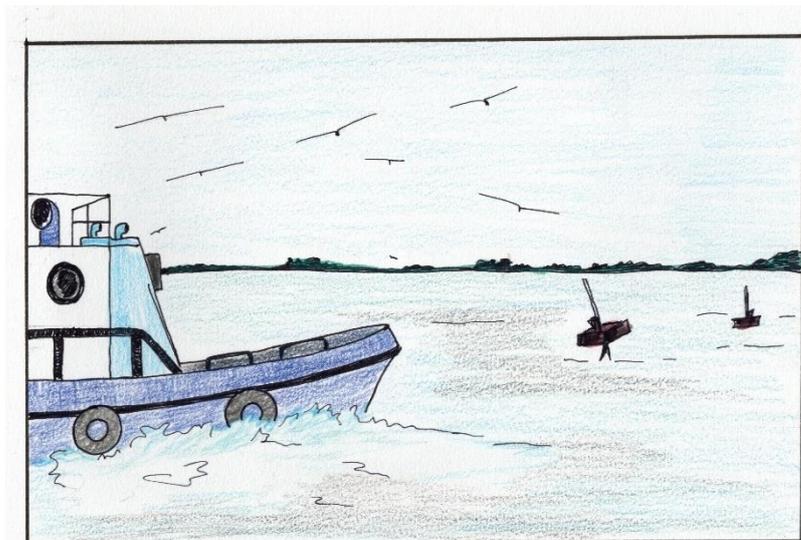


Figura 1: Travessia de balsa de Rio Grande para São José do Norte, pela Laguna dos Patos. Desenho: Luciene Barbosa.

Falando um pouco mais da tia Maria Fausta, tenho algumas afinidades com ela, como o gosto pela história, por coisas antigas, escutar histórias de vida que os “antigos” contam, fotografias e também pintura e artesanato. Mas ela tem uma peculiaridade, a tia é uma guardiã-de-memórias, não apenas das famílias Costa e Lemos, onde é um elo entre as gerações, mas da própria cidade. São muitos álbuns de fotografias, livros e documentos, recortes de jornais que sempre permeiam nossas conversas, às vezes marcadas pelas badaladas do relógio de parede do século XIX (herança dos sogros) e que por muitos anos esteve com seus ponteiros parados, mas a tia conseguiu alguém que consertasse o velho relógio. Bem, quando contei sobre o que queria pesquisar, ela já se lembrou dos Ensaios de pagamento de promessa realizados “antigamente”, pois tinha assistido um na infância. Havia sido de um parente e mencionou sobre eles cantarem e dançarem. Ela foi a ponte para que eu pudesse chegar ao Seu Eli Jorge, pois eu precisava conhecê-lo, conversar e pedir permissão para realizar a pesquisa. O encontro aconteceu na casa da tia Maria, onde expliquei o motivo de fazer o trabalho e, através da fala de Seu Eli, reforço a importância da mediação da tia:

“Já veio professor lá não sei de onde, até uma professora de Rio Grande, mas não tem coração pra chegar assim e fazer uma pergunta (...), eu não dou entrevista pra ninguém, não adianta, eu venho aqui e vou falar bem a verdade, eu vim aqui porque a Maria falou (...), senão eu não tinha vindo, não vinha.” Eli Jorge (maio 2017).

Nesta ocasião, além da permissão para realizar o estudo junto a Irmandade e ter sua colaboração, Seu Eli contou-me um pouco sobre como o grupo havia se formado e o que era o Ensaio. A conversa rendeu, eu, Luciano e tia Maria o acompanhamos até sua casa, onde pude conhecer os instrumentos musicais e a caixinha de Nossa Senhora do Rosário. Em 28 de maio de 2019 retornei para Tavares, agora na condição de mestranda em antropologia na área de concentração “Antropologia e Arqueologia dos objetos”, para dar início a pesquisa. Havia marcado uma entrevista com Seu Eli na casa da tia Maria Fausta e, durante a conversa, atentamente escutei sua narrativa sobre a formação da Irmandade, como acontecia o Ensaio e como ele assumiu o posto de guia-geral. Por meio de suas palavras, eu conhecia um universo novo, o qual precisaria compreender. Como deixou escrito Bronislaw Malinowski (2019):

Em breves palavras, [...] o objetivo é apreender o ponto de vista dos nativos, seu relacionamento com a vida, *sua* visão de *seu* mundo. É nossa tarefa estudar o homem e devemos, portanto, estudar tudo aquilo que mais intimamente lhe diz respeito, ou seja, o domínio que a vida exerce sobre ele. Cada cultura tem seus próprios valores; as pessoas têm suas próprias ambições, seguem seus próprios impulsos, desejam diferentes formas de felicidade. Em cada cultura encontramos instituições diferentes, nas quais o homem busca seu próprio interesse vital; costumes diferentes por meio dos quais ele satisfaz às suas aspirações: diferentes códigos de lei e moralidade que premiam virtudes ou punem seus defeitos. Estudar as instituições, os costumes e os códigos ou estudar o comportamento e a mentalidade do homem, sem atingir seus desejos e seus sentimentos subjetivos e sem o intuito de compreender o que é, para ele, a essência de sua felicidade, é, em minha opinião, perder a maior recompensa que se possa esperar do estudo do homem (MALINOWSKI, 2019, p. 82-83).

“Apreender o ponto de vista do nativo”, é entender as pessoas com as quais estudamos e aprendemos, através de um olhar pautado na alteridade, ser capaz de se colocar no lugar do outro, em uma relação baseada no diálogo e valorização das diferenças que existem. Enquanto pesquisadores, não somos o “outro”, nossos interlocutores, mas essa capacidade e, porque não, sensibilidade de se colocar em seu lugar, ver o *seu* mundo, pela *sua* visão, faz com que haja uma maior proximidade e uma relação de confiança seja estabelecida, fundamental para o trabalho etnográfico.

CAPÍTULO I: aportes historiográficos

1.1 Uma história que começa na África

Em meados do século XV Kabenguele Munanga (2019) sinaliza que quando os portugueses, desembarcaram na costa africana e atingiram o Cabo da Boa Esperança e a costa oriental, os Estados africanos já tinham atingido um alto nível de aperfeiçoamento na sua organização política, com monarquias constituídas por um conselho popular, com representatividade para as diferentes camadas sociais existentes e a ordem social e moral equivalia à política. No entanto, o desenvolvimento técnico, onde incluía-se a tecnologia de guerra, não era muito avançado, o que pode ser explicado pelos fatores ecológicos, socioeconômicos e históricos do continente naquele período e por questões biológicas, como queriam alguns falsos cientistas (MUNANGA, 2019, p. 22).

Yves Person (2010) elucida que foram os artigos de comércio e, principalmente, ouro (mercadoria muito cobiçada pelos europeus), os motivos que primeiro atraíram os portugueses à essa região. Mas o metal não era extraído nesta localidade, então precisariam atravessá-la para exportar o ouro pelos portos marítimos. Esse deslocamento colocou os exploradores em contato com os povos que habitavam a região e com os respectivos “mercados de escravos”⁸ (Person, 2010, p.338-339). Em decorrência desse contato, Portugal ampliava seu comércio de mercadorias e iniciava no mercado de tráfico de africanos, onde parte dos indivíduos foram capturados em incursões feitas no interior, sendo que a maioria procedia da comercialização com mercadores muçulmanos e com os próprios africanos (DEVISSE & LABIB, 2010, p.756).

As incursões chamavam-se razias, Benigna Zimba (2016) salienta que na região de Moçambique, as capturas também eram feitas com conivência de chefes africanos, pois sem a participação crucial destes não haveria como os portugueses “caçar escravos”, afirma. De acordo com Munanga, a África, com uma tecnologia e indústria de guerra que não haviam atingindo o mesmo desenvolvimento das europeias, surgiu como um adequado reservatório humano, com gastos e riscos

⁸ Destaque meu, palavra usada pelo autor.

baixos. Nesse sentido, o autor conclui que “o tráfico moderno dos escravizados negros tornou-se uma necessidade econômica antes da aparição da máquina (Revolução Industrial) ” (MUNANGA, 2019, p. 22). Person afirma que o “litoral do Atlântico africano”, nesse período, ganha importância e “passa a constituir uma segunda frente de contato com a Europa, em que logo irá predominar o comércio de escravos com a América (PERSON, 2010, p.337).

Traficar africanos escravizados, conforme Malowist (2010), foi o que garantiu o desenvolvimento de grande parte da América e do Caribe e acelerou a acumulação de capital, não somente de Portugal, mas de toda a Europa e da África. A relação comercial que se estabeleceu entre europeus, sobretudo os portugueses, com os africanos só foi vantajosa para os primeiros, que exportavam produtos de baixo custo e recebiam um enorme contingente de mão-de-obra em troca. O autor esclarece que os africanos receberam como “benefício” o cultivo de milho e de diversas espécies de mandiocas, em detrimento de todo o dano que lhes foi causado. Para Malowist, é insustentável que isso possa compensar a perda demográfica sem precedentes e os sofrimentos infligidos à grande massa de “seres humanos que foram arrancados do seu meio e levados para terras longínquas, onde tudo lhes era estrangeiro, para serem sujeitados a um trabalho pesado” (MALOWIST, 2010, p. 26).

Simão Souindola (2016) diz que os portugueses foram os traficantes em maior número e contaram com “a ajuda dos angolanos, os ajudantes no interior, pois não era fácil pegar nos escravos”, “sem lutar e fomentar guerras”. Esta narrativa corrobora como o que Benigna Zimba esclareceu sobre as razias que, também, aconteceram em Moçambique. Continuando com Souindola, aos traficantes cabia cuidar da “mercadoria”. Cuidados com a saúde e o bom aspecto físico eram importantes para a negociação, revisavam todo o corpo para ter uma “mercadoria fiável, forte, robusta e saudável que fosse capaz de atravessar o Atlântico”, pois as condições de viagem extremamente difíceis ocasionavam perdas humanas. O autor indica que um terço dos escravizados eram crianças (dado que aumentava a gravidade do crime). Há cálculos que mostram que outro terço eram mulheres, tidas como “mercadoria doce” e que não traziam “perigo de rebelião nos navios”, pois havia essa possibilidade. Souindola explica que a Igreja Católica tinha uma relação comercial com a escravatura. Em Luanda⁹, local do porto que mais exportou mão-de-obra escravizada, a igreja e leigos

⁹ Outros portos foram de Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe.

“começaram a usar a moeda viva – os homens¹⁰”. A instituição religiosa tinha um “quintalão de escravos¹¹” que eram usados como moeda e trocados por produtos que os padres precisavam. “A igreja fazia parte do corpo econômico da cidade, também precisava de escravos domésticos, [...] como em toda parte”, aconteceu esta “ligação fatal”, “a igreja tinha consciência de que está pratica não era humana” (SOUINDOLA, 2016).

1.2 “Negro”: a construção de uma imagem

A imagem do negro como “ser” sem alma, o suposto escravismo naturalizado em África, as “superstições diabólicas” e a “selvageria” dos seus costumes, legitimaram o extermínio de africanos e a dominação europeia nas Américas, observa a historiadora Milena Santos (2018). Essa concepção imagética que os europeus tinham sobre os povos e o continente africano foi intensificada pelo movimento iluminista¹². Na opinião da autora, os filósofos iluministas, quando vão dizer o que é humano, estão falando de si mesmos – a definição de ser humano é ser europeu. Esses pensadores, “ao mesmo tempo em que defendiam os direitos universais dos homens e a tolerância para com as diferenças”, justificavam o escravismo e o domínio colonial (SANTOS, 2018, p. 5 - 12).

Nessa conjuntura, J. E. Harris (2010) diz que a Igreja Católica apresentou várias apologias no discurso usado para legitimar o tráfico de escravizados. A expansão e a dominação territorial, sendo que a cruzada de cristianização do continente, foi uma delas. Harris indica ao menos duas justificativas usadas pela igreja: a primeira consistia que a escravidão era vista como sendo do “próprio interesse”, dos autóctones “pagãos”; a outra está ancorada na história mítica *Ham* (Cam), de origem hebraica. O mito narra a maldição que Noé lançou sobre *Ham*, seu neto, filho de *Canãa*. *Canãa* era o filho mais novo de Noé, que certa noite viu o pai nu e embriagado na tenda. Ao ficar sabendo o que *Canãa* havia visto, Noé o quis amaldiçoar, porém já havia lançado uma maldição contra o filho por outros motivos,

¹⁰ Antes de usarem os escravizados como “moeda viva”, em Luanda era usado o zimbo, uma moeda antiga (SOUINDOLA, 2016).

¹¹ Conforme Simão Souindola, o “quintalão de escravos”, era a “reserva, o banco central” da Igreja Católica (SOUINDOLA, 2016).

¹² Para saber mais ver: SANTOS, Gislene Aparecida dos. A invenção do ser negro. São Paulo: Educ, FAPESP, Pallas, 2002.

assim, Noé proferiu as palavras que amaldiçoaram seu neto *Ham*. Pela maldição, *Ham* foi condenado a escravidão e escravos seriam todos os seus descendentes (HARRIS, 2010, p.136).

David Goldenberg (2005), esclarece que a filiação dos africanos à *Ham*, que foi reforçada pela etimologia: *Ham* é uma palavra hebraica que significa quente, e logo foi relacionada aos países quentes da África. Por essa associação, foi evidente para os intérpretes da bíblia que os povos africanos eram todos descendentes de *Ham* e *Canãa*, que teriam a pele escura, amaldiçoados à serem escravizados como eles. Partindo do duplo significado que foi atribuído para a palavra '*Ham*' - 'negro' e 'quente', nada mais óbvio à igreja de que esses descendentes tinham que ser oriundos da África. Essa linha interpretativa sustentou a maldição de *Ham* por séculos (GOLDENBERG, 2005). Esse mito tinha um grande alcance, logo essa dimensão bíblica e religiosa fundou e justificou oportunamente as ideias relativas à natureza "inferior" e "selvagem" dos africanos (HARRIS, 2010, p.136). Mas não apenas a Igreja se valeu dessa premissa, uma vez que foi usada por todos àqueles que se beneficiaram dela. Na perspectiva da dominação e escravização das populações autóctones, o dominador, sempre superior por "natureza e/ou por desígnio divino", busca todos os meios possíveis para destituir o dominado da sua humanidade. O ser humano sempre toma o cuidado de justificar suas condutas, sejam boas ou não. Quando está em jogo a defesa de seus interesses, emergem argumentos que fazem sentido, muitas vezes para si mesmo.

Para Kabenguele Munanga (2019), entre os europeus dos séculos XVI e XVII, não houve nenhum problema moral com relação a escravidão, porque isso é consequência da doutrina cristã, segundo à qual o homem não deve temer a escravidão do homem pelo homem, e sim sua submissão às forças do mal. Ancorados nessa "ideia", o autor diz que foram instaladas capelas nos navios negreiros, para que os escravizados fossem batizados antes da travessia. Uma atitude que configurou um total desrespeito e flagrante violação com a religião dos africanos, pois a preocupação cristã consistia em salvar as almas e deixar os corpos morrerem. Aliás, parte dos missionários mostrou-se até incapaz de aceitar que eles possuíssem uma religião (MUNANGA, 2019, p. 27,28).

Tal como expressou Franz Fanon (2008), o negro idealizado é uma construção do homem branco. Ele representa o outro lado do iluminismo, construído não como

uma pessoa real e com uma história verdadeira, mas como uma imagem. Como um produto de pensadores fantasiosos, esse negro vem de lugar algum e é uma não pessoa, nascido da necessidade do humanismo europeu de se resgatar do seu purgatório moral. Ao criá-lo, o branco acabou por negar a humanidade de ambos (FANON, 2008, p. 67). Juliana B. Almeida de Souza (2001) ao citar David Brion Davis (2001), expõe um ponto de vista interessante a respeito do assunto. Davis entende que existe um determinado exagero por parte de muitos historiadores no que se refere a oposição escravidão versus Igreja Católica. Também reconhece que a defesa do escravismo esteve sobre forte influência dos conceitos religiosos, mas esta fusão, desenvolvida na Antiguidade, foi antecipada no judaísmo e na filosofia grega. Escravizar pode ser observado em dois sentidos, afirma o autor: no primeiro “era uma punição para remissão dos pecados ou para algum defeito natural da alma, que impedia uma conduta vitoriosa”; no segundo, “situava-se como ponto inicial para uma missão divina”, pois teria sido “da escravidão do corpo corrompido de Adão que o Cristo redimira a humanidade” (SOUZA, 2001, p. 14).

O escravismo ganhou grandes proporções, traficar africanos se tornou um negócio lucrativo. O negro, construído pelo imaginário europeu, embora tivesse sido arrancado da África, não era de lugar algum, mesmo sendo tirado de uma sociedade, foi colocado como uma não pessoa, como disse Fanon (2008). Segundo, Malowist, ao mesmo tempo que tinham interesse em comercializar estas “não pessoas”, durante os séculos XV e XVI, assim como nos que se seguiram, cobiçaram os territórios que tivessem capacidade de fornecer essa mão-de-obra em grande escala e um desses primeiros territórios foram os domínios do reinado do Congo (MALOWIST, 2010, p.10). Partindo dessa perspectiva, o autor diz ser interessante situar a entrada dos portugueses na costa africana, especificamente nesse reino, que foi iniciada no começo do século XVI (MALOWIST, 2010, p.10). Uma região que não havia ouro nem prata, mas supriu a coroa portuguesa do que eles muito precisavam no momento, dinheiro e mão-de-obra. A relação estabelecida entre a monarquia portuguesa com os soberanos congolezes resultou numa grande conversão ao cristianismo, como veremos a seguir.

1.3 Entrada dos Portugueses no Congo e a conversão ao cristianismo

De acordo com Lucilene Reginaldo (2005), quando chegaram na região do Congo (África Banto) no final do século XV, os portugueses foram instruídos a fazer um contato pacífico. Com os africanos iniciaram um “diálogo de surdos”, que foi mediado pela religião e, e uma aceitação da “amizade” dos reis de Portugal, pressentia o reconhecimento de uma nova religião com práticas e ritos novos. A tecnologia e a promessa dos portugueses em oferecer uma associação política e econômica vantajosa, garantiu a religião cristã (REGINALDO, 2005, p. 16). Marina de Mello e Souza (2014) diz que em terras do Congo, os portugueses capturaram alguns nativos, que foram levados como reféns para Portugal. Na corte portuguesa, estes africanos foram tratados como amigos e iniciados na cultura portuguesa. No regresso à África, os portugueses trazem os africanos capturados agora vestidos, católicos, instruídos nos hábitos, costumes e falando um novo idioma. (MELLO E SOUZA, 2014, p.51).

Esse retorno foi visto pelo rei do Congo como uma volta de um mundo espiritual, explicada pela cosmologia *Banto-Kongo*: os indivíduos quando deixam a África e atravessam o mar - *kalunga*¹³ - morrem e vão para o mundo dos “espíritos brancos”, logo quando voltam para África, renascem. Esse momento, de renascimento dos capturados, foi crucial à conversão da região. O rei do Congo enviou uma Embaixada à Portugal, manifestando seu interesse em aceitar a nova religião e solicitando que fosse enviado, além de religiosos, mão-de-obra especializada, como por exemplo, carpinteiros, artesãos, trabalhadores da terra e tudo o que fosse da tecnologia dos homens brancos (REGINALDO, 2005, p.17). A corte real foi batizada, um rito de iniciação à nova religião que, sob a ótica da realeza, revelaria segredos e favorecimentos sociopolíticos. Inicialmente restrito à família real e pessoas de confiança do rei, uma situação que causou insegurança e insatisfação na elite, pois temiam rebaixamento hierárquico. Porém, depois que toda a família real foi batizada, a elite foi autorizada a receber o sacramento (MELLO e SOUZA, 2014; REGINALDO, 2005). O começo do catolicismo, segundo Jan Vansina (2010), se difundiu junto a nobreza urbana e nas capitais da província. Uma grande parte da população foi

¹³ Discurso sobre a cosmologia associada ao *kalunga* no tópico: 1.4 “Ô macaqueiro que vem pela praia, o macaco vem dizer, que o *kalunga* é muito fundo”, p. 26.

batizada posteriormente e a religião expandiu-se até as mais longínquas aldeias (VANSINA,2010, p.676).

Os soberanos, no final do século XVI, buscaram o monopólio da religião e controlar as ações missionárias. Assim, criaram um clero africano para garantir acesso direto aos novos ritos e símbolos cristãos, sem depender de intermédio dos portugueses. Tratava-se de mais uma estratégia articulada pela elite que, por acreditar que os novos ritos e objetos cristãos fortaleciam seus poderes, precisavam controlar a propagação do catolicismo. A ordem política do Congo era legitimada pelos ritos, sendo indispensável a presença dos sacerdotes para a realização destes. Os ritos eram fundamentais para validar publicamente o poder dos soberanos (REGINALDO, 2005, p; 18). Apesar dos esforços, não foi possível manter a estrutura eclesiástica essencialmente portuguesa. O fervor religioso entra declínio na região do Congo, ainda na primeira metade do século XVII. É neste período que chegam um número significativo de missionários capuchinhos e italianos no país. A antiga religião congoleza sofreu influência da doutrina cristã, o que ocasionou uma coexistência entre elas. A partir desse período pode-se falar de uma única religião, na qual os elementos cristãos e antigos haviam se misturado, ao menos junto aos nobres, e tal religião difundiu-se sobretudo no século XVII (OGOT, 2010; VANSINA, 2010).

Para Vansina (2010), as formas de pensamento da religião antiga foram retomadas nas pregações católicas, um exemplo vem da noção de *Nkadi ampemba*. *Nakadi* caracteriza um espírito ancestral perigoso e *mpemba* (o além), reforça a noção de antepassado. “ A terminologia cristã provém do domínio dos *nkisi*¹⁴, dos *ndoki* e dos *nganga*:

A ideologia da realeza (*nkisi*) decorria das concepções religiosas gerais. Três cultos importantes nela desempenhavam um papel: o dos antepassados cujo lugar sagrado era o bosque do cemitério real, os espíritos territoriais [...] e o dos sortilégios reais. Essa noção de *nkisi* era fundamental. Os cristãos renomearam esse termo com o sentido de “sagrado”. Chamavam a igreja de “casa do *nkisi*”, a bíblia de “livro do *nkisi*”, o sacerdote de “*nganga do nkisi*”, *naganga* sendo por sua vez o termo consagrado para desgelar um especialista em religião, principalmente em *nkisi*. Atribuíaam doenças e desgraças aos *ndoki* (feiticeiros), estes últimos podendo ser descobertos pelos *nganga ngombo* (adivinhos) [...] (VANSINA, 2010, p. 656).

¹⁴ Ideologia da realeza, decorria das concepções religiosas gerais VANSINA, 2010, p. 656).

Os missionários buscavam combater alguns “ritos *Kitomi*¹⁵, da feitiçaria, do culto aos antepassados e das associações terapêuticas (*khimba*, *nzo longo*, *Kimpassi*¹⁶), mas foram tolerantes com a medicina praticada por eles. Os capuchinhos usaram procissões e orações para substituir alguns ritos e podiam praticar o exorcismo, o que ocasionou em crenças e práticas religiosas peculiares de acordo com a região. A chegada destes freis e o surgimento das primeiras confrarias de *Mbanza Kongo* provocaram uma renovação dos ritos *kimpassi* e uma maior influência dos *kitomi* na corte (VANSINA, 2010, p. 677). Nesse contexto, quatro ordens religiosas tiveram uma participação maciça na propagação do catolicismo na África Central: Os Soldados da Companhia de Jesus, Terceiros Franciscanos, Carmelitas Descalços e Capuchinhos. Sendo que os Franciscanos e os Capuchinhos foram os principais responsáveis pela entrada missionária.

1.4 “Ô macaqueiro que vem pela praia, o macaco vem dizer, que o *kalunga* é muito fundo”

Os versos citados são de uma cantiga que faz parte do repertório religioso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Tavares e foi cantada durante o Ensaio de Pagamento de Promessa. De acordo com Seu Eli Jorge (2019), “macaco” era uma forma pejorativa que os brancos usavam quando se referiam aos escravizados africanos e o “macaqueiro que vem pela praia”, seria um “barco cheio de macacos” navegando pelas costas litorâneas. Os versos fazem menção aos navios tumbeiros, embarcações que saíam dos portos da costa africana com destino as novas terras sob o domínio português. Também trazem implícitos uma advertência sobre os perigos de atravessar o oceano – *Kalunga*. No contexto do tráfico, Simão Souindola (2016) diz que Angola foi uma grande produtora de mão-de-obra escravizada embarcada em Luanda¹⁷ a partir das Portas do Mar (porto da cidade). O local foi cenário de “todas

¹⁵ Sacerdote da comunidade, responsável pela fertilidade, guardião das relações entre o homem e a natureza e das instituições sociais mais importantes como a família, além de legitimar a ordem política ao entronizar o novo chefe; os *nganga*, que prestavam serviços privados e trabalhavam com a ajuda de *nkisi*, objetos mágicos indispensáveis à execução dos ritos religiosos, originadores da noção de fetiche; os *ndoki*, feiticeiros especializados em ajudar seus clientes a prejudicar o próximo (VAINFAS & MELLO E SOUZA, 1988, p. 15).

¹⁶ Cultos de iniciação de meninos ou cultos terapêuticos (VANSINA, 2010, p. 674).

¹⁷ Simão Souindola diz que era uma cidade escravagista, cuja a maior parte da população era de escravos domésticos e para a exportação. Essa situação só parou, quando a Inglaterra pressionou Portugal para terminar com o tráfico transatlântico (SOUINDOLA, 2016).

as revoltas possíveis”, pois os escravizados não sabiam o seu destino, a única certeza é que iam para o *kalunga*. Para os angolanos da região costeira, “assim como para quase toda a região banto, o *kalunga* era o infinito”. “Qual era o infinito? As pessoas não sabem para onde vão e nem o que irá acontecer”, conseqüentemente haviam revoltas e suicídios neste lugar, conclui Souindola (2016).

O termo *Kalunga* tem um significado mais amplo dentro do universo cosmológico africano, particularmente no *Bantu-Kongo*. *Kalunga* se traduz numa força de fogo em si mesma. Força que se manifestou dentro do *mbungi* – o vazio – e que se tornou a fonte de vida na Terra. O *Kalunga*, que também significa oceano, é um portal e uma parede entre dois mundos: uma metade emerge para a vida terrestre, enquanto a outra submerge à vida submarina e para o mundo espiritual. Dessa forma, ele se tornou uma ideia de imensidão, algo imensurável, fonte e origem da vida, força que gera continuamente e entrada e a saída do mundo terreno para o mundo dos espíritos (SANTOS, 2019, p. 21-23). O *kalunga* divide o mundo entre o dos vivos e o dos mortos. Atravessá-lo, partindo do continente africano significava morrer, enquanto que no sentido contrário, chegar na África pelo *Kalunga*, era vir da vida – renascer. Ainda em África, depois de capturados e já terem sofridos os primeiros sufrágios imputados pela violência física, presos em grilhões e correntes de ferro (meios pelos quais também tiveram seus copos dominados), ainda foi preciso ter o controle do seu espírito. A conversão ao batismo também acontecia nos portos de embarque, nos navios também haviam capelas¹⁸. Pagãos não poderiam entrar nas terras de domínio da coroa portuguesa, nem em outros reinados, pois todos estavam sob os auspícios da instituição da Igreja Católica.

Dos portos africanos, continua a jornada dolorosa e aterrorizante até os portos do Novo Mundo. Pensar no porão do navio “negreiro” é pensar nas dezenas, centenas de pessoas (a depender da capacidade da embarcação) amontoadas, confinadas numa viagem de vários dias, sem comer, beber, dormir direito, respirando o ar com o odor fétido dos excrementos. A morte era outra passageira do navio, ceifando a vida de muitos africanos, seja por alguma enfermidade, ou pela crueldade de alguns capitães e traficantes. Porém, mesmo diante desse quadro, os africanos

¹⁸ Conforme afirmação de kabenguele Munanga, no tópico “**Negro**”: a construção de uma imagem, p. 22.

estabeleceram laços afetivos e parentescos simbólicos – os malungos – como explica João José Reis:

Já na travessia do atlântico, a bordo de fétidos navios, morria a família africana e nasciam os primeiros laços da fictícia família escrava, na relação profunda entre os companheiros de viagem, que dali em diante tornavam-se malungos uns dos outros. (REIS, 2012, p. 55).

Mesmo que houvesse pessoas de grupos étnicos que teriam sido rivais na África, naquele momento, estavam juntos, eram os malungos atravessando o *Kalunga*, no mais completo e absoluto desconhecimento do que os esperava. Foram numerosas travessias, uma migração forçada que é a origem de um dos movimentos migratórios de mais relevância da história moderna - a Diáspora Africana. A diáspora ou a dispersão de povos africanos pela Europa, Ásia e Américas se produziu em larga escala durante o tempo em que era feito o tráfico de escravos, entre o século XV e XIX (SANTOS, 2008, p;182).

1.5 “Ele era escravo, ele veio e desembarcou no porto de Rio Grande”

Na travessia compulsória pelo Oceano Atlântico, milhões de pessoas teriam sido capturadas do solo africano e trazidas para as Américas. A partir do século XVI e no decorrer do período em que se manteve o tráfico transatlântico até o século XIX, o Brasil foi a região que mais importou africanos (SANTOS, 2008, p.182; REIS, 2007; p. 81). O subtítulo acima, faz referência a narrativa de Seu Eli Jorge (2018), quando mencionou a chegada do seu avô, fundador da Irmandade em Tavares.

O porto de Rio Grande era o único porto oceânico da Capitania do Rio Grande de São Pedro do Sul, situado na Vila de mesmo nome. Conforme salienta Gabriel Berute (2006), essa era uma característica que tornava obrigatória a passagem por este porto das embarcações do comércio de cabotagem, carregadas de escravizados e produtos coloniais, que vinham de outras regiões da América dominadas por portugueses. Após passar pelo porto de Rio Grande é que se seguia o deslocamento por via terrestre ou fluvial, para os destinos finais, pelo interior da capitania (BERUTE,

2006, p. 10). Berute aponta que a Capitania do Rio Grande participava de um movimento duplo de abastecimento de mão-de-obra escravizada¹⁹:

Em primeiro lugar, como etapa interna do tráfico transatlântico, e que tinha no porto do Rio de Janeiro o seu principal ponto de partida [...]; e em segundo lugar como parte integrante das rotas do tráfico interno, através do qual foi negociada uma importante parcela dos escravos despachados para a capitania (BERUTE, 2006, p. 14).

Segundo Luiz Henrique Torres (2008), durante o comércio legal de escravizados, nos quadros do tráfico negreiro transatlântico, até a primeira metade da década de 1850, a chegada de negros à província se dava por este porto. O autor destaca que um registro remanescente da passagem de escravizados pela Alfândega do Rio Grande, deixado por Antônio José Gonçalves Chaves, levantou para o período de 1816 a 1822 a chegada de 6.157 escravos ao Rio Grande do Sul. Segundo Torres, “a recuperação quantitativa dessas populações e também de imigrantes poderia ser resgatada por meio dessa documentação”. Entretanto, esses dados que “seriam fundamentais para o resgate demográfico”, foram destruídos na década de 1970 (TORRES, 2008, p. 105). Grande parte dos escravizados que desembarcaram no porto de Rio Grande eram de africanos que recentemente haviam chegado no Brasil. Em relação ao gênero, indivíduos do sexo masculino e em idade adulta eram em maior número, no entanto, havia uma presença expressiva de crianças entre eles (XAVIER, 2008, p.18).

Embora a participação do porto tenha sido significativa nesse comércio, tendo desembarcado em seu cais um número significativo de escravizados, os primeiros africanos chegaram nesta região com as expedições de povoamento da Planície Costeira, nas primeiras décadas do século XVIII, como apontado por Mário Maestri (1993). Na expedição portuguesa que fundou a Colônia de Sacramento, no ano de 1680, constavam nos registros cerca de 60 negros escravizados. Estes homens foram a base de sustentação da colônia, porque além de serem vendidos, trabalhavam na povoação, na extração de couros e na agricultura que se desenvolveu em seu entorno,

¹⁹ Gabriel Berute (2006), trabalhou com essa hipótese, em sua dissertação de mestrado, onde analisou as características do tráfico de escravos para o Rio Grande de São Pedro do Sul no período entre 1788 e 1824. Conforme o autor: “tendo em vista a falta de estudos demográficos a respeito da escravaria dessa região, a análise das características dos cativos no momento do seu desembarque e a investigação do circuito mercantil no qual a capitania estava inserida possibilita principiarmos a compreensão do impacto do tráfico negreiro na definição do perfil demográfico da sua população escrava”. “Dos escravos que partem para os portos do Sul: características do tráfico negreiro do Rio Grande de São Pedro do Sul, c. 1790 – c. 1825”, 2006.

afirma o autor. Anterior a este período, entre os séculos XV e XVII, estas terras eram o centro de disputas entre portugueses e espanhóis (MAESTRI, 1993, p. 23 - 26).

Na segunda metade do século XVI, embarcados em lanchões, os vicentinos penetravam pela barra do rio Grande e escambavam cativos, cera, caça, alimentos, etc. por produtos manufaturados com os guaranis que vinham pescar, mariscar e caçar nas costas das lagoas. Tratava-se, porém, de atividade de pouco sentido econômico para ambas as partes (MAESTRI, 2010, p. 22).

A Colônia do Sacramento se conectava com a Vila de Laguna (SC). Essa península, através do Caminho das Tropas, geograficamente uniu pontos de pouso, atividades de invernadas e comércio de animais. Além disso, o trajeto favoreceu a aproximação entre os habitantes de povoados da região, o que ocasionou um fluxo sazonal de peões, condutores, comerciantes, tratadores e adestradores de animais (HAMAISTER, 2002 *apud* MOLET, 2018, p. 50). É possível inferir, conforme diz Claudia Molet (2018) que escravizados e forros, embora residissem longe, “poderiam manter contatos, pois havia a possibilidade de mandar e receber informações pelos tropeiros”. Na extensão desse trecho do Caminho das Tropas, foram distribuídas sesmarias²⁰ (MOLET, 2018, p. 50). De acordo com Maestri (2010), “no Sul, para obterem uma sesmaria, os requerentes declaravam, comumente, condições de povoar as terras com gados e trabalhadores, em geral escravizados” (MAESTRI, 2010; p.25). Portanto, antes mesmo da fundação oficial do povoamento do Rio Grande de São Pedro, já havia presença africana de escravizados, como pode ser visto na afirmação de Luís Henrique Torres (2008):

A presença da população negra junto à barra do Rio Grande de São Pedro remonta à vinda, até as proximidades da sede da atual cidade de São José do Norte, da *frota* de João de Magalhães, que perdurou entre 1725 e 1733, tendo a função estratégica de controle do fluxo de gado da Vacaria do Mar [...] (TORRES, 2008, p. 101).

A frota organizada por Francisco Brito Peixoto e comandada por João de Magalhães, se estabeleceu na parte norte da barra, onde seria a futura Vila de São José do Norte e ali permaneceram para impedir que os castelhanos ou Tapes passassem para as campanhas do Rio Grande e, do grupo de 31 pessoas, a maior parte dos integrantes eram homens negros escravizados. Fato interessante é que, já

²⁰ Habitualmente, a sesmaria consistia de “três léguas em quadro”, ou seja, pouco mais de treze mil hectares, constituindo doação gratuita e plena, sem qualquer ônus, a não ser o dízimo de Cristo, sob a obrigação dos sesmeiros de ocupá-las e explorá-las. Era comum que os sesmeiros explorassem havia alguns anos as terras que requeriam à Coroa (MAESTRI, 2010, p. 25).

na chegada da expedição que viria a oficializar o controle português da barra do Rio Grande (em fevereiro de 1737) sob o comando do Brigadeiro José da Silva Paes, alguns escravizados estavam a bordo das embarcações, possivelmente seus senhores eram oficiais militares. Antes, o lusitano Cristóvão Pereira de Abreu (1680-1755) acampou nas margens meridionais do “passo” do rio de São Pedro, à espera de Silva Paes (TORRES, 2008; QUEIROZ, 1987; MAESTRI, 2010).

Com a presença açoriana, inicia-se o trabalho agrícola na região. No entanto, Dante Laytano (1957), afirma que os açorianos não poderiam dar conta sozinhos do trabalho e, desse modo, também utilizaram da mão-de-obra escravizada (LAYTANO, 1957, p. 138). Inclusive, muitos já possuíam negros escravizados e os trouxeram no período da colonização, o que significou uma expressiva participação desta população dentro da estrutura social que se estabelecia, conforme aponta Maestri (1984). Torres (2008), compartilhando do pensamento de Corcino (1984), entende que os portugueses criaram a mentalidade de que qualquer tipo de trabalho manual no Novo Mundo destinava-se aos escravizados e não para o homem branco, o que pode ser observado quando Seu Eli informa que o seu avô foi “trabalhar em granja, meada de arroz, cortar arroz”. Para o autor, os brancos europeus não vieram à colônia para serem lavradores, como um camponês, acreditavam que vieram para dirigir, mandar, dominar e enriquecer em cima do trabalho escravo. Os primeiros habitantes que se estabeleceram na capitania não eram contrários a esta ideia, haja visto a presença de escravizados nas expedições (TORRES, 2008, p. 104).

Para povoar os novos territórios, casais chegados, sobretudo, de Sacramento e de Laguna alojaram-se em Rio Grande e terras próximas da aglomeração foram distribuídas especialmente àqueles que tivessem condições de povoá-las com animais e trabalhadores escravizados. [...] A produção tricultora garantia uma maior rentabilidade do que as tropas, permitindo a fixação de um maior número de luso-brasileiros, que se apoiaram na mão de obra escravizada (MAESTRI, 2010, p. 27).

É possível ter uma ideia em números da presença dos africanos escravizados na região onde hoje está localizado o município de Tavares que, dentro do contexto apresentado até aqui, fazia parte do território da Freguesia de São Luiz de Mostardas²¹ através de mapas estatísticos do século XVI, XVII, XVIII, XIX pesquisados por Dante Laytano (1957). Os mapas estatísticos são os registros de

²¹ Durante o século XIX, toda a região pertencia somente a São José do Norte, que era subordinada a Vila do Rio Grande. Em 1832, o Norte se emancipa e fica com duas freguesias: Nossa Senhora da Conceição do Estreito e São Luís de Mostardas, o território tavarense passou integrar esta segunda.

recenseamentos realizados no Rio Grande do Sul, onde se quantificava a população branca, indígena e a negra. Para este trabalho, interessa os dados das localidades das Freguesias de São Luiz de Mostardas e Nossa Senhora da Conceição do Estreito, territórios em que a península era dividida (LAYTANO, 1957, p. 123 – 126).

Um mapa estatístico de 1780²², mostra que a população de africanos escravizados e seus descendentes em Estreito²³ era de 277 pessoas, numa população total de 1294 habitantes, onde 880 eram brancos e 97 índios, enquanto que em Mostardas alcança 191, para um total de 591 habitantes – 360 brancos e 40 índios. Mapas datados de 1811²⁴, feitos por vigários destas freguesias, ao que se pode inferir conforme os dados pesquisados por Laytano, trazem a quantificação dividida por gênero. Também indica o número de forros e pardos: Freguesia do Estreito a população era constituída por “pretos – 631. M. 394 e F. 371. Pretos 21 e Pardos 130. Brancos 795. Enquanto que na Freguesia de Mostardas, Pretos 367 M. 243 e F. 121. Forros – 110. Pretos 32 e Pardos 78. Brancos 775. Num recenseamento datado de 1814 não é dado maiores detalhes: Freguesia de São Luiz de Mostardas 723 brancos de ambos os sexos e 281 escravos (Idem).

Mais uma referência sobre esta população, está no quadro formado a partir de “listas eclesiásticas” do Rio Grande do Sul (datado de 1848), período imperial, onde foi observado o número de casamentos, batismos e óbitos de libertos e escravizados. O número de óbitos é mais expressivo do que os de batismos e casamentos, sendo que este último era ainda mais reduzido. Laytano infere que, o número de casamentos reduzido poderia ser devido ao não registro eclesiástico de casamentos entre escravizados (“faziam-se atrás da igreja”, expressão popular que faz referência aos casamentos ilegais). Já os de batismos de escravizados poderiam não interessar a sociedade da época. No entanto a mortalidade entre a população escravizada era elevada. No ano de 1848, registram-se para a, então comarca de São José do Norte

²² Segundo Dante Laytano, é o primeiro recenseamento que se conhece do Rio Grande do Sul, feito pelo tenente Córdova (LAYTANO, 1957, p. 123).

²³ A região do Estreito foi onde aconteceu a primeira experiência de aldeamento promovido pelo governo imperial português, inclusive a Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Estreito tinha maior alcance territorial, sendo fundada antes da Freguesia de São José do Norte. Atualmente é o segundo distrito do município de São José do Norte.

²⁴ Joaquim Félix da Fonseca encaminhava estes mapas à D. Diego de Souza, governador e capitão-general do Rio Grande, foram publicados na “Revista do Arquivo Público do Rio Grande do Sul” (LAYTANO, 1957, p. 126).

(a qual Mostardas era subordinada), 1.082 escravizados e 166 libertos numa população de 12.893 habitantes (LAYTANO, 1957; p. 127 - 130).

De acordo com Norton Corrêa (2002), duas grandes tradições africanas foram trazidas para o Rio Grande do Sul: a jeje – nagô (sudanesa), do Benin e da Nigéria e a banto, da região de Angola, do antigo Congo e Moçambique. Em relação aos sudaneses, trazidos na segunda metade do século XVIII, alguns foram encaminhados para as maiores cidades que já estavam presentes na colônia – Rio Grande, Porto Alegre e Pelotas. Os bantos foram trazidos primeiro e em número maior do que os outros, possibilitando que marcassem sua presença na cultura regional: “no vocabulário, na toponímia, na culinária e em manifestações religiosas, como os Quicumbis e Moçambiques, nas quais continua a ser coroada a Rainha Jinga, personagem histórica na Angola do século XVI” (CORRÊA, 2002, p. 239). Nesse contexto se insere o Ensaio de pagamento de Promessa de *Quicumbi*, ritualizado pela Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, uma presença latente da religiosidade dos ancestrais escravizados que marcou e contribuiu com a construção da sociedade de Tavares.

1.6 Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens de Preto

A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Tavares, como já mencionado, está inserida em dois amplos contextos: tráfico Transatlântico de africanos escravizados e formação das irmandades negras religiosas, particularmente, às surgidas em devoção ao rosário, este segundo é o que será abordado no seguimento deste texto. Assim, começo com uma breve definição: irmandades ou confrarias são organizações constituídas por indivíduos leigos e/ou ordens eclesiásticas²⁵ sob a invocação de um santo católico. Surgidas na Europa, no período Medieval, se espalharam pelas terras europeias e atravessaram o Atlântico, junto com as missões de exploração e dominação territoriais. Julita Sacarano (1978) diz que eram instituições leigas (por serem administradas por pessoas leigas), social e familiar, por haver uma interpretação da religião com a vida social e familiar (SCARANO, 1978, p. 15). Célia Maria Borges (2005) argumenta que o “fenômeno confrarial”, que aconteceu

²⁵ Geralmente as confrarias eram das ordens eclesiásticas ou, quando formadas por leigos, haviam integrantes da Igreja.

no Brasil, se insere numa dinâmica maior e de longa duração. Vindo das fraternidades portuguesas que foram matrizes geradoras de um “comportamento coletivo entre homens e mulheres que viveram nas colônias” e também serviram de modelo para o desenvolvimento das irmandades, especialmente às do Rosário. A ajuda ao próximo permeou o imaginário cristão do final da Idade Média e, desde então, projetou-se como um ideal virtuoso de auxílio aos pobres (BORGES, 2005, p. 43-49).

“O pobre passou gradativamente a adquirir o estatuto semelhante a Cristo”, assim, ajudá-lo se tornou sinônimo de ajudar a Cristo. Uma mentalidade que colocava o pobre mendicante numa condição indigna. Esse paradigma só mudou quando as instituições formularam novas estratégias políticas. Mesmo com as mudanças, as irmandades permaneceram por muito tempo também “administrando a pobreza” de dentro e de fora da organização, “conforme os objetivos e capacidade de cada uma” (BORGES, 2005, p. 48-49). José Reis (1991) esclarece que estas organizações religiosas seguiam as orientações de Estatutos e Compromissos, um regimento que estabelecia os objetivos, funcionamento, condições social e/ou étnica exigidas para associação, obrigações e direitos de seus integrantes, que deveria ser garantido pelas autoridades da Igreja Católica e pela monarquia. Por deveres, além da devoção católica, os sócios deveriam ter bom comportamento diante da sociedade, pagar as anuidades e participar das cerimônias religiosas. Por direitos recebiam assistência médica, jurídica, auxílio monetário em situação de crise financeira, enterro digno para si e os seus familiares (com cortejo fúnebre de irmãos e irmãos de confraria, sepultamento na capela da organização, se esta possuísse uma) (REIS, 1991, p. 49-50).

Em Portugal, J. E. Harris (2010) diz que as organizações religiosas formadas por negros foi consequência da presença significativa de africanos no território português. Fato que já acontecia no século XVI, a vida urbana oferecia a eles inúmeras oportunidades para fuga e de, em alguns casos, comprar a sua liberdade. O autor argumenta que não surpreendeu o fato dos africanos “livres” terem se agrupado em maior parte nas zonas urbanas, pois buscaram cultivar um espírito comunitário e se beneficiar de instituições que correspondessem aos seus interesses. Essas organizações, além de patrocinar atividade de lazer, festas, reuniões sociais, arrecadavam dinheiro com a finalidade de comprar e libertar outros escravizados. Outra ação era a compra de terrenos para dispor de lugares onde os negros pudessem

ser sepultados pois, geralmente, deviam ser enterrados em separado (HARRIS, 2010, p. 136).

O aumento populacional de africanos, juntamente com a adesão à cristandade, fez com que surgisse uma ‘classificação de cor’, que passou a ser quesito importante nas confrarias leigas (REGINALDO, 2005, p.47- 51). Algumas das associações que se intitulavam de ‘Homens Pretos’, formadas supostamente por negros alforriados e escravizados, constituíam-se em grande maioria por confrades brancos. Esta situação gerava conflitos motivados pelo domínio e gestão e por rivalidades entre os grupos de confrades negros, brancos e mulatos. As rivalidades, por vezes, causavam a separação dos grupos, o que dava origem a novas instituições. Com isso, em Portugal muitas vezes havia, inclusive sob a mesma invocação, uma organização de negros e outra de brancos (FONSECA, 2016, p. 23). Antônia Aparecida Quintão (2002), traz uma explicação para uso do termo “preto” referente as irmandades: [...] no século XVIII, ao serem eretas as irmandades, utilizava-se frequentemente a expressão “irmandade de homens pretos”, “irmandade dos pretos”, “irmandades dos crioulos”, os confrades se referiam a si próprios dessa maneira. Segundo autora, crioulos eram os descendentes de africanos nascidos no Brasil, portanto, essa palavra não possuía o sentido pejorativo que hoje verificamos. Ao contrário, muitos crioulos faziam questão de que as suas irmandades trouxessem no título esse sinal de distinção. Negro, preto ou cafre são utilizados indistintamente, predominando o termo: preto. Pardo ou mulato também são sinônimos, predominando a primeira designação (QUINTÃO, 2002, p. 15-16).

Em Portugal, as irmandades de negros foram criadas em todas as localidades que concentraram populações de origem africana, esse fato demonstra a importância que essas associações tiveram na metrópole. Mesmo que em vários quesitos, como no cumprimento das funções religiosas, na prática da ajuda mútua entre os sócios, como meio de integração social que favorecia um protagonismo aos associados – onde grupos sociais em ascensão e os menos privilegiados podiam exercer o poder – eram semelhantes as organizações formadas pelos brancos, havia uma característica que as diferenciavam. O que particularizava as organizações formadas pelos negros era o privilégio régio que tinham para resgatar dos escravizados. Entre todos os privilégios que lhes eram concedidos, este foi o mais polêmico, porque esteve condicionado há duas situações: a de maus tratos e a da venda, que levaria o irmão

para fora de Portugal (muitas vezes trazidos para o Brasil). Com o passar dos séculos, os privilégios régios sofreram muitas alterações, sempre em favor do direito de propriedade dos senhores (REGINALDO, 2005, p.48- 52).

Comprovar os maus tratos era quase impossível, pois era a palavra do senhor contra a do escravizado, a luta maior se dava para impedir a venda do irmão. Embora grande parte das histórias registradas em muitos processos para resgate não tenham sido bem sucedidas para os requerentes, o número elevado de petições e a insistência das irmandades nesses processos de resgate sinaliza à sua importância, no que concerne a defesa dos negros escravizados em Portugal. O papel relevante que tiveram na libertação dos irmãos, o conflito gerado em função do privilégio de resgate, incomodaram os senhores escravocratas que começaram a pressionar o poder real, com o objetivo de anular as conquistas da população de origem africana. A primeira irmandade portuguesa de negros que recebeu esse direito foi a de Nossa Senhora do Rosário do Convento de São Domingo. No século XVI, inclusive, foi a primeira associação formada sob a proteção da santa no reino. Para algumas associações este privilégio foi estendido, já outras tiveram que reivindicá-la (REGINALDO, 2005; FONSECA, 2016).

1.6.1 Devoção ao rosário

Lucilene Reginaldo diz que “o Rosário foi se constituindo numa devoção preferencialmente de negros ainda em terras africanas”, por que no século XVII, na Ilha de Moçambique, foi fundada uma confraria do Rosário “sob o patrocínio dos dominicanos”. De acordo com a autora, “faziam parte desta irmandade portugueses e ‘cristãos da terra’ ”. Na segunda metade do século XV, na cidade de Colônia (atual Alemanha), tem-se um registro de uma confraria do Rosário (REGINALDO, 2005, p. 37 - 52; SIMÃO, 2010, p. 27). Várias confrarias e irmandades dedicadas à Nossa Senhora do Rosário foram formadas. Juliana Souza (2001) esclarece que o rosário é um método de oração que, conforme a mitologia católica, foi recebido por Frei Domingos das mãos da Virgem Maria. Em meados do século XII, Frei Domingos de Gusmão passava por grandes dificuldades em combater as heresias e reconverter ao cristianismo o povo de Albi, localidade ao sul da França e, num determinado dia, enquanto rezava, a Virgem Maria apareceu e lhe ensinou “um método de oração,

dizendo que homens e mulheres invocariam sua ajuda com as contas que lhe entregava”. A data e o local exatos em que o rosário foi introduzido na cristandade do ocidente são desconhecidos, mas desde Pio V, os sucessores papais mantêm a descrição da origem do rosário ligada a essa narrativa de Gusmão, inclusive representando imagetivamente o religioso aos pés da Virgem, recebendo o colar de contas (SOUZA, 2001, p. 4).

Mas, se a localização dessa origem no espaço e tempo não é conhecida de fato, o uso de contas como método de oração tem seus antecedentes. Jorge Fonseca (2016) e Juliana Souza (2001) trazem duas versões ancoradas em estudos de outros pesquisadores. Jorge Fonseca, ao citar os estudos de Frei Luís de Souza, diz que essa antecedência estaria nos Eremitas do deserto egípcio dos tempos de cristianismo embrionário, “que se serviam de frutos silvestres enfiados em ramais e no próprio Islão. Este novo instrumento devocional, “o rosário ou rosal”, composto por 165 contas ou rosas, onde 150 unidades correspondem a oração de 150 ave-marias e as outras 15 à pai-nosso, organizado em grupos de 10 ave-marias, seguidos de um pai-nosso, em “devoção da pureza de Nossa Senhora”. Fonseca destaca uma descrição que Frei Luís de Sousa faz sobre a rosa: “É a rosa a mais nobre flor de todas as flores, por fineza da cor, por excelência do cheiro, por utilidade da virtude: alegra a vista, deleita o olfato, conforta o coração” (FONSECA, 2016, p. 20).

Souza (2001), traz uma explicação que remonta a um período anterior ao apresentado por Fonseca. Esta autora cita os estudos de Marina Warner (1991), o qual aponta para uma origem do colar de contas na Índia brahmânica e no hinduísmo, sendo que seu uso foi estendido “ao budismo e mais tarde ao islã”. Este colar, segundo Warner, “se assemelha às contas de âmbar”, usadas por homens da Grécia, Ásia e Norte da África. Nas mesas de café, os homens “movem através de seus dedos para acalmar seus nervos, como um cigarro”, mas enquanto nesses países adquiriu um caráter laico, no ocidente se converteu num hábito particularmente religioso. Corroborando com Souza, embora não haja exatidão, a amplitude do uso do colar de contas, geralmente, é atribuída aos cruzados que teriam tomado o objeto dos muçulmanos (WARNER, 1991 *apud* SOUZA, 2001, p. 4).

Depois de quase dois séculos no esquecimento, essa devoção foi aprovada pela Igreja no século XV e o benefício concedido, através de indulgências, para quem a praticasse. A ação evangelizadora dos frades dominicanos, contribuiu para sua

rápida expansão pelo mundo cristão e as primeiras confrarias foram fundadas em Colônia, na Alemanha (FONSECA, 2016, p. 21). O rosário ganhou força dentro do contexto da Reforma Católica, com a contribuição da vitória da cristandade contra os mouros, na batalha de Lepanto, embate que tirou o poder dos turcos sobre o mar Mediterrâneo. A vitória seria a resposta aos rosários que lhe foram oferecidos e a Senhora do Rosário foi eleita como a padroeira nas novas conquistas espirituais e, no movimento de conquista e conversão dos povos gentios, se tornou uma das invocações principais (SOUZA, 2001, p. 4-5).

Observando esse cenário, o que levaria a população africana escravizada a se identificarem com essa devoção mariana? Há alguns autores que analisam as possibilidades que resultaram na escolha da santa como protetora dos africanos escravizados, forros e seus descendentes, os levando às irmandades do Rosário. James H. Sweet (2007), sugere que o uso do terço pode ter favorecido o interesse por estas confrarias (SWEET *apud* FONSECA, 2016, p. 22). Julita Scarano (1978) diz que não “parecem bastante claras as razões da escolha de Nossa Senhora do Rosário para protetora dos pretos. Nenhuma explicação oferecida é realmente satisfatória”. Segundo a autora, se tem conhecimento de que “a padroeira dos crioulos, Nossa Senhora das Mercês”, teria uma ligação “à redenção dos prisioneiros cristãos” e que uma irmandade teria origem na “antiga ordem religiosa de Nossa Senhora das Mercês, para Redenção dos Cativos”, na África, com o propósito “livrar os cristãos do jugo mouro” (SCARANO, 1978, p. 39).

Estes africanos já haviam tido contato com a devoção à santa, inclusive já a tinham como padroeira, no continente africano, uma vez “que o rosário fora levado para lá pelos colonizadores portugueses e primeiros missionários empenhados em convertê-los”. Ainda essa obra missionaria em terras congolezas preparou a aceitação de várias devoções que chegaram na América portuguesa (SOUZA, 2001, p. 6; 12). Em Portugal, Fonseca afirma que a preferência dos africanos e seus descendentes pelas irmandades do Rosário foi devido “ao caráter socialmente aberto dos respectivos estatutos, uma exceção num universo de associações com acesso reservado à brancos de sangue limpo”. Inicialmente, os africanos se integraram em associações de iniciativa portuguesa em que predominavam os brancos, a primeira irmandade do Rosário de negros foi criada dentro do convento de São Domingos. Com o tempo, surgiram conflitos entre os grupos referente aos domínios da gestão

administrativas, uma rivalidade que originou novas confrarias: as de negros e as de brancos (SOUZA, 2001, p. 6 -12; p. 21 - 23).

Diante dessa conjuntura, o fato é que ao se identificarem com o Rosário, seja por qualquer motivo, a população africana levada para metrópole ou trazida para América portuguesa encontrou nas irmandades do Rosário o campo para desenvolver laços afetivos, por amizades ou parentescos simbólicos, o meio pelo qual se articularam para viver dentro das sociedades colonial e imperial. Vania Maria Noronha Alves (2008), dialogando com Roger Bastide (1971) e Jean Duvignaud (1997), entende que as estruturas dessas sociedades trazidas para o Brasil não reconstituem o sistema mítico africano. Os africanos, arrancados de suas terras, expulsos de uma vida independente e reduzidos a servidão, salvaram sua existência no sentido de que não reconstruíram uma sociedade perdida, mas reinventaram as formas dessa sociedade (ALVES, 2008, p. 93-95). A institucionalização das irmandades de africanos e de descendentes de escravos era a reconstrução, na colônia, de identidades de indivíduos que estão longe de poderem ser classificados em dois grandes grupos genéricos de senhores e escravos. Os últimos se diferenciavam segundo o trabalho realizado: na agricultura, nas casas senhoriais, nos ofícios, nas minas ou no comércio. O número de forros se avolumava e o de mulatos livres também. As irmandades religiosas em devoção aos santos católicos destacam-se entre as instituições das quais escravizados, libertos e descendentes, se agregaram relativamente de forma autônoma (MONTEIRO, 2011, p.88; REIS, 1996, p. 4).

1.6.2 A Irmandade como um espaço de negociação e autonomia

João José Reis (1996), escreve que os senhores escravocratas e as autoridades do Brasil sabiam que, além do domínio do corpo, deveriam controlar a alma (o espírito) do africano antes que o primeiro escravizado, que desembarcasse no porto, se rebelasse (REIS, 1996, p. 4). Marianna Monteiro (2011) afirma que não se pensava a religiosidade dos negros no campo da alteridade, ela se tratava de um mal que precisava ser combatido com armas usuais (MONTEIRO, 2011, p. 77). O regime escravagista, como todo modo de trabalho forçado, para exercer seu domínio, foi alicerçado no uso da força e de formas coercitivas. Vigorou por longa data porque os escravocratas aprenderam que deveriam “combinar a força com a persuasão”,

enquanto que os africanos perceberam que seria impossível sobreviver nesse regime apenas da acomodação ou revolta. Como Reis salienta, este cenário os levou, em sua maioria, a viver constantemente numa zona de indefinição entre dois extremos, ou seja, um espaço de negociação (REIS, 1996, p. 4).

É oportuno trazer algumas considerações sobre esse espaço de negociação, a fim de buscar compreender sua importância para a vida espiritual dos escravizados nas irmandades. Reproduzindo Sidney Chalhoub (1990), a violência presente não transformava os negros em seres “incapazes de ação autônoma”, isto é, incapazes de terem autonomia, nem mesmo em receptores passivos de valores senhoriais, tampouco em rebeldes valorosos e indomáveis (CHALHOUB, 1990, p. 42). Em outros termos, não significa que o africano escravizado, que não se rebelou num primeiro momento, permanecesse sempre passivo e submisso. Dependendo das circunstâncias e oportunidades que poderiam surgir diante dele, podia se tornar um rebelde. Do contrário, o rebelde, sendo vencido no seu campo de batalha, voltava ao trabalho disciplinado e, a partir desse momento, fazia ceder a força os limites do sistema em infundáveis negociações, por vezes bem ou malsucedidas (REIS & SILVA, 1989, p. 7). Do ponto de vista de Chalhoub, acreditar na ideia de que os escravizados eram incapazes de ter autonomia e que permaneceram como passivos receptores das imposições feitas pela sociedade escravagista ou, no outro extremo, na rebeldia que conduzia grandes confrontos, pode ser uma posição mais cômoda. Segundo o autor, simplesmente “desancar a barbárie social de um outro tempo traz implícita a sugestão de que somos menos bárbaros hoje em dia” e de que “fizemos realmente algum ‘progresso’ dos tempos da escravidão até hoje”:

A ideia de que “progredimos” de cem anos para cá é, no mínimo, angelical e sádica: ela supõe ingenuidade e cegueira diante de tanta injustiça social, e parte também da estranha crença de que sofrimentos humanos intensos podem ser de alguma forma pesados e medidos.[...] Esses negros agiram de acordo com lógicas ou racionalidades próprias, e que seus movimentos estão firmemente vinculados a experiências e tradições particulares e originais – no sentido de que não são simples reflexo ou espelho de representações de “outros” sociais [...]. Afinal, como os negros pensavam e agiam diante da possibilidade, sempre presente nos horizontes de suas vidas, de serem comprados ou vendidos? (CHALHOUB, 1990, p. 42).

Eram as novas relações de parentescos simbólicos e afetivos de amizade, crença religiosa, comunidade da senzala (estabelecidas durante o convívio) que seriam novamente rompidas. Se a sorte se fizesse presente, poderiam ir para a fazenda ou para o engenho ao lado; do contrário, poderiam ir para outras regiões

distantes. Eduardo Silva e João Jose Reis (1989) afirmam que os escravizados não enfrentaram os senhores apenas com a força individual ou coletiva – com as revoltas, formações de quilombos – suas defesas contra a violência pessoal coexistiram com estratégias ou tecnologias pacíficas de resistência. (REIS, 1989, p. 32). As dominações cotidianas eram rompidas através de pequenos atos de desobediência, manipulação pessoal e autonomia cultural. “Os senhores entendiam que a acomodação [moradia] era precária e quando possível ‘procuravam negociar o prolongamento da paz’”. No entanto, os escravizados tinham em mente que, mesmo o mais negociador dos senhores, ou feitores, não hesitaria em usar da força e do chicote quando quisesse (REIS & SILVA, 1989, p. 33). No cotidiano de senhores e escravizados estava travada uma disputa, onde:

[...] tanto escravos quanto senhores buscavam ocupar posições de força a partir das quais pudessem ganhar com mais facilidade suas pequenas batalhas, é óbvio que os senhores e seus agentes detinham uma enorme vantagem inicial, baseada no acesso a poderosos recursos materiais, sociais, militares e simbólicos. Por isso os escravos tiveram de enfrentá-los com inteligência e criatividade (REIS & SILVA, 1989, p. 33).

Chalhoub explica que, mesmo quando escolhiam buscar a liberdade dentro do campo de possibilidades existente na própria instituição da escravidão – “lutavam então para alargar, quiçá transformar, este campo de possibilidades” e afirma ser certo a existência de “um sem-número de escravos” que estiveram distantes da passividade ou do conformismo com a situação. Os meios pelos quais estas pessoas buscaram mudar sua condição, “através de estratégias mais ou menos previstas na sociedade na qual viviam”, não sobrepõe as pressões que elas exerceram por mudanças, em benefício próprio, “de aspectos institucionais daquela sociedade” (CHALHOUB, 1990, p. 252-253). Dessa forma, suas lutas e reivindicações, não foram apenas em defesa de padrões materiais de vida, mas também em proteção da sua espiritualidade e práticas culturais que podiam ser reprimidas ou toleradas, dependendo da personalidade de um senhor ou de uma autoridade, fato que poderia ser decisivo na demarcação dos limites da autonomia dos escravizados (REIS & SILVA, 1989, p. 8; 37). Suas práticas religiosas, batuques e divertimentos não eram bem vistos pelas pessoas e grupos, não somente dos que ocupavam posições de autoridades, mas também pela comunidade colonial branca em geral. Sobre esse assunto, Esiaba Irobi (2012) diz que:

No continente africano e em muitas partes da África diaspórica, a dança acompanhada pela música representa a arte suprema, a arte por excelência. Isto ocorre porque a dança é concebida como uma forma de instrução sinestésica, sendo o principal meio para a codificação da percepção do nosso mundo interior e exterior, nosso mundo transcendente, nossa história espiritual; a memória em sua complexidade histórica (IROBI, 2012, p.278).

Irobi entende que o corpo humano é a fonte essencial de significação, embora o meio possa ser imaterial. Esse é o motivo pelo qual o corpo é o instrumento primordial para desenvolver, articular e expressar ideias. Segundo o autor, nesta negociação, as performances afro tornam-se moeda de troca básica de atenuação ou de resistência à total incorporação dos valores identitários europeus e do Novo Mundo, assim como os signos e modos de representação ocidentais (IROBI, 2012, p.278). Nesse sentido, Maria Aparecida Quintão (2002) argumenta que, se o comportamento dos negros, quando manifestavam sua devoção, incomodava os brancos chegando a causar temor “devido às exterioridades e superficialidade religiosa”, do ponto de vista dos negros seria muito provável que os brancos não soubessem exteriorizar sua fé. Esta possível forma de pensar dos negros, sobre as práticas religiosas dos brancos ajuda a compreender o motivo pelo qual os sermões pastorais e as ameaças de excomunhão não atingiam o objetivo a que a Igreja se propunha. Diante da doutrinação católica, “a resposta do negro era a indiferença” (QUINTÃO, 2002, p. 9).

Neste cenário, as irmandades foram um ponto de equilíbrio para os escravizados perante uma vida de extremos, o espaço de negociação na zona de indefinição onde viviam, como argumenta José Reis (1996). Dentro delas, foi possível que resgatassem a humanidade que fora destituída, encontraram uma relativa autonomia e um meio de se articularem no interior da sociedade branca escravagista. Sob a égide de seus patronos católicos, essas organizações protegiam e amparavam (nas dificuldades) seus irmãos e familiares, tanto na vida quanto na morte. Com suas práticas religiosas e rituais, reafirmavam suas práticas africanas, vistas como profanas e algo demoníaco pelos brancos.

A memória coletiva nas sociedades pré-modernas foi forjada por meio da canção, do mito, da poesia, da dança, da percussão, de procissões, de gestos e do teatro, além de ser representada sob a égide protetora das práticas cerimoniais e ritualísticas. Em primeiro lugar, a principal função destas celebrações e rituais é a de materializar e preencher de valores históricos com significados reconhecíveis, [...]. Em segundo lugar, essas celebrações servem como processos para recordar e preservar a estética utilizada para moldar o imaginário, a experiência ou os valores culturais que são expressos dentro de um assunto a ser encenado. (IROBI, 2012, p.287).

Uma conjunção de símbolos, mitos e imagens que o século XIX nem sequer podia pressentir que pertencessem a substância da vida espiritual e que, apesar de poderem terem sido camuflados, mutilados, degredados, nunca puderam ser extirpados (ELIADE, 1979, p. 12). Em suma, a cultura e a religiosidade africana foram reconstruídas na América portuguesa, no interior das instituições tradicionalmente europeias (MONTEIRO, 2011, p.78). Muitas irmandades se espalharam por várias regiões do Brasil sob a invocação de diversos santos católicos, como Santa Efigênia, Nossa Senhora da Conceição e São Benedito. No entanto, destas organizações, a mais difundida e presente, não apenas na colônia brasileira, mas em todas as terras de domínio português, foram as irmandades em devoção à Nossa Senhora do Rosário.

Dialogando com Uya (1992)²⁶, Irobi argumenta que, embora presentes as correntes, chicotes, grande ansiedade e o medo, “os cativos recusaram-se a se tornar escravos de seus ambientes”. Os escravizados criaram culturas praticáveis, pelas quais puderam refletir seus valores africanos no mundo novo. Uya, citando Martin Brewer, assinala que, mesmo estando na condição de escravizado, submetidos à “maus tratos e da presunção dos senhores brancos e de sua prole intelectual” não conseguiram reduzir os negros à simples posses materiais, nenhum povo foi tão inteiramente portador de sua tradição, quanto os imigrantes escravizados. Nos seus corações e mentes, continua o autor, carregaram uma grande riqueza que são suas “músicas, discurso dramático, suas histórias imaginativas”, que se perpetuaram através de “atos de auto expressão”. No novo ambiente desfavorável estabeleceram um território de cultura africana que se desenvolveu. Irobi observa que, cada performance serviu como uma ocasião onde puderam “rememorar, reiterar, reinventar e resistir à agenda da escravidão capitalista que, a partir de um discurso globalizante inserido na lógica ocidental, tinha por intuito reduzir os africanos a bens móveis” (IROBI, 2012; p. 287-288).

²⁶ UYA, O. E. African diaspora: And the Black experience in the New World slavery. New York, Third Press, 1992.

1.6.3 Incorporação do cristianismo pelas populações africanas e seus descendentes

Vanicleia Santos (2008), considera que o fato das populações africanas e seus descendentes terem assimilado a religião cristã esteve ligado a alguns símbolos materiais. O meio pelo qual a Igreja usou para a doutrinação, foi fundamentado na tradução do cristianismo para a linguagem dos africanos. Porém, os africanos submetidos ao proselitismo católico, traduziram os símbolos e ensinamentos cristãos para sua visão africana. Desse modo, elementos como a cruz, a água (usada no batismo), o céu, entre outros símbolos cristãos, associados à uma visão de mundo, na qual estavam imbuídos de sentidos e significados dentro da cultura africana, teriam contribuído para que os africanos e seus descendentes assimilassem a religião cristã (SANTOS, 2008, p. 19).

Lucilene Reginaldo (2005), ancorada nos estudos de José da Silva Horta²⁷, James Sweet (2003)²⁸ e John Thornton (1988)²⁹, e Esiaba Irobi (2012), dizem que os objetos sagrados do catolicismo – crucifixos, rosários e imagens de santos, – já eram comercializados desde que os portugueses marcaram sua presença no Congo e que nos séculos XVI e XVII, objetos cristãos eram utilizados em toda a região, do mesmo modo que outros “*nkisi-fetiches*”, considerados como fontes de poder espiritual. Compartilhando da perspectiva de James Sweet, Lucilene Reginaldo sugere que o deus cristão, bem com os santos do panteão católico foram incorporados ao das divindades locais do centro da África e, do mesmo modo que os espíritos ancestrais africanos poderiam vir em socorro para as soluções de determinados problemas temporais, os santos também poderiam desempenhar esse papel (SWEET, 2003 *apud* REGINALDO, 2005, p. 40). Nesse contexto, os santos foram relevantes pontos que conectaram as crenças africanas e o catolicismo. Mas, conforme indica a autora, para Sweet estes símbolos católicos é que foram transformados e integrados nas religiões e visões de mundo africanas e não ao contrário. O argumento defendido por Sweet, pontua Reginaldo, é de que as crenças africanas não foram destruídas pelas

²⁷ José da Silva Horta, “Africanos e Portugueses na documentação inquisitorial de Luanda e *Mbanza Kongo*” *In: Actas do Seminário: Encontro de Povos e Culturas em Angola*, Lisboa, Comissão Nacional para as comemorações dos descobrimentos portugueses, 1997, *apud* REGINALDO, 2015, p.40.

²⁸ James Sweet, *Recreating África. Culture, Kinship, and Religion in the África-Portuguese World, 1441-1770*, Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press, 2003, *apud* REGINALDO, 2015, p.40.

²⁹ John Thornton. *Africa and Africans in the Making of the Atlantic World, 1400-1800*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988; Do mesmo autor, “On the Trail of Voodoo: African Christianity in Africa and the Americas”. *The Americas*, (44) n. 33 (jan.1988), *apud* REGINALDO, 2015, p.40.

influências do cristianismo ocidental, mas sim absorveram e reinterpretaram ritos, práticas e visões de mundo católicas, não suplantadas pelo catolicismo.

Reginaldo, continuando em conformidade com Sweet, conclui que, apesar das conexões criadas pelos africanos e europeus, existem profundas diferenças entre estes dois universos religiosos. Dialogando com Thorton (1988), a autora considera que estas analogias só foram possíveis porque o catolicismo teve efetivos canais de comunicação com a antiga tradição africana. Sem estes canais de comunicação, seria inviável o desenvolvimento de um cristianismo africano. Embora a distância existente, portugueses e centro-africanos compartilhavam algumas realidades fundamentais na religião, como por exemplo, aceitação, por parte de ambas culturas, de revelações como meios de contato entre o mundo dos vivos e o “outro mundo” (THORTON, 1988 *apud* REGINALDO, 2005; p. 40). Vanicléia Santos (2008) afirma que, para alguns africanos do Brasil, principalmente os vindos de São Tomé, Congo e Angola, a conversão ao cristianismo não estava associada a escravidão. Os símbolos cristãos não lhes eram estranhos, pois a presença dos missionários portugueses, como já observado desde o final do século XV, resultou na conversão da corte congoleza e, posteriormente de muitas pessoas livres. Situação diferente para os africanos escravizados oriundos da África Central, os quais “havam passado por uma experiência mais forte na colônia angolana”, diz Santos. O contato dos africanos da Guiné com o catolicismo não foi relevante, uma vez que as missões na região foram escassas, sem igrejas e padres nem para “oferecer assistência correta aos nobres”, também “a Guiné não era uma colônia como Angola e Brasil foram”. Poucos portugueses moravam na região dos rios da Guiné, à exceção dos “lançados³⁰, grumetes, comerciantes, padres e funcionários da Coroa” assinala Santos. A autora observa que essas missões “superficiais e rarefeitas” entre os povos da Guiné “duraram menos de meio século”. Desse modo, os africanos escravizados embarcados para o Brasil, tendo como portos de origem “Cacheu, Joala e Cabo Verde, entre o fim do século XVII e início do XVIII, não vieram marcados pela experiência

³⁰ Em geral, os *lançados* (de lançar: *lançar-se à aventura*) ou *tangomãos* (*os que adotaram costumes locais*) foram emigrantes portugueses que se fixaram no continente com a concordância dos soberanos africanos. Em África casavam e impunham – se como intermediários comerciais. As autoridades portuguesas, no início do século XVI, se preocupavam em lutar contra os lançados, foram considerados criminosos e, possivelmente, muitos eram pessoas marginalizadas, particularmente os judeus convertidos à força ao cristianismo, ou seja, os cristãos-novos (PERSON, 2010, p. 357-359). Eram vistos pela coroa portuguesa como agentes ilegais, que agiam em desacordo com as ordens régias.

com o cristianismo, a não ser pelo batismo no navio”. No entanto, estes povos “foram marcados pela heterogeneidade de povos vizinhos, com os quais compartilhavam códigos culturais profundos” Ao pensar a cultura como algo dinâmico, construída no contato com outras culturas, e não como códigos de comportamentos, costumes e tradições puros e estáticos, entenderemos que os africanos e seus descendentes deram significados velhos a práticas novas (SANTOS, 2008, p. 206 -207).

Nas palavras de Esiaba Irobi, “os terrores inefáveis da escravidão” não separaram ou romperam o significado e o sentido dos africanismos – sobretudo na religião. O que aconteceu é que os africanismos foram sujeitos a clandestinidade em muitas regiões da diáspora, “tais como nos Estados Unidos, pela Missão Protestante; no Caribe e América do Sul, pelo Catolicismo, com sua propensão às celebrações e rituais dos santos”. O autor expressa que esses “mesmos africanismos foram subversivamente implantados” de uma forma que tornou possível a “continuidade híbrida e sincrética das tradições performáticas africanas no admirável mundo novo, tanto no seu caráter religioso e ritualístico quanto no seu aspecto social e político (IROBI, 2012, p. 90-91). Para Santayana (1905)³¹, citado por Geertz, “cada religião viva e saudável” tem uma particularidade comportamental própria e seu poder existe numa mensagem especial – uma revelação – e no sentido que esta dá para vida. A religião abre perspectivas e propõe mistérios que, juntos, “criam um novo mundo em que viver” e, embora as pessoas esperem ou não usufruir, é o que desejam quando adotam uma religião (GEERTZ, 2015, p. 65). Ao adotar o rosário e formarem suas irmandades, criaram esse “novo mundo em que viver” ao qual se refere Santayana. Um mundo que hoje podemos ver por meio das organizações que ainda existem e que se reconhecem no seu mito de origem.

³¹ *A vida da razão: razão na religião* por George Santayana.

1.7 O mito de origem

“Mas primeiro de tudo, os negros tiveram que tirar ela de dentro do mato”, com essa fala, Seu Eli Jorge (2018) começou a contar a história de Nossa Senhora do Rosário, o mito fundador do Ensaio. Antes de trazer este relato colhido em campo, para o escopo deste trabalho vou fazer uma reflexão sobre o que é um mito, partindo dos pressupostos de Mircea Eliade. Em primeiro lugar, um mito é sempre uma história, mas de qual tipo? Seria uma fábula, uma invenção, uma fantasia ou ficção? Dentro destas concepções que, genericamente, costuma-se entender os mitos, justamente como uma narrativa inventada, algo que em verdade não aconteceu ou uma lenda. Mas, para as sociedades do passado, as chamadas arcaicas, ou ainda para as contemporâneas que evitam o contato com a civilização (um exemplo no Brasil são os povos indígenas que vivem isolados na floresta amazônica) o mito é, certamente, uma história verdadeira.

Essa afirmação, vem do que Mircea Eliade (1972) nos diz sobre o que o mito é para as sociedades arcaicas. Mitos narram “histórias verdadeiras e, também sagradas” expõe o autor. As histórias são verdadeiras porque se referem a uma realidade, e sagradas porque é uma obra de “Entes Sobrenaturais”. Estas sociedades não vão questionar, em quaisquer momentos, sobre a veracidade do mito, pois estas histórias sagradas servem de exemplo para a comunidade e são dotadas de pleno significado. A sociedade tida como civilizada demonstra uma dificuldade em assimilar a condição do mito como sendo uma verdade, o que levou ao pensamento de os mitos não poderiam ser reais, pois eram meramente invenções dos povos considerados “primitivos”.

A mudança de paradigma veio no século XX, quando antropólogos, etnólogos e historiadores da religião rejeitaram essa concepção de que o mito não era algo verdadeiro. Estes estudiosos buscaram entender o mito dentro do contexto em que estava inserido, desconsiderando a ideia de que as manifestações dos pensamentos míticos nos humanos fosse um estado patológico mental, uma neurose, um estado mental alterado ou, em outros termos, loucura (ELIADE, 1972, p. 18). A nova concepção via o mito como algo que teria sentido e função dentro da cultura que o gerou. A busca para entender o mito se deu em torno de como ele era vivenciado no interior das sociedades arcaicas. Questionar se o mito era ou não verdadeiro, não era

o foco, porque o mito é uma verdade no seio da cultura que o abriga e contribui para o entendimento da mesma. Nas palavras de Eliade:

Conhecendo o mito se conhece a “origem” das coisas; não se trata de um conhecimento “exterior” abstrato, mas de um conhecimento “vivido” ritualmente, seja narrando cerimonialmente o mito, seja efetuando o ritual ao qual ele serve de justificação; “vive-se” o mito, no sentido de que se é impregnado pelo poder do sagrado e exaltante dos eventos rememorados ou reatualizados (ELIADE, 1972, p.18).

Histórias míticas relatam quando alguma coisa passou a ser, pressupõe e prolonga sua cosmogonia. Embora a cosmogonia torne o modelo que serve de exemplo para qualquer tipo de “criação”, não significa que o mito de origem imite ou copie o modelo cosmogônico, pois todo “o aparecimento divo implica a existência de um Mundo” (ELIADE, 1972, p.20). Os acontecimentos relatados pelo mito têm “lugar nos princípios”, nos momentos originários e atemporal, “num lapso de tempo sagrado” ou tempo mítico. Esse tempo é “diferente do tempo profano, de duração contínua e irreversível na qual se insere a nossa existência cotidiana e dessacralizada”.

O mito conta o que ocorreu no tempo primordial, quando uma realidade, seja o cosmos, uma ilha, uma espécie vegetal ou mesmo um comportamento humano, se deu haver por meio da ação de Entes sobrenaturais. Ao mito se atribui um valor e, estes acontecimentos formam uma estrutura permanente que se relaciona, mutuamente, no campo da atemporalidade. Através do mito o homem sai do seu tempo individual, cronológico e histórico para ser projetado simbolicamente em outro tempo maior, que acontece num “instante paradoxal” e imensurável, porque “não é constituído por uma duração”. Em outros termos, significa que “o mito implica numa ruptura do Tempo” presente e “do mundo circundante”. Ele constrói uma abertura para o Tempo Sagrado (ELIADE, 1979, p. 56 - 57). O mito é um exemplo a ser seguido por aqueles que o vivenciam, quer seja ouvindo o relato ou participando de rituais, que ensinam como as coisas, que acontecem no presente, vieram a ser o que são. Através do relato e do ritual, os homens atualizam seus mitos e, ao fazer isso, os repetem como uma experiência vivida e não apenas como conteúdo simbólico. Ao narrar o mito, se faz presente e pleno de significado, pois ele funda e dá sentido ao mundo.

Retornando ao parágrafo inicial, quando na fala Seu Eli diz que “primeiro de tudo tiveram que tirar” a santa do mato, significa que, antes mesmo da Irmandade e, conseqüentemente, do ritual existir, foi preciso resgatar a Nossa Senhora. Um acontecimento mítico que ocorreu nos princípios, no tempo da origem que é o tempo

forte do mito. Foi nesse tempo que tudo aconteceu e o ritual do Ensaio veio a ser o que é no presente. O mito de Nossa Senhora do Rosário é contado desde que existe Irmandade e, nesta narrativa mítica, onde estão unidos símbolos, arquétipos e cosmovisões, os irmãos encontram as explicações para viver sua religiosidade e para o Ensaio de Pagamento de Promessa. Há várias versões orais sobre a história mítica de Nossa Senhora do Rosário, a que escutei, narrada por Eli Jorge é a seguinte:

Ela apareceu na beira da praia pro negrinho, acompanhou o negrinho, veio pra cidade e o rei queria levar ela pra dentro da igreja. Aí fez uma gruta e largou ela [...] voltou no outro dia cedo, pra ver ela, que ela tava lá, não tava não, ela fugiu pro mato. A perdiz ia atrás dela gritando, aqui vai ela, aqui vai ela, aqui vai ela. A andorinha vinha tapando o rastro dela e ela foi pro mato, fugindo dos homens malvados. [...] os negros tiveram que tirar nossa senhora do mato, de dentro do mato, foi aonde que eles tiraram o tambor, tem a cantiga que diz quando eles tiraram [...] tiraram ela do mato e foi pra beira de uma estrada e o rei, vestiu, pegou um cara, vestiu ele e foi lá pra levar ela pra uma gruta e ela não foi, rejeitou o cara que ele mandou. Ele pegou um negrinho, bem pretinho e pintou o negrinho todinho [...] e foi lá, mandou ele lá, vai lá e pega ela pra levar pra gruta. Ele [negrinho] chegou, ela deu a mão pra ele e foi pra gruta, foi aonde que foi o reconhecimento da promessa de Ensaio é isso aí (ELI JORGE, chefe da Irmandade Nossa Senhora do Rosário de Tavares, RS, 2018-2020. Comunicação verbal.).

Apresento excertos³² de outras versões, começando pela da Irmandade de Mostardas-RS:

O Ensaio aqui começou quando apareceu uma santa no mar. Faz muito tempo, isso foi em 1720. Em 23 de janeiro de 1720. Então o Sim Senhor, o Sim Senhor era aquele, no tempo da escravidão, da escravidão, O Sim Senhor era aquele grande, o chefe. E foram buscar a santa no mar. E a santa não quis vir. Aí um Sim Senhor, fazendo pouco causo, enfeitou um negrinho e mandou buscar a santa. Chegou lá, o negrinho deu a mão pra santa, a santa veio caminhando e ela já deu o dom, ele veio cantando e gingando! [...] (Seu Orlando, 74 anos chefe da Irmandade Nossa Senhora do Rosário de Mostardas, RS, janeiro de 2009 *apud* LOBO, 2010, p. 68).

Versões de Irmandades em Minas Gerais³³:

Lá na história de Nossa senhora, lá no primórdio de tudo, quando Nossa Senhora apareceu no mar, os negros estavam ali e os brancos tentou tirar e não conseguiram. E aqueles negros humildes pediram a seus senhores: “ah, pelo amor de Deus, deixa nós pelo menos tentar, porque ela não vem”. Por que o branco foi lá e colocou ela na capela e ela voltou para a água. [...] os brancos falô: “Vai, então sua imundice, vai tentar então, por que vocês não andam com nossas roupas e ela não veio, então com vocês ela vai ir? Faça o que vocês quiserem”. Então uma triagem de sete negros, seis negros e uma negra [...] foram na beira do mar cantar para Nossa Senhora pra ver se ela acompanhava. Nunca que eles imaginavam que ela ia acompanhar eles. Eles queriam simplesmente fazer só uma homenagem. [...] os tambor, fizeram os

³² Optei por não transcrever na íntegra as versões por serem, muito longas e os excertos são suficientes para a proposta deste texto, que fazer conexões com narrativas de outras localidades.

³³ Escolhi duas versões mineiras, por ser a região de onde procede muitos estudos sobre irmandades negras e, por conseguinte, onde encontrei mais referência ao mito de origem.

tambor e consagraram do jeito deles [...] um negro era cativo de Moçambique, um negro era cativo do Congo [...]. Tinha negro cativo de Angola [...], cada qual com sua tradição [...] bateram no ritmo de congo [...] ela balanceou [...]. E cantaram no ritmo do Moçambique. Ela veio mais um pouquinho, chegou bem mais na areia [...]. O último negro, o mais sábio, o mais velho, falou: “Nós vamos bater no ritmo do candombe”. E bateram [...] uma mistura de congo, de Moçambique e do batuque [...]. Então cada tambor bateu do seu jeito, cada qual fazendo a sua homenagem [...] então, ela veio. Ela veio homenagear [...] os três ritmos. (Capitão Daniel, Irmandade Nossa Senhora do Rosário do Jatobá, Belo Horizonte, MG, 2006 *apud* ALVES, 2008, p. 101).

Os brancos foram para tirar ela e Nossa Senhora não saiu do lugar, aí fomos nós que é preto batendo e cantando, três caixas, chique chique e rabeça [...]. Então ela começou a seguir e disseram “a virgem está reinando” [...]. Eles os negros levou e puseram-na na igreja. Eu sei que ela nem mexeu, quando os brancos foram com aquele orgulho [...]. aí quando os negros foram naquela simplicidade, [...] de chinelo, outros até descalços de pé no chão. Num tinha roupa bonita num tinha nada, aí ela começou erguer [...] (Zé da Ernestina, Irmandade Nossa Senhora do Rosário de Jequitibá, MG, 2009 *apud* SANTOS, 2011; p. 54).

Na primeira versão, narrada pelo guia da Irmandade de Tavares, a santa quando empreendeu fuga dos brancos, foi perseguida e denunciada pelos gritos de uma ave e foi ajudada por outra, que tapava seus rastros. Já na segunda versão, colhida pela pesquisadora Janaina Lobo (2010), que foi narrada por Orlando, que era o chefe (guia-geral) da irmandade de Mostardas, é dado um marco cronológico e já faz uma referência direta ao canto e a dança no ritual Ensaio, dom dado ao negro por Nossa Senhora. A terceira, apresentada por Vania Alves (2008), foi narrada por Daniel, capitão da guarda da irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá de Belo Horizonte, MG, traz o pedido dos negros para retirar a santa das águas, dá detalhes de como foi o processo feito para conseguir conquistar sua confiança. Também faz referências a regiões de procedência de africanos escravizados e aos estilos de toques de tambor correspondentes: Congo, Moçambique e Candombe, a combinação destas batidas, agradou a Nossa Senhora. A última narrativa, presente no estudo de Carlos Roberto Moreira dos Santos (2011), foi feita por Zé da Ernestina, mestre dos marujos, da irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Jequitibá, MG. No relato, percebe-se que os escravizados tocaram outros instrumentos musicais para agradar a Nossa Senhora e a levaram para igreja. Também é evidente a recusa da santa em ser conduzida pelos brancos.

Notadamente, em todos os relatos o acontecimento é o mesmo – trata-se da aparição e do resgate da santa feito pelos negros escravizados. As narrativas contam que os negros escravizados encontraram uma santa nas águas e que os brancos quiseram levá-la, para a colocar numa capela. A santa fugia do lugar onde os brancos

a colocavam e somente aceitou ser retirada e seguir com os negros, que o fizeram por meio do canto, da dança e da música. Apesar de haver algumas particularidades em cada narrativa mítica, a estrutura do mito – meio pelo qual a função simbólica se realiza – permanece a mesma. Nos diz Levi – Strauss, que o mito, independentemente de ser criado pelo sujeito ou tomado da tradição, só tira de duas fontes as imagens com que opera: da individual e da coletiva (LEVI-STRAUSS, 2008, p. 201). As histórias de caráter mitológico, embora possam parecer sem significado, absurdas ou arbitrarias, reaparecem um pouco por muitos lugares, como observado nas versões expostas. Os mitos também utilizam as imagens que foram tiradas da experiência do que aconteceu e os termos emergentes na narrativa mítica, vão se relacionando com os outros termos. Eles não estão isolados em dois pontos, mas se repetem em áreas intermediárias (LEVI-STRAUSS, 1978, p.20; 41).

Vania Alves (2008), em sua pesquisa junto a uma irmandade do Rosário de Belo Horizonte (MG), trabalhou com a hipótese de que “o mito de Nossa Senhora do Rosário é um mito de origem para milhares de pessoas que vivem a fé na santa de mesmo nome”. Seus devotos não só acreditam no mito, como também fazem da sua vida pessoal e religiosa, uma vida de dedicação a ela. Todas as outras dimensões do cotidiano são orientadas por essa opção, ou seja, é a santa, a Grande-Mãe, quem define o “modus vivendi” (ALVES, 2008, p. 40) dos irmãos. Nas diferentes versões do mito, trazidas como exemplo, oriundas de dois Estados distintos e distantes, está claro o lugar que Nossa Senhora do Rosário ocupa para os seus devotos – a mãe protetora dos negros.

É para os negros escravizados que ela aparece, não para os brancos que a capturam e querem mantê-la nas suas capelas, perto de suas moradas e a santa se recusa a ficar com os opressores, foge e volta para águas. Em relação a versão narrada por Seu Eli Jorge, ela não volta para as águas, mas foge para “o mato”. Ela sabe dos flagelos e sufrágios aos quais povo africano passa e rejeita permanecer na terra com as pessoas responsáveis pela situação. Os brancos, com superioridade que acreditavam ter, não conseguiram ficar com Nossa Senhora do Rosário. Ao se mostrar para um negro, fez sua escolha e com eles seguiu para que, apesar de todo o sofrimento, tivessem a certeza de que não estariam sós. A Mãe de Jesus, também era sua mãe e estaria lá para os proteger e ser o conforto no momento de angústia.

Como colocou Seu Eli, durante uma entrevista: “Ela é nossa mãe e é por Ela que nós devemos seguir até a nossa morte”.

Sendo o mito entendido como relato fundante da cultura, o mito de Nossa Senhora do Rosário que deu origem à essa devoção dos negros escravizados, procede de uma outra narrativa fundadora, feita do cruzamento do texto católico com repertórios textuais de arquivos ágrafos africanos” e que ao serem difundidas pela tradição oral, resultou num terceiro texto (MARTINS, 1997 *apud* ALVES, 2008, p. 195). Neste mito, está incorporado a relação de causa e efeito entre a santa e o que à levou a ser eleita protetora dos negros. Vania Alves, observa que “a crença no mito é no transcendente, o que importa é a mensagem trazida por algum elemento. Esse elemento não é uma pessoa terrena, pois se investe de deidade que traz a mensagem [...]” (ALVES, 2008, p. 106).

Nossa Senhora se tornou a “mãe protetora e milagrosa” para estas populações. Dialogando com autores como Marta Robles e Michael Taussing, Vania Alves comenta que, por todo o mundo, é encontrado crenças e mitologias que envolvem a Grande Mãe. Do mesmo modo como acontece com o mito fundador de Nossa Senhora do Rosário, circunstâncias diferentes, proporcionaram que outras santas se tornassem protetoras de outros povos (ALVES, 2008, p. 108-120). Um exemplo está na construção do imaginário da santa padroeira do Brasil Nossa Senhora Aparecia. Entendo o imaginário pela definição dada por Gilbert Durand³⁴ que, por um lado, é o conjunto de imagens criadas pela humanidade e, por outro, é uma função psíquica. Imaginamos a partir de um conjunto de imagens que nos é dado pela humanidade e

³⁴O antropólogo Gilbert Durand, nos seus estudos sobre o imaginário criou uma teoria onde três aspectos podem ser destacados: Um diz respeito à formação do “trajeto antropológico”: deve-se ter em mente que é o contexto sociológico que modela os arquétipos e os símbolos. Os schémes, na base da dimensão cultural, orientam a ação, mas as imagens concretas presentes nas artes, nas mitologias, nos relatos diversos (orais ou escritos), adquirem contornos específicos em relação ao contexto (meio ambiente) social. Segundo, não se trata de uma teoria determinista. O fato de o imaginário ter regras não implica em relações causais, ao contrário, pelo seu poder de criação, a cada instante, imaginar é um ato de liberdade. Por último, o imaginário diz respeito a todas as ciências. Primeiro as ciências humanas, implica, para o Ocidente, em uma nova pedagogia (um modo de ensino não mais centrado unicamente na razão); em outra visão da história já que esta se coloca dentro do trajeto antropológico; em outras dimensões da economia que mostra não ser somente resultante de um cálculo racional; em por outra abordagem da geografia: hoje a geografia humana já leva em conta, exemplo, a literatura a respeito da área estudada, enfim, as relações com a filosofia, a psicologia, a literatura parecem ser evidentes; quanto às ciências ditas exatas, a matemática utiliza conceitos como “limites” e “infinito” entre muitos outros e teorias como a das “catástrofes”; a física quântica, a química, a biologia já a muito tempo trabalha com conceitos que vão além de um puro raciocínio. **Pitta, Danielle. Iniciação a teoria do imaginário, 1995.**

sabemos que toda a imaginação e cultura é baseada na dimensão mítica (PITTA, 1995).

Conforme Lourival dos Santos (2007) escreveu num artigo, reza a lenda que num dia no ano de 1717, na região da Vila Guaratinguetá³⁵, em decorrência da passagem de um político com sua comitiva pela localidade, foi ordenado que fosse pescado no rio Paraíba, o máximo de peixes possíveis para serem servidos à comitiva. Os pescadores Domingos Martins Garcia, João Alves e Filipe Pedroso, foram cumprir a tarefa. Após várias tentativas sem sucesso, perceberam que um objeto estava preso na rede, era o corpo de uma imagem de Nossa Senhora da Conceição e desenrolando a rede desvelou-se a cabeça. Os homens recolheram a imagem no barco e a pescaria teve êxito. Presume-se que essa imagem tenha sido levada para casa de Filipe e colocada num oratório improvisado pelo pescador. A partir de então, continua-se uma corrente de orações e atribuições de milagres à santa. A devoção a santa de barro, do espaço familiar ganhou o imaginário do país e o culto à Nossa Senhora Aparecida, teria sido resultado de um processo onde fundiram-se os cultos às Nossas Senhoras da Conceição e do Rosário (SANTOS, 2007, p. 89). Já dizia Mircea Eliade, que a sabedoria popular, frequentemente exprime “a importância da imaginação para a própria saúde do indivíduo, para o equilíbrio e riqueza da sua via interior (ELIADE, 1979 p. 20).

As imagens marianas, como a de Nossa Senhora do Rosário, Aparecida e Conceição, são o arquétipo da Grande – Mãe. Em todas as histórias épicas, explica Gilbert Durand (2012), e em todas as culturas os homens imaginaram uma Grande Mãe, uma mulher materna para a qual regressam os desejos da humanidade, a Grande Mãe é seguramente a entidade religiosa e psicológica mais universal, é a origem e a soma de todos os deuses. São os seus nomes inumeráveis que nos remetem para atributos telúricos (terrestres) ou para epítetos aquáticos, mas que são sempre, em todos os casos, símbolos de um terror ou de uma nostalgia (DURAND, 2012, p.235). Um arquétipo é uma imagem primordial onde nasce a ideia, é o ponto de junção entre o imaginário e o racional (DURAND, 2012, p. 60-61). Dentro da

³⁵ A vila de Guaratinguetá foi uma das mais importantes vilas do Vale do Paraíba no século XVIII. Desde 1844 figura como cidade e está localizada no Estado de São Paulo. Além da aparição de Nossa Senhora da Conceição, outra ocorrência religiosa importante na cidade foi o nascimento, no ano de 1739 do primeiro brasileiro beatificado pelo Vaticano: Frei Antônio de Sant’Ana Galvão. Fonte: Relatório de Caracterização das Unidades de Informações Territorializadas – UITs – Município de Guaratinguetá, disponível em <https://www1.univap.br/observatoriormvale/Guaratingueta.pdf>.

estrutura mítica africana, o arquétipo da Grande Mãe é a característica principal, pois é ela quem fornece o alimento, prazer, proteção, aquece, conforta e perdoa. É onde se encontra o refúgio de todo sofrimento, é ela quem realiza, doa e auxilia (ALVES, 2008, p. 108-120). O culto da Grande Mãe tem como referência filosófica à matéria prima, ele oscila entre um simbolismo aquático e um simbolismo terrestre (DURAND, 2012, p.235). Como observa-se nas versões míticas, a Santa é encontrada nas águas, levada para a terra e nas fugas, encontra seu refúgio nas águas. Mircea Eliade escreve que:

As águas simbolizam a soma universal das virtualidades; elas são *fons et origo*³⁶, o reservatório de todas as possibilidades de existência. [...] o simbolismo das Águas implica tanto na Morte como no Renascimento. O contato com a água comporta sempre uma regeneração: por um lado porque a dissolução é seguida de um “novo nascimento”, por outro lado porque a imersão fertiliza e multiplica o potencial da vida. A cosmogonia aquática corresponde – a nível antropológico – às hilogenias, às crenças, segundo as quais o gênero humano nasceu das Águas [...]. Mas, tanto no plano cosmológico como no plano antropológico, a imersão nas águas equivale, não a uma extinção definitiva, mas a uma reintegração passageira no indistinto, seguida de uma nova criação, de uma nova vida ou de um homem novo, conforme se trate de um momento cósmico, biológico ou soteriológico [...] (ELIADE, 1979, p.147 -148).

Ainda seguindo o pensamento de Eliade, em qualquer conjunto religioso em que se encontrem, são as águas que lavam os pecados do homem, purificam e regeram a vida. Às águas é conferida uma sacralidade e o simbolismo aquático é o “único sistema capaz de integrar toadas as revelações particulares das inúmeras hierofanias³⁷” (ELIADE, 1979, p. 148). Muitas divindades fazem suas aparições nas águas, seja em mar, rios, lagoas, riachos e outras formações aquáticas. Durand diz o seguinte: “vemos, assim, que seja qual for a filiação e o sistema etimológico que se escolha, encontramos sempre os vocábulos da água aparentados aos nomes da mãe ou das suas funções e ao vocábulo da Grande Deusa” (DURAND, 2012, p. 227). Na versão narrada pelo guia-geral da Irmandade de Tavares, com já observei mais acima, Nossa Senhora não retorna para o mar depois de fugir da gruta em que foi colocada pelos brancos, mas permanece em terra, “fugindo para o mato”. Como já mencionado, o arquétipo da Grande Mãe oscila entre o simbolismo aquático e o terrestre. Sobre isso, ao citar Mircea Eliade, Durand (2012) expressa o seguinte:

³⁶ Tradução: Fonte e origem

³⁷ Aparições de santos.

As águas encontrar-se-iam "no princípio e no fim dos acontecimentos cósmicos", enquanto a terra estaria "na origem e no fim de qualquer vida". As águas seriam, assim, as mães do mundo, enquanto a terra seria a mãe dos seres vivos e dos homens [...] (DURAND, 2012, p. 230).

Na iconografia da Mãe suprema, as virtudes aquáticas e as características terrestres se confundem. A terra, assim como a água, “é a primordial matéria do mistério, que é penetrada, que é escavada”, diferenciando-se por ter uma maior resistência quanto a perfuração, invasão da matéria. Em terra, “o rei queria levar ela pra dentro da igreja. Aí fez uma gruta e largou ela [...] voltou no outro dia cedo, pra ver ela, que ela tava lá, não tava não, ela fugiu pro mato” e foi perseguida. Nos termos de Durand (2012), a floresta é um centro de intimidade e “a paisagem silvestre fechada é constitutiva do lugar sagrado”. Todo lugar sagrado começa pelo “bosque sagrado”, o lugar sagrado é uma cosmicização maior que o microcosmos da morada (DURAND, 2012, p.246), nesse lugar sagrado é onde a Grande Mãe foi se refugiar. Assim como a floresta, a gruta também é um centro de intimidade. Nos diz Durand (2012) que, “em toda a imagem de caverna se carrega uma certa ambivalência”, pois em toda a "gruta maravilhosa" subsiste um pouco da "caverna medonha". O autor entende que é preciso “a vontade romântica da inversão”, para que a gruta ou caverna, possa ser considerada “como que um refúgio, um símbolo do paraíso inicial”. A gruta é um símbolo de intimidade, cósmica; a “caverna é um mundo fechado onde trabalha a própria matéria dos crepúsculos”, um lugar mágico (DURAND, 2012, p. 241). Neste caso, a gruta, num primeiro momento é “caverna medonha”, uma prisão, onde a santa foi colocada contra sua vontade e de onde fugiu. Ela passa a assumir um caráter cósmico, o sepulcro materno e um refúgio sagrado, quando a santa é levada pelos negros e ficando lá para protegê-los. A gruta se torna o lugar telúrico consagrado a Virgem Mãe, a morada onde seus filhos poderiam regressar sempre que precisassem.

O encontro da Grande Mãe Nossa Senhora do Rosário, com seus filhos escravizados, fundou um novo mundo, pleno de significados para eles. Na Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Tavares, quando realizam o Ensaio estão “vivendo” o mito: “Ele [negrinho] chegou, ela deu a mão pra ele e foi pra gruta, foi aonde que foi o reconhecimento da promessa de ensaio é isso aí”, que é a experiência religiosa que é diferente da “experiência ordinária da vida cotidiana”, como assinala Eliade (1972). A santa “deu a mão pra ele [negrinho] e foi pra gruta”, assim como uma mãe dá a mão para um filho e o leva para casa. Ao segurar a mão da mãe, o filho se sente protegido,

não está sozinho. Geralmente, segurados pelas mãos de nossas mães que damos os primeiros passos nesse mundo desconhecido. Assim fez Nossa Senhora, no gesto de dar a mão para um “negrinho”, abraçou a todos os seus filhos que sofriam.

Nas versões das narrativas míticas citadas, nesse encontro da mãe com seus filhos, a música tem um papel importante, pois contribuiu para que os africanos escravizados retirassem Nossa Senhora das águas. Gilbert Durand (2012) diz que “a música opera o milagre de tocar em nós o núcleo mais secreto, o ponto de enraizamento de todas as recordações”. Ao acessar esse ponto, onde estão fixadas nossas recordações, por um instante a música “faz dele o centro do mundo feérico”, que pode ser “comparável a sementes enfeitiçadas”. Os sons, expressa Durand, ganham raízes em nós”. A música também é, nessa perspectiva do imaginário, considerada como união dos contrários, particularmente do céu e da terra. “A sonoridade musical é vivenciada como uma comunhão do macro e do microcosmo” (DURAND, 2012, p. 224). No encontro da santa que apareceu nas águas, com os negros que estavam em terra, a música foi um ponto de intersecção. Operou o milagre de fazer com que Nossa Senhora se aproximasse, as batidas dos tambores que, em síntese também simboliza a união dos contrários, agradou a santa. Então o tambor chamou Nossa Senhora do Rosário e continuou chamando os seus filhos, fazendo a comunicação entre a terra, a morada dos homens e o céu, lugar do sagrado.

CAPÍTULO II: No Universo singular do Ensaio

2.1 A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Tavares

Sua origem “dentro da senzala”, remonta ao início do grupo para o período escravocrata. Dado o contexto histórico, o acontecimento que resultou na formação da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário está intimamente ligado à família do Seu Eli Jorge. A devoção ao Rosário, em Tavares, não chegou pela doutrina da Igreja Católica, mas sim pela fé de um africano escravizado. Depois do desembarque no Porto de Rio Grande, o avô do Seu Eli foi levado às terras da península, para a localidade onde foi trabalhar na atividade agrícola³⁸: “trabalhar em granja, meada de arroz, cortar arroz”. Por meio desta narrativa, observa-se que, embora Eli Jorge não tenha falado diretamente que o avô fora trazido através do tráfico, o “desembarque no porto” evidenciou a participação de Rio Grande nesse comércio infame. Na senzala começam as novas relações sociais e esse africano a “cada moeda que ele pegava colocava dentro dela, para comprar carta de alforria”. Essa possibilidade de comprar cartas de alforria se dava através da formação do pecúlio, que se tratava de uma soma em dinheiro que os escravizados podiam acumular, desde que tivessem o consentimento do senhor (ALADRÉN, 2012, p.25).

Com muitas dificuldades, durante anos economizavam o dinheiro que conseguiam ganhar. Este poderia ser por meio de doações, fazendo trabalho extras, depois de cumprir sua “jornada” habitual ou, quando lhes era permitido ter uma roça, com a venda do excedente do plantio. O pecúlio também era formado pelo esforço coletivo de um grupo com afinidades étnicas, afetivas ou religiosas (XAVIER, 2008), como no caso da Irmandade, onde acúmulo do pecúlio era guardado na caixinha de peditério de Nossa Senhora do Rosário e, por meio dele, o avô de Seu Eli foi pagando pela liberdade dos 12 irmãos devotos. Estes foram os primeiros dançantes, “daí saiu a irmandade de Nossa Senhora do Rosário”, de “dentro da senzala”. De acordo com

³⁸ A mão – de – obra dos escravizados não foi destinada apenas aos grandes empreendimentos econômicos do período: grandes plantações de café e de algodão, na extração de minério e produção de outros produtos para exportação. Esteve presente também na agricultura para abastecimento interno, criação de gado e charqueadas, pequenas manufaturas, vários ofícios mecânicos e dentro das casas dos senhores para o trabalho doméstico. Nos centros urbanos eram encarregados do transporte de objetos, desejos, pessoas. Como vendedores ambulantes e quitandeiros, foram responsáveis por uma parcela da distribuição do alimento que abastecia os grandes centros. **REIS. Presença Negra: conflitos e encontros p. 81.**

Eli Jorge (2019), o nome completo do grupo era Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens de Preto de Tavares, em virtude de usarem um casaco preto, mas como o nome ficava muito extenso, abreviaram para a denominação atual. No entanto, o casaco preto, um símbolo da Irmandade, permanece e tem um importante significado, explicado por Eli Jorge: “nós colocamos o casaco [figura 2], porque somos obrigado a entrar de casaco, cantar a cantiga da meia noite e sair de casaco. Já colocaram em livros que a gente usava o casaco porque sentia frio”, lembra. Mas o traje é um símbolo de compromisso com o ritual, precisam estar com o casaco “para abrir as rezas”, depois pode ser retirado, voltando a ser colocado à meia noite, como já mencionou, o motivo é que fazem “uma mini despedida [...]”, pedem “licença para ir embora”. Quando chega a madrugada, num determinado momento, colocam o casaco. Seu Eli Jorge, diz que irá “receber as cantigas da madrugada de casaco, pedindo licença para ir pra rua”, quando irá terminar o pagamento da promessa.



Figura 2: o uso do casaco preto é uma demonstração de respeito para com a Nossa Senhora e com a promessa que está sendo paga.

Além do casaco, usam um capacete, camisas brancas ou azuis celeste; calças brancas, com uma fita azul na lateral; um avental branco, que representa a rainha ginga; sapatilhas. Essa indumentária passou por modificações, antes usavam bombachas, botas e lenços atados no pescoço, a vestimenta típica do gaúcho. Num período mais longínquo ou antigamente, como diziam, chegaram a dançar de pés descalços ou chinelos (para simbolizar estarem descalços), como faziam os antepassados. Apesar das mudanças, o casaco e o capacete [figura 3] permaneceram. O guia recebe as cantigas para o Ensaio, quando coloca seu capacete. Os capacetes são uma espécie de coberturas, chapéus feitos em tecido, na cor azul e adornados com fitas, que variam entre as cores verde, azul e branco, com terços, feitos de contas plásticas, presos na parte de cima para a proteção. Os usados pelos guias geral e o da esquerda, ainda são adornados com uma estrela prateada, feita com lantejoulas e tem fitas brancas e o terço, composto por contas de pérolas. A estrela no capacete dos guias simboliza a estrela D'Alva, primeira estrela da manhã, a que guia

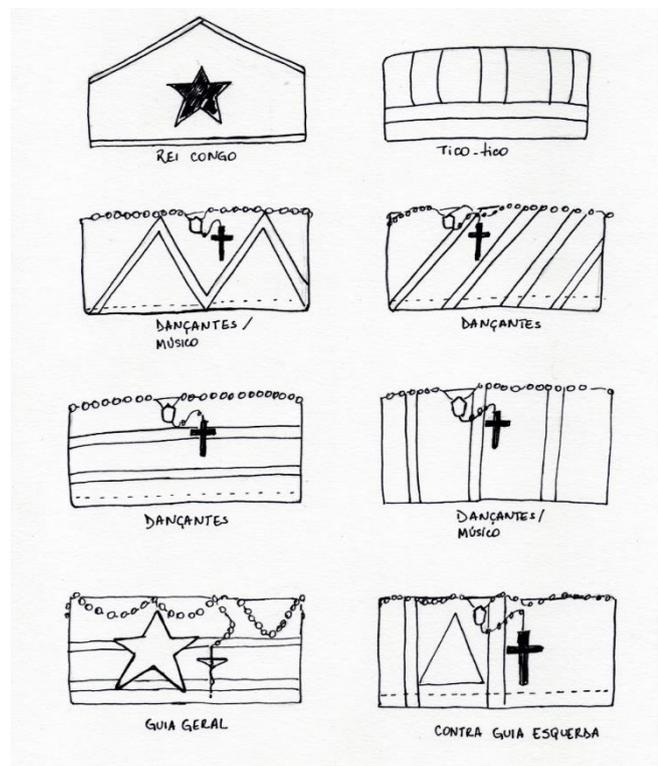


Figura 3: O capacete é um tipo de chapéu fundamental para receber as cantigas, a partir do momento em que colocam os capacetes, fazem uma

Hoje a Irmandade [figura 4] é integrada por homens, descendentes dos primeiros dançantes africanos escravizados, que foram levados para a região do município de Tavares. Alguns integrantes moram na zona urbana, enquanto outros residem nas zonas rurais e em comunidades quilombolas presentes no município de Tavares. A relação no grupo é de parentesco, pois são tios, primos, sobrinhos, filhos e netos que hoje dançam e tocam. Os filhos e netos dos dançantes de outrora, são os mestres que guardam na memória os ensinamentos e as histórias do Ensaio que se fundem com suas histórias pessoais.



Figura 4: Apresento a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Tavares. Universo sagrado desta pesquisa, com o qual apreendi o real significado da ancestralidade para os descendentes dos povos africanos escravizados e, compulsoriamente trazidos para o “Novo Mundo”. Imagem capturada em dezembro de 2019, em Tavares.

2.2 “Guardei pra lembrança”: saberes e práticas do Ensaio ensinados no “ato de contar”

Muitas recordações que incorporamos ao nosso passado não são nossas, nos foram relatadas por nossos parentes e depois lembradas por nós [...]. Com o correr do tempo, elas passam a ter uma história dentro da gente, acompanham nossa vida e são enriquecidas por experiência e embates. [...]. Muitas lembranças que relatamos como nossas, mergulham num passado anterior ao nosso nascimento e nos foram contadas tantas vezes que as incorporamos ao nosso cabedal (BOSI, 1983, p. 331-334).

O passado da Irmandade é contado pelos mais velhos para as novas gerações e para aqueles que, como eu, tenha interesse em conhecê-lo. São narrativas individuais de um passado coletivo. Cada irmão tem sua história de vida e, no encontro destas narrativas se constrói uma memória coletiva. Reproduzindo Marcio Moura Mello (2008), a oralidade é específica, porque possui formas idiossincráticas de registrar e transmitir o passado e não pela ausência de escrita que, por sua vez, “não pode justificar o estabelecimento de um ‘grande divisor’” (GOLDMAN; LIMA, 1999 apud MELLO, 2008). Como afirma Thompson (1988), a construção e narração da memória do passado, tanto coletiva, quanto individual, constitui um processo social ativo que exige simultaneamente engenho, arte, aprendizado com os outros e vigor imaginativo (THOMPSON, 1988, p. 185).

Mello, partindo da observação de Finnegan (1992), diz que “‘narrativa’ é uma noção usada num sentido amplo, que compreende “todas as formas verbais”, cujo alcance, que inclui outras noções como tradição oral, oralidade, arte verbal, etc., com frequência é “tomado como auto evidente”, envolvendo “uma enorme variedade de formas expressivas”. O autor pensa ser “importante reter isso”, uma vez “que as formas verbais e não verbais dos povos” estudados pela antropologia, tendem a permanecer “submissas (e resumidas) a categorizações amplas e genéricas”. Para Mello, traduzir os saberes e práticas ‘nativas’ não é questão fácil e o primeiro passo para sua solução, está em reconhecer as dificuldades do discurso antropológico, em fazer essa tradução. Corroboro com Mello sobre essa dificuldade de fazer a tradução dos saberes e práticas dos grupos com os quais se estuda. Embora haja a possibilidade de “lidar com ela”, a partir das escolhas teóricas pessoais, essa dificuldade é algo constante. No entanto, mesmo que a narrativa tenha sentido abrangente, “é possível tomar essa noção enquanto “ato de contar”, focando processos e produtos” (FINNEGAN, 1992 apud MELLO, 2008, p. 47).

As cantigas, as danças e a música do Ensaio, nos termos colocados por Mello (2008), constituem os “saberes e práticas ‘nativas’ da Irmandade, cujos ensinamentos são passados por meio da oralidade. Elas estão guardadas na memória, um conhecimento construído pelas lembranças do que foi ensinado pelos antigos. A Irmandade é composta, em grande parte, por anciões – mestres que aprenderam com seus pais, avós, tios e hoje procuram passar para os “mais novos” o conhecimento do Ensaio, como uma forma de manter o que os antepassados vindos da África formaram na senzala. Histórias de um passado do qual não foram testemunhas oculares, mas que lhes foram transmitidas são uma fonte de conhecimento e aprendizagem para quem se dispuser a ouvir. O tempo passado é o lugar para o qual ‘viajamos’ quando queremos trazer algo para o presente, fazer essa ‘viagem’ é um exercício que requer sempre o nosso retorno para o ‘agora’, pois nossas lembranças se firmam no presente. A lembrança é, conforme diz Maurice Halbwachs³⁹ (1990):

Em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada (HALBWACHS, 1990, p. 71).

As lembranças, embora reconstruam um passado, não permanecem nele. Elas necessitam do tempo presente para serem projetadas e fixadas por um sentido. Nossas lembranças estão em relação com as de outros, ou seja, não são algo isolado. A respeito das lembranças contadas por alguns irmãos, parentes, principalmente os avós e outras pessoas mais velhas da família, estão presentes. Pela relação estabelecida, por décadas, entre os irmãos e seus respectivos núcleos familiares, pela própria Irmandade se constituir em uma família, lembranças individuais se entrelaçam. Continuando com Halbwachs, a sucessão de lembranças, pessoais ou não, são sempre explicadas pelas transformações que são produzidas “em nossas relações com os diversos meios coletivos” e, por conseguinte, pelas mudanças destes meios, em suas partes e no todo. “A lembrança aparece pelo efeito de várias séries de pensamentos coletivos emaranhadas”. “Não podemos lhe atribuir exclusivamente a

³⁹ Entendo que a memória, conforme conceito de Halbwachs, é um fenômeno social que se manifesta como coletiva, individual e histórica. A memória coletiva é a memória social, relacionada as histórias vividas, onde o passado se mantém vivo na consciência de um grupo social. A noção de memória coletiva se contrapõe a memória histórica, na qual há uma forma de conhecimento do passado que é exterior ao âmbito do vivido. A memória individual é uma perspectiva sobre a memória coletiva (1989, 53-89).

nenhuma dentre elas, por supor que sejam independentes, opomos sua unidade a sua multiplicidade” (HALBWACHS, 1990, p. 51).

São as memórias individuais construídas a partir das nossas experiências vividas (lembranças) dentro de grupos sociais que dão força e duração para a memória coletiva. A intensidade com que essa “massa de lembranças comuns”, apoiadas umas sobre as outras aparecerá será diferente para cada pessoa. “Cada memória individual”, é um modo particular de atuar “sobre a memória coletiva, um ponto de vista que muda conforme o lugar que ocupamos no grupo e na sociedade, por sua vez, esse lugar muda conforme as relações que manteremos com outros meios. (HALBWACHS, 1990, p. 51). Fazendo parte da mesma Irmandade, com a mesma devoção, os integrantes têm experiências diferentes. Significa que, como observa Halbwachs, embora as memórias coletivas envolvam as memórias individuais, não se confundem com estas. A memória coletiva “evolui segundo suas leis, e se algumas lembranças individuais penetram algumas vezes nela, mudam de figura assim que sejam recolocadas num conjunto que não é mais pessoal” (HALBWACHS, 1990, p. 55-56). A histórias das irmandades, coloco no plural pois, apesar de só restar a de Tavares, outros grupos se fizeram presentes nessa região, são construídas por um emaranhado de lembranças individuais.

Kabenguele Munanga (2019) entende que “a história escrita ou oral não pode ser feita sem a memória”. Particularmente, “no caso da população negra brasileira”, como também acontece com outras comunidades diz o autor, “a memória é construída” por dois fatores: “pelos acontecimentos, personagens e lugares vividos por esse segmento da população” e “pelos acontecimentos, personagens e lugares herdados”, são aqueles “fornecidos pela socialização, enfatizando dados pertencentes à história do grupo e forjando fortes referências a um passado comum, como por exemplo o passado cultural africano ou aquele enquanto escravizado” (MUNANGA, 2019, p. 15-16). O autor, também fazendo uso das concepções de Halbwachs, diz que, “baseado na apropriação individual” destas memórias, uma vivida e outra que foi narrada e passada as gerações, está “sentimento de pertencer a determinada coletividade”, que começam a “fazer parte do imaginário pessoal e coletivo” (MUNANGA, 2019; p. 15-16). Retomando Finnegan (1992), citado por Mello (2008, p. 47), vendo a narrativa como um ato de contar, considerando que as lembranças são reconstruções de um passado, feitas no presente e que dele

dependem para serem fixadas e projetadas, como diz Halbwachs, apresento algumas lembranças que me foram contadas por quatro irmãos.

2.2.1 Jorge Eli Souza⁴⁰

Ocupa a posição de guia – geral da Irmandade [figura 5], sendo responsável pelo grupo no âmbito religioso – atendendo aos chamados para pagar uma promessa feita – e social – nos acertos para apresentações públicas do Ensaio e permissões para a realização de estudos referente ao grupo. Mas, embora ocupe esse lugar de comando “Ela tem que dar permissão [...]”. Seu avô paterno fundou a Irmandade de Tavares, com seu falecimento a posição passou a ser ocupada pelo seu pai. Desde “piazinho”, com 10 anos de idade, lembra de ficar “xeretando no [seu] pai [...] de guia de um lado e [ele] de um outro. Quando tinha um ensaio que ele [o pai] ia pagar, ele chegava, ia lá pagava o ensaio”. Sempre perguntava ao pai quando teria outro Ensaio, “só Deus sabe quando vai ter outro”, era a resposta (SOUZA, 2018).

Recorda também de pedir para o pai “pra cantar Ensaio”, “ele [o pai] tinha duas caninhas, era eu e ele cantando. Ele sempre me dizia, um dia tuvai assumir a irmandade”. O pai “quando morreu deixou o compromisso pra entregar [a ele] e pro Paulo, que era o irmão mais moço do que [ele], mas [eles] era criança. Quando ele morreu entregou pro Zé Nilo [irmão mais velho]”. Eli, que já dança o Ensaio há cerca de 35 anos, rememora as circunstâncias em que assumiu a posição de guia. Zé Nilo “caiu mal [...] foi pra Rio Grande [e] não acharam o que era a doença dele, veio pra casa”. O irmão, no retorno para Tavares, cantou numa apresentação da Irmandade na Expocace e disse “tu vai ter que assumir”, seu Eli respondeu: “eu não”. Zé Nilo “foi embora pra Rio Grande [e] chegando lá, acharam o câncer no pulmão já na fase terminal” (SOUZA, 2018).

⁴⁰ Entrevista concedida em 2018.



Figura 5: “Nós modifiquemos é na hora dos capacetes [...] botou os capacetes, vem uma força do além [...]” (Mostardas, 2018).

Nesse período, Seu Eli “estava [se] preparando pra [se] batizar ⁴¹ e a pastora disse pra [ele]: não, tu dá um tempo, por que tu tem um chamado e [...] não é aqui dentro”. Diante disso, pensou, “mas será que Jesus Cristo tá me rejeitando?”. Então, “quando ele [Zé Nilo] tava mal, chamou minha sobrinha [e] disse: tu liga pro Jorge, pra assumir a Irmandade. Se o Jorge quiser, ele assume, senão entrega pra Igreja Católica”, conta. “Continuava na igreja” e, foi num culto, que “o pastor [...] lá em cima do altar [...] eu vi que ele não tirou os olhos de mim [...] veio e botou a mão na minha cabeça e disse pra mim: tu vai querer um ministério [...] tá achando que o mundo tá pesado pra ti [...] tu não vai ter ministério, tu vai ter um rebanho pra cuidar no mundo, tu vai ganhar o mundo!”. À essa afirmação se questionou: “da onde que eu vou ganhar mundo?”. Então, Zé Nilo morreu e “apareceu dois Ensaios, um atrás do outro”. Um destes, ainda estava vivo e “ligaram pra ele vim pagar”. Zé Nilo disse que não poderia, só iria ir para se apresentar na Expocace, mas que o “Jorge vai pagar pra vocês”. E a Viviane [sobrinha] passou pra mim que tinha que pagar dois Ensaios” (SOUZA, 2018).

“Nas Capororocas, [...] foi o primeiro Ensaio, que nós cantemos”, lembra que “o salão encheu que não tinha espaço pra dançar, pra ver se eu sabia cantar, definir asa cantigas da boca da noite, com as cantigas da madrugada”. Antes de passarem para “cantiga da meia noite, caiu três estrelinhas, em cima do altar e ficou todas as três em pé.” Mostrou para o guia que estava com ele e falou: “um é meu pai e os outros meus

⁴¹ Seu Eli estava frequentando uma congregação evangélica.

dois irmãos”. “[...] naquele dia, que foi no primeiro ensaio que eu cantei, foi a coisa mais linda! Vendo assim, em cima do altar assim [...], três estrelas lá de cima, caíram de ponta assim, de pontinha, duas do lado dela e a outra do outro lado”. Ele chamou a “Irmandade e disse [...]: não temos sozinho, eles olharam e começaram a rir, não to aqui pra brincado, to falando sério, nós não tamos sozinhos, dai mostrei pra eles [...] é verdade, tivemos que trabalhar com fé”. Nesse momento “foi aonde que Ela veio me consagrar [...] me aceitou como guia-geral” (SOUZA, 2018).

2.2.2 Aldo Lucas de Jesus⁴²

É tamboreiro da Irmandade [figura 6], cargo que ocupa há mais de 25 anos. Com ele realizei entrevistas⁴³ fora do Ensaio e aqui trago algumas de suas narrativas. Seu pai foi guia do Ensaio, de uma irmandade que existiu na localidade de Olhos d’água, “ele e os irmãos, todos eles cantavam”. “Ah, eu não entrava de jeito nenhum, era branco né, ia entrar? ”, disse que apenas “ficava do lado de fora só apreciando, quando não apreciando dentro de casa. Prá dançar tinha que ser tudo moreno, daí meu pai acompanhava eles, era bem moreno”, como não era bem moreno “ficava só por fora olhando, louco pra me entremear... louco pra ir lá e fazer um barulho, bater um tambor!”. Aldo contou que “todos ensaios que tinha[...] ia, [...] e ficava a noite toda ali assistindo, junto com [seus] amigos” (LUCAS, 2018).

No entanto, ele não podia participar por ser branco, um dos seus irmãos “era bem moreno, outro era mais claro, tinha uma guria que era bem morena, puxaram o lado do meu pai, já outros puxaram o lado da minha mãe, todos mais claros”. Lembra que um primo, sobrinho de sua mãe, “falecido Ataide [...] gostava de [lhe] chamar de nego baio”. “Na época, quando era criança, um cara da [sua] cor, não aceitavam, tinha que ser moreno bem fechado ou pretinho”. “Antigamente”, contou que brancos e negros “nem se misturavam” e, no caso de uma festa, “o salão dos negros era lá e o dos brancos era aqui”, havia uma divisão. A primeira vez em que começou a “bater o tambor, foi no Campo da Honra⁴⁴”, faz uns 25 anos. [...] tinha um primo meu que batia

⁴² Entrevistas aconteceram entre 2018 e 2020.

⁴³ No capítulo III estão outras narrativas de Seu Aldo sobre a música no ensaio.

⁴⁴ Campo da Honra é uma localidade pertencente ao Estreito, segundo distrito do município de São Jose do Norte.

o tambor [...] ele inventou ‘vai lá’, cheguei lá, me botaram eu, depois não me largaram mais, pobre de mim! Aí, desde essa viajada comecei né, e estou até o dia de hoje, graças a Deus!” (LUCAS, 2019).



Figura 6: “sempre tive aquilo na ideia de um dia bater tambor pras cantigas de ensaio”. (Tavares, 2019).

Esse Ensaio, ainda “era no tempo do irmão” de Eli Jorge: “fomos ali no Campo da Honra, os caras iam pagar uma promessa [...]”. No momento do cortejo, inicio do ritual, contou que a dona da promessa, acompanhada do marido, “agarrou a Nossa Senhora [e] vamo, tá na hora, esse casal cravou o pé com essa Nossa Senhora, quando nós chegemos lá, eles já tava cansado de ta dentro de casa”. Comentou que Zé Nilo, “ficava danado”. “Eles [o casal] saíram, pensaram que iam pro cercado, eu acho” e deixaram a Irmandade para traz. Seu Aldo, desde “piazinho, já tinha essa religião, pagamento de promessa”, mas só podia ficar olhando e “prestando sentido naquilo ali [Ensaio]” (LUCAS, 2019).

2.2.3 Madir Silva⁴⁵

A época com 70 anos “se criou no Ensaio” e antes dançava na extinta Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Rincão do Cristóvão Pereira (Distrito de Mostardas), de onde tem o cargo de rei de congo – ocupado por Pelé na Irmandade de Tavares [figura 7]. Desde que terminou sua irmandade, passou a dançar na de Tavares, a conversa que descreverei alguns trechos, na sequência, aconteceu durante o Ensaio de 2019⁴⁶, enquanto aguardávamos o ritual iniciar. Com 15 anos começou a dançar o Ensaio, seus avós e seus pais o colocaram para dançar desde jovem. “Eles botavam a gente novinho sabe por que? Pra gente não andar na rua pensando bobagem. As vezes trocava um baile, uma festa por uma promessa não podia, tinha que pagar”. A promessa, diz ele, era respeitada e por esse comprometimento, firmado quando jovem “hoje eu deixo um baile e vou pro Ensaio”, afirma. “Eles botavam a gente pequeno que era pra mó da gente aprender [...] bem né, e respeitar a santinha, Ela ajudou muito nós”[...] (SILVA, 2018).



Figura 7: “Me criei no Ensaio”(Mostardas, 2018).

⁴⁵ Entrevistas aconteceram no Ensaio de 2018 e 2019.

⁴⁶ Descrito no Capítulo II, tópico 2.7.2 Pagamento da promessa do falecido Zé Nilo

Seu Madir traz lembranças dos avós, também responsáveis por iniciá-lo no Ensaio e do envolvimento deles na irmandade. Primeiro falou da avó que “foi escrava e ela contava pra nós”, também “era fã [do Ensaio], sabia todas as cantigas” e quando o seu “avô se perdia nas cantigas, que já tava acostumado”, “perdeu a cantiga, ela sabia todas”. Ainda disse que depois de liberta, sua avó “começou de rainha da vara, era a festa do Divino” e, juntamente com outras mulheres “elas faziam folia do divino”, na festa também tinham os reis e que “ali no Rincão tinha um velho [...] era pardo, aqui no Tavares tinha outro que era pardo também”. Conta que “se juntava os pardos, chamavam os pardos, por que eles iam avisá, quando saiam as bandeiras”. Eles “saíam, chegavam numa casa e avisavam: armoço, pouso” e “tudo transitando de a cavalo. Era o dia da festa do divino”. Por muitos anos sua avó foi rainha da vara, enquanto viveu e pode caminhar: “caminhava agachadinha, ela sentava perto do altar ali, passava a noite todinha ali, cantando. Ela era fã e sabia explica tudo [...] escravos, senzalas e coisas” (SILVA, 2019).

Ao falar sobre o avô paterno, disse que ele “foi comprado⁴⁷” e “era de Minas Gerais”, relata que “os donos compraram ele e uns outros lá, uma turma grande”. Seu avô, depois de comprado “fugiu de noite” e sobre a fuga diz que, “eles [donos] [...]” estavam “fazendo negócio com um outro lá e se esqueceram de bater o cadeado do portão da senzala” e “eles [negros] combinaram, viram e ficaram quietinho”. Quando os donos – “fazendeiros” – “deram as costas” e “foram pra casa grande conversar” sobre a venda do grupo de escravizados, do qual seu avô fazia parte, “eles [escravizados] eles aproveitaram o embalo e fugiram. Deram no pé, meu avô veio parar aqui no Tavares [...] falecido Fabricio [...] os mais velho ai conheceram ele [...] a vida inteira escravo”. Depois da fuga, continua, seu avô “casou aqui na costa, foi aonde deixou eu, deixou uma porção de netos, bisnetos ...nós até temos uma foto dele [...] minha irmã tem uma foto guardada [...] “. Madir disse que tinha dúvidas se a imagem “é pintura ou foto [...]”, mas é “uma coisa antiga, tá meio desbotada assim, mas dá pra ver o véio”. O avô Fabricio, “cantava Ensaio que era uma coisa muito séria, ele não caminhava, já cantava sentado [...] perto da fila e tinha que cantar. Sabia cantar, sabia todas as cantigas, tudo, terço tudo”. A partir desta fala sobre o avô

⁴⁷ Muitos negros escravizados foram enviados das regiões das minas gerais, para serem vendidos no Rio Grande do Sul de São Pedro do Sul, onde desembarcavam no porto da atual cidade de Rio Grande. Embora as fazendas charqueadoras tenham sido as maiores exportadoras da mão-de - obra- escravizada no estado, estâncias e chácaras, do interior e do litoral, também utilizaram o trabalho do negro escravizado.

Fabricio, Madir lembra da reza do terço que, “aqui na região, era o terço caseiro [...]” e também havia “o capelão e capelona [...]”. Lembra que “é um terço muito lindo, muito bonito [...] que é o terço raiz [...] mesmo dos escravos. Os escravos rezavam e sabiam rezar”. Ele “acompanhava, mas rezar que era bom não”, disse que, em algumas vezes sua “avó pegava uma vara, botava eu perto ali, pra botar sentido...eu não...”. Mas, em relação aos Ensaio, ele “botava o sentido, mas rezar o terço, naquele tempo escutava né” (SILVA, 2019).

Rezavam-se “as aves maria [...] as seis horas, era o mesmo horário que começa o Ensaio, seis horas em ponto”. Diz que “naquela época, chegou seis horas [e] quando não tinha terço, não tinha um Ensaio, [...] fechavam a casa e não deixavam ninguém sair na rua”. Na sua casa seguiam o mesmo ritual e ele “era pequeno, ai loco pra dar uma brincada, àquela hora ali ... [...] [mas] era sagrada, tinha que ficar ali, perto deles ali rezando [...]. Outra lembrança está relacionada ao fato da sua mãe “fazer água benta em casa⁴⁸”. Sua mãe “colhia era em casa”, mas a água “tem horário pra recolher”, por que “depois do gambá se lavar, ela não é mais benta. Depois do gambá ir lá lavar o rosto dele lá, não é mais benta”. Essa água era chamada de “agua benta da comadre”, há uma cantiga que fala desta “agua consagrada” e “cada um tomava um golinho daquela água, era uma tradição” (SILVA, 2019).

2.2.4 Josi Silva⁴⁹

Dançante e guia da esquerda da irmandade de Mostardas [figura 8], marido da sra. Laudelina, conta que se o seu avô foi guia da Irmandade de Mostardas e “se fosse vivo hoje, estaria com 140 anos”, seu pai foi contra guia do avô e que sempre perguntam pra ele “josi, eu queria saber porque tu te macaqueia, tu imita os falecido que morreram, tu te lembra direitinho deles direitinho dançando”. Ele comenta que foi, “um tal de Luís Rosário”, lhe ensinou uma oração e que a “gravou na lembrança”, ao canta-la, explica que é como se sua voz ficasse embargada, pois se emociona, chegando a ir às lágrimas. Emoção é uma palavra recorrente usada na descrição do

⁴⁸ O fato dos avós de Madir, serem escravizados, conhecedores do Ensaio, me leva a inferir que consagrar a água era importante para as práticas religiosas. Sem o acesso a água consagrada, via Igreja Católica, o faziam dentro das suas possibilidades.

⁴⁹ Entrevista concedida no Ensaio em Mostardas, 2018.

Ensaio, tanto entre os irmãos que o vivenciam, quanto entre as outras pessoas devotas que assistem as apresentações e os pagamentos de promessa. São muitas cantigas, pergunto como se lembrar de tudo? “E tudo é de ideia, só pensa que ela sai” (SILVA, 2018).



Figura 8: “Ele me ensinou e guardei pra lembrança” (Mostardas, 2018).

Segundo Seu Josi, como trabalha muito em fazenda, às vezes está no campo sozinho trabalhando e diz que “se lembra e vai cantando”: “eu canto um ensaio direto sozinho, no campo” e alguns de seus colegas dele dizem: “ parece que tão vendo uma banda de ensaio, que é a tua voz canto arto sozinho no campo”, “ah, eu canto”, complementa. Então Seu Josi lembra de Antônio Zabela, falecido mestre de Ensaio e chefe da irmandade de Mostardas, que lhe ensinou as cantigas. “O Antônio Zabela [...] tava mal na cama, quando ele passou as canas pro [filho] e o tambor [pro neto]”, conta. “ E disse [...] ‘olha cumpadre, eu não vou dançar mais, só que não deixa ele sair de perto de ti’”, essas palavras foram ditas pra Jaci e foram importantes, pois “foi uma palavra que ele disse na cama e eu guardei aquilo ali de lembrança”. Depois do falecimento de Zabela, seu filho disse: “Jaci é comigo e contigo, tu bota apreço na turma nova” (SILVA, 2018).

As lembranças individuais dos irmãos, são pontos de vista do grupo social com o qual estão envolvidos desde o nascimento – uma irmandade religiosa. Algumas das suas falas evidenciam lembrança de infância (piaquito, criança, pequeno). Halwachs argumenta que as crianças se lembram, por que “é no quadro da família que a imagem se situa”, pois, “desde o início ela estava ali inserida e dela jamais saiu”. Algumas lembranças, podem ser imagens de coisas que lhes foram narradas pela primeira vez, como a venda e fuga do seu avô. “A lembrança é uma imagem engajada em outras imagens, uma imagem genérica reportada ao passado” (HALBWACHS, 1999, p, 39; p.73). Myriam Barros (1989) explica que, “no ato de lembrar”, fazemos uso de “campos de significados”. Estes, por sua vez, compreendem “os quadros sociais de memória, que nos servem como pontos de referência” e são estruturados pelas “noções de tempo e espaço”. Uma vez que as “localizações espaço-temporais das lembranças são as essências da memória”, estas noções são “fundamentais à rememoração do passado” (BARROS, 1989, p. 30). Com as narrativas das lembranças, aprendemos mais do que apenas o conteúdo. Como diz Paul Thompson (1988) “A palavra falada põe o leitor, de imediato, na presença das próprias pessoas” (THOMPSON, 1988, p. 123). No próximo tópico apresento o cenário onde se construíram essas lembranças: o município de Tavares.

2.3 Tavares – entre o mar e a laguna

Na Planície Costeira do Rio Grande do Sul, na porção norte de uma estreita península, que está entre a Laguna dos Patos e o Oceano Atlântico, é onde localiza-se o município de Tavares [figura 9]. Emancipada do município de Mostardas⁵⁰ em 1982, também já foi distrito de São José do Norte de 1951 à 1963. Possui três distritos Butiás, Capão Comprido e Tapera, sua área é de territorial de 604,3 km² e conta com

⁵⁰ Mostardas como freguesia foi criada em 1773, sendo subordinada a Capitania do Rio Grande de São Pedro do Sul. Em 1831, a Freguesia de São José do Norte foi elevada a Vila e, deste ano até 1916, Mostardas esteve como seu distrito. Tavares, como localidade de Mostardas, oficialmente foi elevado a Povoado em 1942, passando a ser seu subdistrito. No ano de 1951, Tavares foi desmembrada do distrito de Mostardas anexada como distrito do município de São José do Norte, permanecendo nessa posição até 1963, quando Mostardas foi emancipada. Deste ano até 1981, foi distrito de Mostardas. Fonte: IBGE cidades em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rs/mostardas/historico>, <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rs/sao-jose-do-norte/historico>, <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rs/tavares/historico>, acessado em 22/04/2020.

uma população estimada em 5.663 habitantes⁵¹, descendentes dos africanos escravizados e dos casais de açorianos, dos quais herdaram as crenças religiosas, alimentação, hábitos e costumes [figura 10]. Dentre as atividades econômicas do município destacam-se em à pecuária, a agricultura, com ênfase para o plantio da cebola e do arroz e a pesca, destacando o camarão da Lagoa do Peixe. A extração de resina e a produção de madeira e da lenha de *pinnus* está se expandido na região, inclusive há espaços onde não existe mais a mata nativa. Por fim, a área do turismo ecológico que se encontra em desenvolvimento.

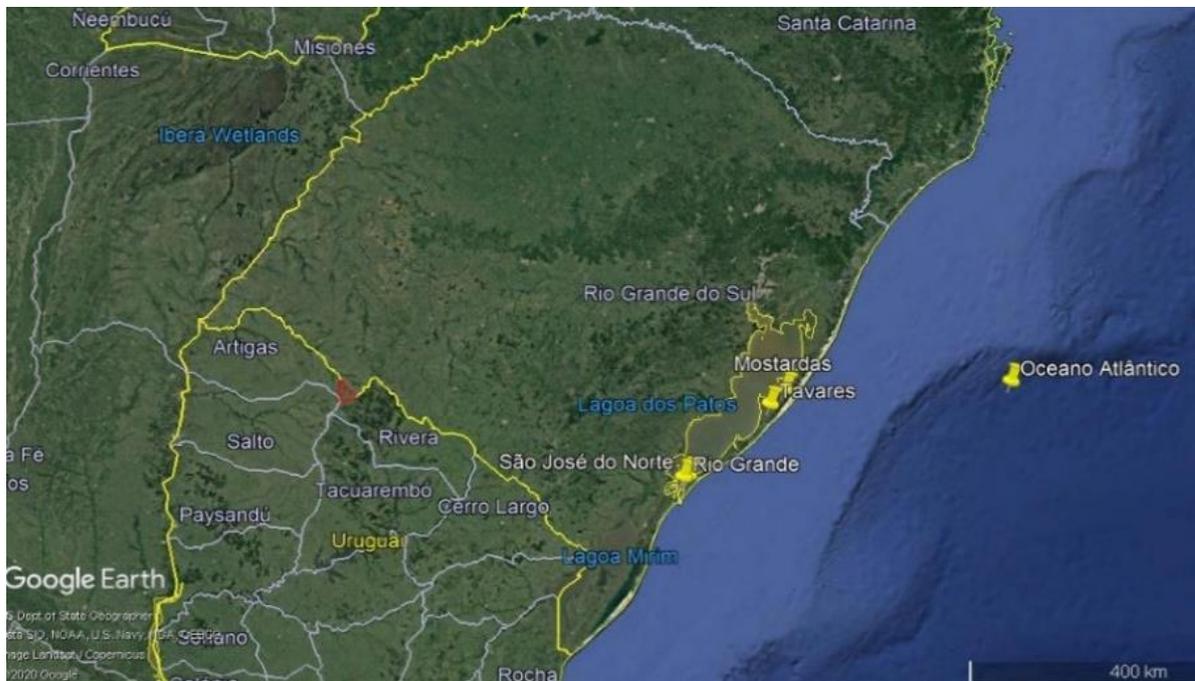


Figura 9: Estado do Rio Grande do Sul com a localização de Tavares e seus limites: Mostardas, ao norte; São José do Norte, ao sul; Laguna dos Patos, a oeste e Oceano Atlântico, a leste.

⁵¹ Dados populacionais do ano de 2018 e territoriais do ano de 2010 em Sebrae – perfil das cidades gaúchas - Tavares, disponível em https://datasebrae.com.br/municipios/rs/Perfil_Cidades_Gauchas-Tavares.pdf, acessado em 22/04/2020.

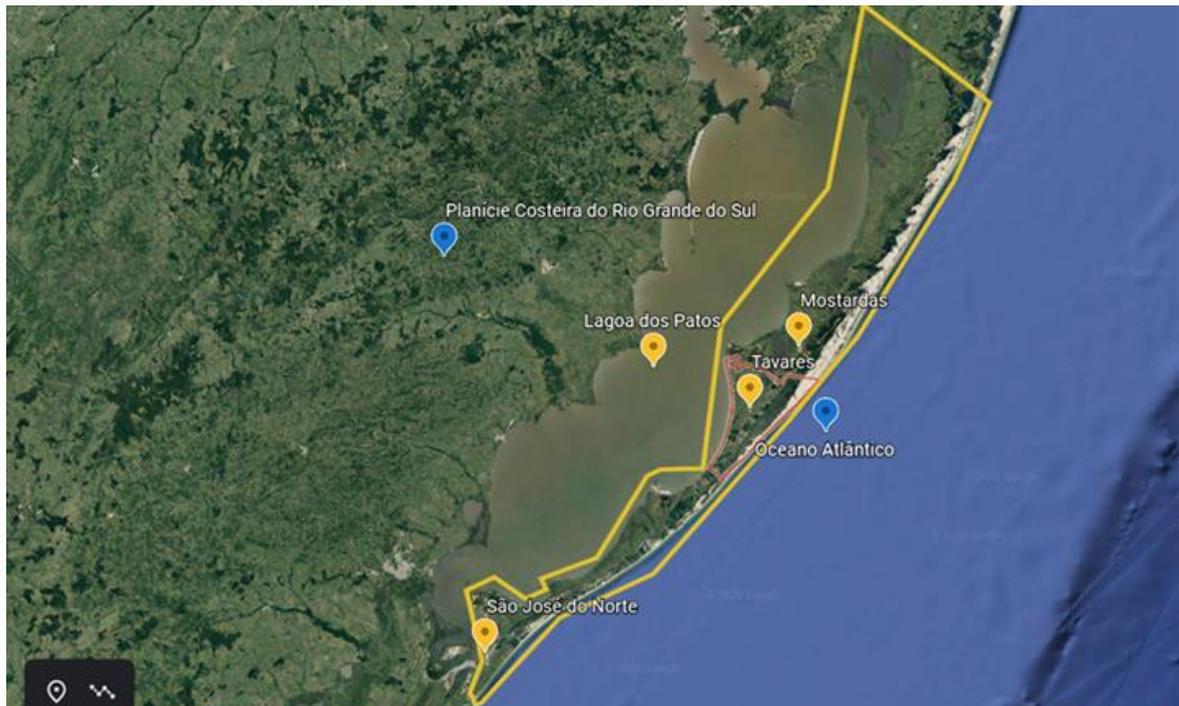


Figura 10: O território que compreende Tavares (vermelho), a leste faz limite com a Laguna dos Patos (o núcleo urbano fica próximo a laguna), a oeste com o Oceano Atlântico. Abriga um dos corpos lacustre mais importantes do Brasil e do mundo, a Lagoa do Peixe, convertido em parque nacional, no ano de 1986.

A península onde o município está situado que também compreende os municípios de São José do Norte e Mostardas, integra a Planície Costeira do Rio Grande do Sul (PCRS). Segundo apontam estudos geológicos e costeiros, a PCRS é mais ampla do Brasil (Tomazelli & Villwock, 2000) e possui uma diversidade de lagoas de água doce, não vistas em outras partes do mundo (SCHÄFER & MARCHET, 2000, p. 28). Sua vasta extensão é recoberta de mata nativa, banhados, campos, lagoas, lagoas, dunas e a praia, que se estende ao longo do litoral. Schäfer e Marchet, destacam três características que tornam a planície tão singular, a primeira é a existência de dois corpos de água de grande extensão na área da planície, a Laguna dos Patos e a Lagoa Mirim⁵², a segunda é a sequência de lagoas menores entre as

⁵² A Laguna dos Patos e a Lagoa Mirim, existem devido à largura extraordinária da planície, que alcança mais de 70 km entre o mar e as montanhas (Escudo Rio-Grandense), a área total da planície, de 37.000 km², é ocupada por uma área de corpos de água de 14.260 km², ou seja, 38,5%. Estes são os maiores corpos de água do Brasil SCHÄFER & MARCHET, 2000, p. 28).

lagunas e o mar, o assim chamado “rosário” de lagoas costeiras. Por fim, a característica mais importante de todas, é a presença de lagoas de água doce muito próximas ao mar. De acordo com os autores, em costas lagunares semelhantes existem, em regra, corpos de água salobra ou salgada. Lagoas costeiras de água doce são a grande exceção (SCHÄFER & MARCHET, 2000).

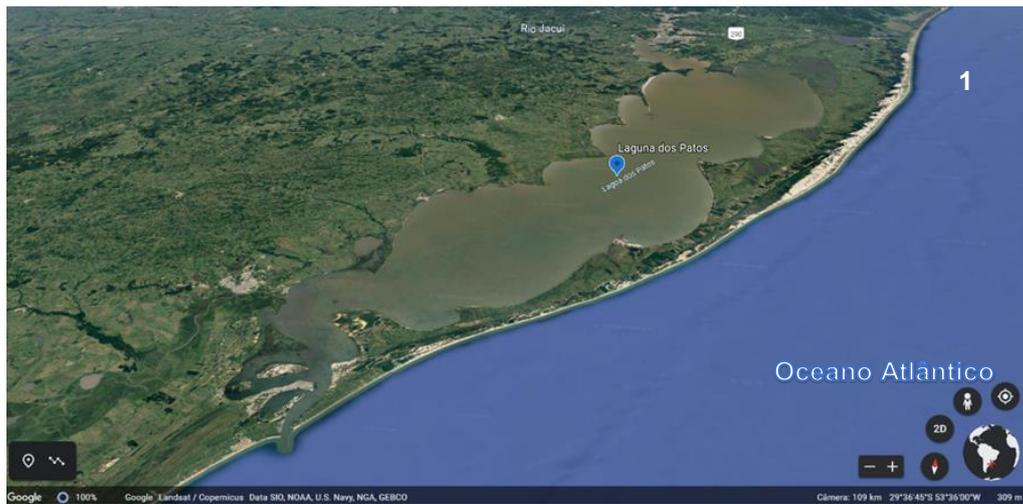
Tavares fica distante de Rio Grande cerca de 135 km, para chegar a cidade é preciso fazer a travessia pela Laguna dos Patos, utilizando como meio de transporte as lanchas que saem da hidroviária ou balsa, no atracadouro. O percurso dura em média 30 minutos, em dias de condições favoráveis a navegação e pode se admirar as belezas naturais da laguna, as ilhas, os bandos de aves nativas [prancha 1]. A Laguna dos Patos é considerada uma das maiores do mundo, está localizada no litoral sul do Rio Grande do Sul, pertencendo a Planície Costeira do Estado, é um dos principais sistemas ambientais a nível estadual e nacional. A Laguna é responsável por drenar uma bacia hidrográfica, ao nordeste está a lagoa do Casamento e a noroeste o lago Guaíba, que banha a cidade de Porto Alegre. Na sua extremidade sul, região definida como Estuário da Lagoa dos Patos localizam-se os municípios de Rio Grande e São José do Norte que delimitam o Canal do Norte, na barra de Rio Grande, onde está a sua conexão com o mar [prancha 2].

Ao noroeste da região estuarina, ainda, comunica-se com a Lagoa Mirim através do canal de São Gonçalo, que passa pela cidade de Pelotas. Na barra de Rio Grande, o canal que faz a conexão da laguna com o mar, localizam-se as zonas portuárias do município de Rio Grande. Além das atividades portuárias [prancha 3] ao seu redor desenvolvem-se atividades socioeconômicas tradicionais como a agricultura e pecuária extensiva⁵³. As águas quentes e a abundância de alimentos da Laguna dos Patos, a torna um grande criadouro de várias espécies aquáticas [prancha 4] e, conseqüentemente, um grande atrativo para as atividades de pesca desde a ocupação dos sistemas socioculturais pré-históricos até os tempos modernos (MILHEIRA, 2011, p. 2).

⁵³ Fonte das informações: Projeto Baías do Brasil, Lagoa dos Patos, RS. Disponível em: http://www.baiasdobrasil.coppe.ufrj.br/assets/relatorios/rel_lagoa_dos_patos.html. Acessado em julho, 2020.



Prancha 1: [1-2] Esse trajeto marítimo é realizado por muitos habitantes de Rio Grande e São José do Norte, também de localidades adjacentes, diariamente. Seja pelas relações de trabalhos, para estudos, tratamentos de saúde, lazer ou outros motivos, o fato é que a travessia faz parte do cotidiano dessa região desde o início do povoamento do Rio Grande do Sul. [3] Ilha da Pólvora, antigo paiol do exército, no presente é o eco – museu, administrado pela Universidade Federal de Rio Grande (FURG).



Prancha 2: [1] A Laguna dos Patos possui 10.144 km² de superfície e 265 km de extensão, nordeste – sudeste, paralela ao Oceano Atlântico. [2] A descarga de água doce da grande bacia de drenagem que deságua no sistema lagunar Patos-Mirim alcança as águas da plataforma continental do Atlântico Sul-ocidental através do estuário da Lagoa dos Patos, com 15m de profundidade e 800m de largura, o canal de acesso à laguna atua como um filtro, atenuando fortemente o avanço da onda de maré no estuário (PELD-ELPA FURG, 2020).



Prancha 3: Do meio da laguna se tem uma visão panorâmica do porto velho de Rio Grande [1], ficando para trás e de São José do Norte a frente [2]. As pequenas embarcações de pescadores artesanais, espalhadas por suas águas, dividem o espaço com as lanchas, balsas no vai e vem do cotidiano. Grandes navios cargueiros quando aguardam a entrada no canal, para aportar no porto novo, também fazem parte da paisagem [3].



Prancha 4: Aves aquáticas da região. Imagem 1 e 2 a Graça Moura descansa na laguna, enquanto na imagem 3 a Garça-branca se alimenta na doca de embarque da balsa, pela manhã.

Ao chegar em São José do Norte, segue-se pela zona urbana até a saída da cidade para acessar a Br 101 que, na verdade é o ponto final da rodovia. O trecho que segue até Tavares [figura 11] e se estende a Osório, cerca de 321 km, era conhecido como “Estrada do Inferno”, a situação da estrada é bem descrita no trecho extraído de uma publicação do jornal GAUCHA ZH [prancha 5]:

Foram necessários pelo menos cinco decênios de clamores e três décadas de interrupções - por questões políticas, ambientais ou por falta de recursos - para pavimentar a conta-gotas 321 quilômetros de barro entre Osório e São José do Norte. Trecho que, de batismo, recebeu o nome de Estrada do Inferno [...]. Usada pelos tropeiros a partir do século 18, [...] não recebeu tal apelido à esmo. Por muito tempo foi apenas uma linha de areia, lama e poças, na qual atolar era redundância. Ligava a península, braço de terra entre o Oceano Atlântico e a Lagoa dos Patos, à Capital. A travessia durava até três dias. [...] A metamorfose do barro em asfalto estendeu-se por diferentes regimes políticos e planos econômicos. (COLUNA GERAL, GAUCHA ZH, 2010)⁵⁴.



Figura 11: O principal que é no sentido norte – sul (saindo de Mostardas), entrada é pavimentada e você será saudado pela escultura de um flamingo e o secundário, no sentido sul – norte (saindo de São José do Norte), esta estrada ainda não está pavimentada, você só faz a conversão na rotatória, esse é o acesso que uso.

⁵⁴ Gaúcha ZH geral disponível em <https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2010/07/50-anos-depois-a-estrada-do-inferno-pavimentada-2967411.html> , acessado em 29/04/2020.



Prancha 5: Essa estrada federal, juntamente com a Br 116, é um dos eixos viários mais extensos do país, a 101 atravessa o Brasil de norte a sul. A imagem 1 é do ano de 2016, a segunda é da década de 1970, do ônibus de Mostardas para Tavares, a frente. Atolamento de veículos era a característica da rodovia, a ajuda vinha dos moradores locais que iam com tratores para tirar os veículos do barro (Fonte: prati.com.br – fotos antigas. Disponível em <https://prati.com.br/category/mostardas> .

Em Tavares, pela localização privilegiada em que se encontra, o território do município é rico em biodiversidade e belezas naturais entre as quais destacam – se, além da já citada Laguna dos Patos, o Parque Nacional da Lagoa do Peixe e as praias do litoral. O PARNA da Lagoa do Peixe, ocupa 80% do território de Tavares [prancha 6], é um refúgio de alimentação e repouso para aves migratórias de diversas espécies, além das nativas do local, incluindo espécies ameaçadas de extinção. Em virtude disso é realizado na cidade o Festival Brasileiro de Aves Migratórias e um dos grandes espetáculos da natureza que ocorre na Lagoa do Peixe é a chegada dos bandos de Flamingos⁵⁵ [figura11]. Este parque foi criado em 1986, com a finalidade de proteger

⁵⁵ Para ver mais do trabalho do fotógrafo Henrique Olsen, acessar: <https://henriqueolsen.com/>
https://www.facebook.com/henriqueolsenphotography/?hc_location=ufi

espécies de aves migratórias e o ecossistema litorâneo desta região, faz parte da Rede Hemisférica de Reservas para Aves Limícolas, sendo um *sítio Ramsar*⁵⁶, devido a sua importância para a conservação de zonas úmidas e também é Posto Avançado da Reserva da Biosfera da Mata Atlântica. Embora a denominação seja Lagoa do Peixe, na verdade a formação lacustre trata-se de uma laguna, pois comunica-se com o mar. Há três trilhas de acesso ao parque, a das Figueiras e Talha-mar na parte de Tavares, a das Dunas, já em Mostardas.



Figura 12: O flamingo é a ave símbolo do PARNA da Lagoa do Peixe. Bandos de flamingos vindo do Chile descansa e se alimenta na lagoa. Imagem capturada pelo fotógrafo **Henrique Olsen**.

O litoral do município de Tavares, em grande extensão, está dentro do perímetro da Unidade de Conservação da Lagoa do Peixe. Antes de 1986, haviam vilas de pescadores e balneários onde os munícipes costumavam veranejar. O avanço das dunas e do mar, dificuldades no acesso às localidades e a própria criação do PARNA fizeram com que fossem abandonadas [prancha 7]⁵⁷. A Vila da Barra da Lagoa

⁵⁶ A lista destas zonas, ou seja, a Lista Ramsar é o instrumento adotado pela Convenção Ramsar (tratado intergovernamental aprovado na cidade de Ramsar no Irã) promover a cooperação entre países na conservação e no uso racional das zonas úmidas no mundo.

⁵⁷ Link das imagens da prancha 8, disponível em: <http://diariogaucha.clicrbs.com.br/rs/dia-a-dia/noticia/2015/02/litoral-de-tavares-tem-vilas-fantasma-4>.

do Peixe [imagem 1], Balneário Paiva, Balneário de Lagarmarzinho e Balneário de Talha-Mar [imagem 2] são as localidades que antes abrigavam as comunidades de pescadores e veranistas do município. Alguns vilarejos já foram consumidos totalmente pelas dunas, enquanto de outros ainda restam vestígios das antigas construções. Por se tratar de uma área de preservação ambiental, estas localidades não poderiam receber serviços de infraestrutura básica, como rede elétrica, saneamento e estradas. Assim, as pessoas foram migrando de um local para o outro.

Das quatro praias citadas, apenas no Talha-Mar ainda restam algumas poucas moradias de pescadores cadastrados no Ibama e autorizados a praticar a atividade da pesca. As lembranças dos verões nas antigas praias fazem parte da narrativa dos tavaresenses que vivenciaram essa época. De um tempo em que atravessavam a lagoa com carreta de bois e levavam as casas numa plataforma rebocada por trator até a modernidade com os carros. São muitas histórias de longos períodos de veraneio, relatos que fazem parte da história da região. Na impossibilidade de permanência nestas praias, os munícipes se transferiram para a Praia do Farol [imagens 3 e 4], que está fora dos limites do parque. Outros optaram por ter suas residências no Balneário Mostardense.



Prancha 6: A estrada do Talhar-mar faz conexão direta com as dunas na praia de mesmo nome [1 e 2]. Sítio *Ramsar* é uma zona úmida classificada como local de importância ecológica internacional. Estas zonas reconhecidas como sítio *Ramsar* se beneficiam de prioridade no acesso à cooperação técnica internacional e apoio financeiro para promover projetos que visem a sua proteção e a utilização sustentável dos seus recursos naturais, favorecendo a implantação, em tais áreas, de um modelo de desenvolvimento que proporcione qualidade de vida aos seus habitantes. Fonte: O Eco, disponível em: <https://www.oeco.org.br/dicionario-ambiental/27976-o-que-e-um-sitio-ramsar/>, acessado em 20/04/2020. **Imagens:** Flydrone - <https://www.facebook.com/flydroneimagem>



Prancha 7: As ruínas lembram aos moradores os antigos veraneios e vivências nestas praias. Uma escola abandonada na Barra da Lagoa do Peixe [imagem1] e uma casa na praia do Talhamar [imagem2] (Fonte: **Jornal Diário Gaúcho**). A comunidade da praia do Farol, como o nome indica, se fixou no entorno do Farol de Mostardas que, devido a nova configuração territorial, dada a emancipação do município vizinho, passou a integrar o território de Tavares [imagens 3 e 4] (Fonte da imagem 4: <https://territorios.com.br/tavares-entre-mar-lagoas/>)

Inclusos na paisagem costeira da laguna e do mar estão os faróis náuticos [prancha 8]: Capão da Marca [imagem 1], de Mostardas [imagem 2] e do Capão da Marca de Fora [imagem 3], os dois primeiros foram construídos na segunda metade do século XIX e o terceiro no ano de 2001. O Farol do Capão da Marca foi o primeiro a ser erguido na Planície Costeira do Sul, em 1849, possui uma torre metálica de 14 m de altura, está localizado as margens da laguna. O Farol de Mostardas foi inaugurado em 1894, período em que a região compreendia a Freguesia de São Luís de Mostardas com a divisão territorial e desmembramento dos municípios, passou a pertencer Tavares⁵⁸, com uma torre de 38 metros de altura, localiza-se na costa oceânica. No seu entorno surgiu a vila de pescadores do Farol e, atualmente, a praia se tornou um local de veraneio. O Farol Capão da Marca de Fora, localizado às margens do Oceano Atlântico, na localidade de Capão Comprido, há aproximadamente 35km de Tavares, foi inaugurado em janeiro de 2001.

Do ponto de vista arquitetônico, as construções das casas e estabelecimentos comerciais dividem-se entre casas de alvenaria, pré-fabricadas de madeira, mistas (madeira e alvenaria) e apenas de madeira. Algumas ruas mais afastadas da parte central, ainda são de chão batido, incluindo a parte periférica da cidade, ultimamente, a prefeitura municipal vem desenvolvendo obras de melhorias na infra-estrutura no centro e nas zonas da periferia. A avenida principal [figura 13] tem calçamento de paralelepípedo e dividida por um passeio público, onde estão dispostos quiosques de madeira, bancos e jardins, é um ponto de encontro dos moradores. Das vezes que passei por ali observei senhores jogando carta, bocha, tomando um chimarrão e conversando. Dependendo de quem se quer encontrar, tem que ir ali. Além de estabelecimentos comerciais, nesta avenida são realizados desfiles cívicos, procissões religiosas, manifestações culturais e uma das festas mais importantes da região, a EXPOCACE, feira de exposição do camarão e da cebola e, também, de produtos artesanais.

⁵⁸ Fonte: Faróis do Sul, disponível em <https://www.faroisdosul.com.br/>, acessado em 02/05/2020.



Prancha 8: Aproximando, distanciando. Chegando pelo mar, terra ou ar: o Farol é sempre uma referência. Nas paisagens horizontais do litoral do Rio Grande do Sul, imensidão que nivela terra, mar, lagoas e banhados, o senhor do ermo reina absoluto, como um oásis. É vigia solitário, avistado de longe protege navegantes e andarilhos na perigosa costa gaúcha (Documentário Faróis do sul. *Fonte da imagem 2 e referência:* Faróis do Sul <https://www.faroisdosul.com.br/>

Fonte da imagem 1 e 3: **Flyydrone** - <https://www.facebook.com/flydroneimagem>



Figura 13: Tavares vista de cima, na avenida principal os pavilhões montados para a EXPOCACE, do ano de 2019. Fonte da imagem: perfil do facebook da Prefeitura Municipal de Tavares. Disponível em: https://www.facebook.com/pg/PREFEITURADETAVARESRS/posts/?ref=page_internal

Uma construção de destaque da cidade é a Igreja de Santo Antônio [prancha 9], construída em 20/06/1943, por iniciativa do Seu Antônio Severino da Costa (seu Bibi), principal idealizador da Igreja. O prédio recentemente passou por reformas em sua estrutura, patrimônio material de Tavares. Padroeiro da cidade, a festa em homenagem ao santo é realizada em junho, mobiliza em muito a comunidade e na ocasião acontecem apresentações do Terno Junino⁵⁹ e das Cavalhadas⁶⁰, ambas manifestações culturais de herança açoriana. O Clube Tavarense e o CTG Galpão dos Carreiros são outros locais que congregam a vida social da cidade. No município ainda estão assentadas três comunidades quilombolas, em localidades interioranas são elas: Associação Quilombola Vovô Virgilino⁶¹, em Capororocas; Associação

⁵⁹ As Cantorias de Ternos Juninos são manifestações culturais análogas às Folias de Reis de outras regiões do Brasil. Todavia, são folias voltadas aos Santos Juninos e realizadas no inverno. São manifestações culturais típicas da região litorânea do Rio Grande do Sul (GODOY & COSTAMMILAN, 2015, p.38).

⁶⁰ Dramatizações da luta entre mouros e cristãos. O evento costuma ocorrer por ocasião das Festas Juninas ou da Festa do Divino. É precedido de missa e procissão, e concluído com jogos de equitação, confraternização e fogos de artifício. [...] No Rio Grande do Sul, era praticado em diversos municípios até as primeiras décadas do século XX. [...] Representação coletiva de raiz secular, conta com a participação de corredores, guias e contraguias, emissários, rainha ou princesa, pajens, porta-bandeiras, “espíões” e palhaços mascarados a intervir com o público durante a encenação (Macedo, 2004, p. 129-130).

⁶¹ A Associação Quilombola Vovô Virgilino está situada na localidade de Capororocas, foi fundada em 2006 e participam aproximadamente 20 famílias. Virgilino, escravo que veio no último navio negreiro em 1888, foi comprado por 400 réis, juntamente com Marinha de Olhos D’Água e outros escravos, que

Quilombola Vó Marinha, em Olhos d'água e Associação Comunitária Quilombola Anastácia Machado⁶². Com a presença africana e açoriana na sua formação, os munícipes buscam sempre evidenciar as referências herdadas de seus ascendentes, elas estão nas manifestações religiosas, culturais e na culinária local.



Prancha 9: as imagens evidenciam a transformação do núcleo urbano da cidade. A igreja tem 77 anos de história, foi inaugurada em 20 de junho de 1943, é tombada como Patrimônio Histórico Municipal. Fonte das imagens: Prefeitura Municipal de Tavares, disponível em: https://www.facebook.com/pg/PREFEITURADETAVARESRS/posts/?ref=page_internal

migraram para São José do Norte. Virgilino dançava Ensaio de Pagamento de Promessa”.
<https://www.facebook.com/prefeituradetavares>

⁶² A Associação Comunitária Quilombola Anastácia Machado, fundada em 2010 tem aproximadamente 23 famílias e está situada na localidade Costa de Cima. Anastácia foi trazida para trabalhar no Brasil por volta do ano 1854, juntamente com a filha ainda pequena, Elisia Anastácia Ribeiro. Desembarcaram no Porto de Rio Grande, vindo depois pela Lagoa dos Patos com destino à Mostardas, onde mãe e filha trabalhavam sob regime de escravidão. Elisia, ainda adolescente, foi levada para trabalhar na localidade Costa de Cima, em Tavares. <https://www.facebook.com/prefeituradetavaresrs> .

2.5 Ensaio de Pagamento de Promessa de Quicumbi

O Ensaio de Pagamento de Promessa, que é um ritual religioso, performatizado por homens, que acontece a partir do compromisso firmado entre um devoto e a santa – a promessa. Neste ritual, a música percussiva [figura 14] se une ao canto e a dança para, nas suas 12 horas de duração, levar a mensagem de agradecimento à “Virgem Mãe do Rosário”⁶³. Primeiramente, foi ritualizado de forma clandestina, como contou Eli Jorge, era “dentro da senzala, que os negros cantavam [e] faziam a promessa”, mas também “faziam uma fogueira no meio do mato, bem longe da casa dos rei”, por que “se pegasse na beira das casas era chicoteado”. Desse modo “não cantavam dentro de casa”, pois eram proibidos, mas quando estavam “morrendo muito brancos e os negros não adoeciam”, continua, os brancos “descobriram que Ela é a mãe milagrosa da saúde” e deram “permissão pros negros cantar” dentro de casa, conclui.

[...] E tem a cantiga de dentro da senzala, quer ouvir um pedacinho da cantiga de dentro da senzala? Bota bem sentido que é assim: “Oi a minha gaiola cipó não tem / Como posso pegar passarinho verde...Aruê, aruê cipó não tem/ Como posso pegar passarinho verde”. A gaiola é a senzala aonde que tava os negros [...] (Eli Jorge, 2019).

“No Ensaio, tudo tem que ser bem organizado, tudo tem um sentido”, comenta Aldo, (2020) e, a “cada volta” feita “ali dentro é diferente”, pois “tudo tem um significado”, completa o guia - geral Eli Jorge (2020). Victor Turner (1974) salienta que, ao fazer a observação de um ritual religioso, deve se ter em mente que existe uma diferença entre observar o que está acontecendo durante a prática do ritual, que são “as pessoas executando gestos e cantando canções enigmáticas” e tentar compreender o que esses “movimentos e as palavras significam para elas”. “O comportamento ritual observável por si só pode não fornece muitas pistas para a compreensão do que está acontecendo” (TURNER, 1974, p. 20; 7). Em conformidade com os autores Stanley Thambiah (2018) e Mariza Peirano (2001), significa que o observador deve levar em consideração que a sua compreensão, seu modo de ver o que o ritual comunica, não pode ser melhorado pensando que, um contexto de crença específico da prática, terá uma explicação adequada para o ritual em si. Mesmo que seja evidente a importância dos pontos de vista culturais, as construções cosmológicas e todos os contextos que vem antes e depois dos rituais, as construções

⁶³ Uma das expressões que ouvi quando faziam referência à Nossa Senhora do Rosário.

cosmológicas estão imbricadas, não de forma exclusiva, nos ritos e estes, por sua vez, “encenam e encarnam concepções cosmológicas” (THAMBIAN, 2018, PERIANO, 2001, p.130).



Figura 14: Instrumentos musicais de Nossa Senhora, na batida do tambor de Quicumbi, à direita, no floreio do pandeiro, à esquerda e no raspar das caninhas, sobre a mesa, os dançantes são conduzidos numa viagem sagada, onde encontram seus antepassados, ao mesmo tempo em que “no compasso do tambor” reatualizam suas práticas no presente.

Desse modo, o ritual faz parte de uma cosmologia (PEIRANO, 2001 p. 25). Assim, expresse-me nos termos de Victor Turner (1981), quando diz que o ritual, neste caso o Ensaio de Pagamento de Promessa, tem suas fases que são compostas por “episódios, ações e gestos”, correspondendo a um “arranjo específico de símbolos, de atividades ou objetos simbólicos”, onde cada qual tem seu objetivo específico. O final de uma fase é um meio para o início da próxima ou do final do ritual e, a maneira pela qual é realizado, ocorre através “símbolos verbais (orações, cantigas, pedidos a santa, palavras de consagração, bênção), gestuais e cenestésicos” que, cada um deles, “contém uma riqueza de significado” (TURNER, 1981, p. 3). Quando os irmãos a estão usando para louvar a santa, empregam outras formas de culturas expressivas que se encontram intimamente ligadas à música: o canto e a dança. Ao falar de música, considerando a amplitude que esse encontro traz ao contexto música é estar lançando um olhar antropológico (OLIVEIRA PINTO, 2001).

Esaiá Irobi (2012), ressalta que a maioria das ideias e conceitos filosóficos “associadas à religião, à adoração, ao divino, à cerimônia ritual, à celebração” e daí por diante, foram estruturados e manifestos através do gesto, do canto, da dança e, evidentemente, da música. Em essência, afirma o autor, a ontologia de grande parte dos povos africanos é espiritual, “o corpo físico incorpora, num certo nível, um hábito memorial”. É através deste hábito, que determinadas “atividades como subir, esculpir, prostrar-se, manusear, gesticular e andar são inventadas e praticadas”. As sociedades africanas, de forma consciente, habitam-se a uma “semiologia⁶⁴ corpórea”, onde o corpo se transforma num abrigo “simbólico e expressivo do transcendente”. Do ponto de vista de Irobi, os africanos que sobreviveram a travessia do Kalunga, trouxeram consigo as “escritas performativas”⁶⁵. O autor esclarece que “nas culturas africanas havia espaços onde a vida era e continua sendo uma atividade intensamente performativa e ritualizada” (IROBI, 2012, p. 276).

Um ritual, argumenta Victor Turner (1981), reafirma periodicamente os termos, pelos quais, indivíduos que pertençam a uma determinada cultura, “devem interagir para que haja um tipo de vida social coerente”, pois o ritual é um componente da realidade social dos indivíduos. Considerado como uma manifestação secular, o ritual está além da sua forma religiosa e mística, se apresenta também no sentido político e social, uma característica que coloca na fronteira do sagrado e do profano. Assim, se constitui numa performance transformadora e suas fases são distintas do processo social, em que os grupos se ajustam para as mudanças internas, ao mesmo tempo em que se adaptam ao seu ambiente externo (TURNER, 1981, p. 244), não é algo isolado da vida cotidiana. Entendo aqui performance nos termos de Richard Schechner (2006, 1977), como sendo “comportamentos restaurados⁶⁶”, “experenciados”, “ritualizados”.

⁶⁴ Ciência que se dedica ao estudo dos signos, dos modos que representam algo diferente de si mesmo, e de qualquer sistema de comunicação presentes numa sociedade. Segundo Roland Barthes, análise das definições que são atribuídas às situações sociais tidas como sistemas de significação; estudo das imagens, dos gestos, dos costumes, das tradições etc. Fonte: Dicionário online de português, disponível em: <https://www.dicio.com.br/semiologia/>

⁶⁵ Do termo original, *performative literacies*, que remete à ideia de escrita, letramento. (N.T.)

⁶⁶ O comportamento restaurado é comportamento que se vive, assim como um cineasta trata uma porção de negativo. Estas porções de comportamento podem ser rearranjadas ou reconstruídas; elas são independentes dos sistemas causais (pessoais, sociais, políticos, tecnológicos etc) que as ligam à existência. Elas possuem vida própria. A “verdade” ou “fonte” original deste comportamento podem ser desconhecidas, ou até ainda perdidas e ignoradas ou contraditas – mesmo quando esta verdade ou fonte é enobrecida. Como estas porções de comportamento foram feitas, descobertas ou desenvolvidas, pode estar oculto ou ser desconhecido; elaborado; distorcido pelo mito e pela tradição. O comportamento restaurado pode ser de longa duração, como em performances rituais, ou de curta

O autor expressa que as “performances não têm uma vida independente”, porque “são relacionadas com a audiência que as ouvem” e com “os espectadores que as veem”. A força da performance, na visão de Schechner, “está no relacionamento muito específico entre os atores e aqueles para-quem-a-performance-existe” (SCHECHNER, 1985, p. 6). Como performances, independentemente do tipo de participação, os rituais estão sujeitos a uma audiência para que existam. Como salienta Mônica Wilson (2014), os rituais “revelam valores em seu nível mais profundo” e os homens expressam no ritual o que mais os movem. Uma vez que a forma de expressão é convencional e obrigatória, os valores do grupo são revelados nos rituais. Eles são o elo para compreender a formação essencial das sociedades humanas (WILSON, 2014, p. 121). Na performatização do ritual do Ensaio, nas suas 12 horas de duração, através da conexão da música com o canto e a dança, a Irmandade expressa sua fé, o respeito à sua ancestralidade, revivem na memória as experiências das gerações passadas e atualizam, no presente, suas crenças. Acontece ali uma experiência religiosa do universo dos sentidos, dos sentimentos, corporal e mimética. Nas entrelinhas do Ensaio, está o antigo que persiste, o velho que tem continuidade no que é novo, de tal forma que, tudo o que foi, continua a ser.

A música do Ensaio feita por instrumentos de percussão – tambor de Quicumbi, caninhas e pandeiro - é usada para a comunicação com o sagrado – a santa. Independentemente de estar se fazendo um ritual ou uma apresentação pública, a música assume uma função religiosa (termo designado por Merriam). Alan Merriam (1964) define música como “um fenômeno exclusivamente humano que existe apenas em termos de interação social” e que é “feito por pessoas para outras pessoas”, assim é “um comportamento aprendido”. Esse fenômeno “ não existe e não pode existir por, de e para si”, “deve sempre haver seres humanos fazendo algo para produzi-lo” (MERRIAM, 1964, p.27-47). Em síntese, “a música não pode ser definida apenas

duração, como em gestos passageiros iguais a acenar adeus. [...] é o processo principal de todos os tipos de performance, seja na vida cotidiana, na cura, nos ritos, em ações, e nas artes. [...] está “lá fora”, aparte do “eu”. [...], o comportamento restaurado “sou eu me comportando como se fosse outra pessoa”, ou “como me foi dito para fazer”, ou “como aprendi”. Mesmo se me sentisse completamente como sou, atuando independentemente, apenas um pouco de investigação revelaria que as unidades de comportamento que contém meu “eu” não foram por “mim” inventadas. Ou, bastante ao contrário, posso experimentar ser “além do que sou”, “não eu mesmo”, ou “dominado” em transe. O fato de que existem múltiplos “eus” em cada pessoa não é um sinal de distúrbio, mas simplesmente o jeito como as coisas são. As maneiras como uma pessoa desenvolve sua própria vida estão conectadas com as maneiras como as pessoas vivenciam outras em dramas, danças e rituais (SCHECHNER, 2006, p.34-35).

como um fenômeno sonoro”, uma vez que “envolve o comportamento de indivíduos e grupos de indivíduos”. A “organização particular” da música “exige a concordância social de pessoas”, as quais “vão decidir o que ela pode e não pode ser”. Nos termos de “uso”, o autor diz que a música alcança todos os aspectos da sociedade e, como um comportamento humano, está relacionada com outros comportamentos, entre os quais cabe destacar para esse estudo, a religião. Para o autor, “usar”, refere-se “à situação em que a música é empregada na ação humana”, enquanto “função” está relacionada “às razões de seu emprego e, particularmente, ao propósito mais amplo a que serve” (MERRIAM, 1964, 210).

Partindo desse pressuposto: o ritual do Ensaio é a situação onde a música é empregada com propósito religioso para louvar e agradecer a Virgem, em razão de cumprir o compromisso e pagar a promessa feita. O Ensaio de Pagamento de Promessa de Quicumbi, ao lado dos Moçambiques e Batuques, vivenciados pelos descendentes dos africanos escravizados, fazem parte do universo musical do Rio Grande do Sul. Luciana Prass (2009) expõe que os primeiros olhares lançados sobre estas manifestações foram de pesquisadores folcloristas, cujo objetivo foi de fazer o registro dessas “tradições performáticas”, visando preservá-las. Estes folcloristas pensavam essas práticas enquanto manifestações “autênticas” ou “intactas”, quando postas em relação com as sociedades nas quais estavam inseridas (PRASS, 2009, p. 21).

A pesquisa realizada por Prass (2009) trata de um re-estudo sobre tradições performáticas entre quilombolas do Rio Grande do Sul realizado entre os anos de 2006 e 2009 nas comunidades de Casca, Rincão dos Negros e Morro Alto. O trabalho foi desenvolvido a partir do compartilhamento de memórias e saberes sobre Maçambiques, Quicumbis e Ensaio de Promessa, juntamente com uma literatura referente as comunidades negras no Estado e é uma referência nos estudos sobre estas tradições. A autora propôs a existência de uma rede de Congadas no Rio Grande do Sul (PRASS, 2009; p. 60). Essa rede se constituiu através da circulação de atores sociais (conectados ou não por redes de parentescos), ou mesmo, por meio da constatação das semelhanças e paralelismos de uma mesma estrutura ritual vivida em localidades e tempos (iniciado na segunda metade do século XIX) diferentes. Prass situa o Ensaio de Promessa de Quicumbi da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Tavares nessa rede de congadas. A pesquisadora mapeou, em localidades da região norte do litoral gaúcho, as seguintes manifestações: Quicumbis

(Cachoeira do Sul, Rincão dos Negros, Palmares, Tavares), Ensaio de Promessa (Casca e Tavares), Moçambiques (Osório. Mostardas), Festa do Rosário (Porto Alegre), Grupos de Congos no Carnaval (Pelotas) e Rainha Ginga (Rio Grande) (2009, p. 62). Prass defende a ideia de que:

O mapeamento dessas tradições performáticas semelhantes, aponta para uma possível circulação de pessoas de um lugar para o outro, provavelmente em função das demandas de mão-de obra para o trabalho em diferentes frentes, durante o período escravocrata ou, desde o final do século XIX após a abolição, em busca de trabalho de toda a ordem (PRASS, 2009, p.83).

As Congadas são rituais afro-católicos, na sua concepção inicial, realizadas por irmandades formadas dentro do catolicismo colonial, integradas por negros escravizados e libertos. Há uma ampla bibliografia que trata do tema no Brasil e, em geral, ainda são vinculadas a irmandades e confrarias que remanescem desse período. Estas manifestações performáticas que incluem danças, cantigas, execução de instrumentos musicais, representações dramáticas (embaixadas), coroação de rei congo e rainha, se espalham pelo país, assumindo características distintas conforme a região em que se encontram. Citadas desde as primeiras observações feitas por viajantes europeus ao Brasil colonial que, atraídos pelo ‘exotismo’ e com a predominante visão etnocêntrica, as caracterizavam como rituais ‘primitivos’, ‘barulhentos’, ‘profanos’, nada convencionais para os padrões do branco europeu “civilizado”. Mesmo imbuídos deste olhar eurocêntrico, os relatos nos trazem descrições valiosas de danças, músicas, ritmos, instrumentos musicais, festas e atividades religiosas realizadas pelos africanos. No entanto, ao ressaltar as diferenças existentes nas práticas observadas, os viajantes faziam associações diretas com as culturas da África, ignorando a diversidade de grupos étnicos de africanos escravizados que estavam presentes na colônia. Assim, do mesmo modo como estes grupos foram espalhados pelo território colonial as Congadas foram se difundindo e, conforme Luciana Prass:

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 europeia, 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 em cada grupo, em cada parte do Brasil, ao longo do tempo (PRASS, 2009, p. 63).

Marina de Mello e Souza (2014), em sua obra *Reis Negros no Brasil*, aponta que as semelhanças que essas manifestações guardam em si são significativas e se inserem num processo de constituição de identidades de comunidades negras no

“novo mundo”, onde todas passam a se abrigar sob o manto do rei congo (MELLO & SOUZA, 2014, p. 275). Nesse processo, os escravizados e os afrodescendentes apesar de terem sido submetidos ao catolicismo, não se submeteram a imposição da crença religiosa dos “senhores” de um modo passivo, “aculturando-se” gradualmente. Luciana Prass (2009), diz que as transformações e apropriações simbólicas foram se dando através de um processo árduo de negociação entre escravizados e senhores, cujos grupos de trabalhadores negros escravizados foram protagonistas. O agenciamento sobre as práticas de vida cotidiana que foi responsável por muitas dessas práticas de negociação entre escravizados e senhores, levou a conquista de determinadas “permissões”, com adaptações, entre elas estava a de exercer a religiosidade (PRASS, 2009, p. 64).

A contraprestação pela retribuição da santa – pela graça alcançada por meio da promessa – será a realização do ritual do ensaio, conduzido pelo guia-geral. O Ensaio inicia quando o sol se põe e termina quando amanhece o dia, é expresso pelos irmãos do rosário por meio das suas cantigas – rezas cantadas e da ginga – a dança, ritmados pelo compasso do tambor Quicumbi, das caninhas e do pandeiro. A primeira etapa é a concentração do lado de fora do portão da propriedade, depois um cortejo até a porta da casa pedido de permissão para entrar na casa, salvação da casa, cantigas de louvor, a janta, cantigas em louvor, reza do terço, Embaixadas, tomo da benção, cantigas da boca da noite, cantigas da madrugada, cantigas do amanhecer, cantiga da despedida, cortejo de saída e cantiga na rua. No próximo tópico comentarei sobre estas etapas, antes é oportuno falar do motivo pelo qual o ritual é realizado: a promessa que precisa ser paga.

2.6 O compromisso firmado: a promessa e o promesseiro

A promessa é uma contratação muito importante, conforme diz Seu Eli, se “ tu tiver um mal, que tá impossível, que tu precisar de um socorro, pode fazer pra Ela, entrega na mãos dela. Dá o prazo, Nossa Senhora, estou te fazendo essa promessa, tal tempo eu quero que tu me de, pode deitar a cabeça no teu travesseiro e dormir sossegado que ali sai” (SOUZA, 2018). Os devotos mantem uma relação afetiva com seus oragos⁶⁷ de devoção, recorrendo às eles nos momentos de aflição. Diante de

⁶⁷ O mesmo que santos

momentos difíceis da vida, a promessa é um recurso valioso, com forma de “negociação” do devoto com o santo. Segundo Mauss pela promessa, um acontecimento adquire a virtude que lhe assegura a realização, seja no voto ou na consagração, a promessa ou a apresentação, fazem algo a passar para o âmbito do sagrado (MAUSS, 1979, p. 145). O grau de dificuldade da promessa, dependia da graça a ser alcançada. As promessas são um ajuste feito entre o religioso e o santo, onde os dois assumem o compromisso de pagar

O não cumprimento desse trato pode ter consequências para quem fez a promessa o devoto e, em alguns casos para o santo, um exemplo disso está relacionado a Santo Antônio, o casamenteiro. Pela tradição católica popular, ele ajuda mulheres solteiras a contrair matrimônio, o pedido é feito através de uma promessa, “uma negociação” com o santo, que é posto de ponta cabeça, muitas vezes mergulhado em um recipiente com água, retiram-lhe o menino Jesus dos braços, tudo isso enquanto ele não cumpre com o “combinado”. Consolidado o compromisso com o santo, há deveres que devem ser cumpridos. Em relação ao ritual do Ensaio, as promessas continuam em vigor mesmo com a morte do promesseiro, ficando o compromisso para realizar o pagamento com a família. O descanso do falecido, a paz para sua alma, depende do cumprimento da (s) promessa (s) não paga em vida pelos seus parentes.

Quem faz o pedido é chamado de dono (a) da promessa ou promesseiro (a). A promessa para Nossa Senhora do Rosário, conforme dizem os irmãos e seus devotos, tem que ser feita por algo sério como, por exemplo, motivos de restabelecimento da saúde, para ajudar nos estudos e/ou ter uma boa colheita. Pedir ajuda por futilidades, como encontrar um objeto perdido, não é permitido e significa faltar com respeito à santa. A retribuição, ou seja, o pagamento se dá quando a graça é alcançada, algo que pode não acontecer de imediato e levar algum tempo. “Pagar um Ensaio”, usando os termos dos devotos, é oferecer uma refeição para a Irmandade, dentro das suas possibilidades financeiras. Nesse contrato, estabelecido entre quem fez o pedido e a santa que concedeu a graça, podemos considerar que a Irmandade irá fazer a mediação entre o homem, no plano terrestre e o sagrado, no plano espiritual.

As atividades rituais também parecem ter propósito; mesmo que não pareçam ser direcionados à obtenção de resultados práticos, eles têm efeitos sobre os participantes que influenciam seu comportamento subsequente. Como

Hubert e Mauss observaram - e suas palavras são aplicáveis à maioria das formas de ritual religioso: (TURNER, 1981, p.6).

Nos dois ensaios que presenciei, que terão suas descrições apresentadas no tópico intitulado **“Atendendo o chamado: pagamentos de promessas”** (Promessa de Dona Laudelina e do falecido Zeca), ambas promessas foram feitas por questões de restabelecimento de saúde. O primeiro, a dona da promessa, chama –se Laudelina, [prancha 10] moradora do município de Mostardas e o Seu Eli, guia-geral da Irmandade, que contou como foi feita sua promessa. No segundo ensaio, o promesseiro era José Nilo, falecido irmão de Seu Eli, inclusive já ocupado o posto de guia-geral da irmandade, os familiares estavam pagando a promessa. Colocando em outros termos, uma paga em “vida” e outra “post-mortem”. O promesseiro (a) poderá contar com a ajuda de sua rede de amigos e familiares para arrecadar o que for preciso para reparar essas refeições que são, basicamente, um café da tarde e uma janta (inclui sobremesa e bebida) no primeiro dia, um lanche na madrugada e no dia seguinte, após terminar o ritual, um café da manhã. Cabe observar que estas refeições não são somente servidas aos irmãos do rosário, mas são compartilhadas com todos os convidados que estiverem presentes. Levando em consideração a mobilização de pessoas envolvidas para que o ritual aconteça, podemos pensar o Ensaio pela perspectiva de Mariza Peirano (2003), quando afirma que os rituais podem ser considerados um evento social e também um “evento etnográfico”, pois eles não se separam de outros comportamentos sociais de modo absoluto (PEIRANO, 2001, p.3 - 6).



rancha 10: No Ensaio pago em Mostardas, dona Laudelina [1] disse que tem muita fé em Nossa Senhora, naquele dia já era o segundo Ensaio que pagava, levou em suas mãos a caixinha da irmandade de Mostardas. Como duas irmandades pagaram a promessa as respectivas caixinhas estavam presentes (Mostardas/RS 2018). Em Tavares (2019) [2] Lia, irmã de José Nilo [3] falecido chefe da Irmandade, cumpriu com o compromisso do irmão. O dono da promessa vai carregar a caixinha de Nossa Senhora do Rosário e o membro da família escolhido, levará a vela acesa. **Imagem 3** capturada pela pesquisadora Janaina Lobo, em Tavares, no ano de 2009. Fonte: *Imagens Saberes musicais Quicumbi*. Imagem disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Imagens_saberes_musicais_Quicumbi_PNPI.pdf

Para Peirano (2006), como pertencentes ao círculo da ação social, os rituais trazem visões de mundo daqueles que os praticam, por esse motivo eles não se separam de outros comportamentos sociais por completo, ao contrário, os rituais reafirmam ou recriam aquilo que já é costumeiro. A autora entende que os “rituais e eventos etnográficos se adentram”. Dentro da sociedade os rituais podem ser observados como eventos peculiares, que requerem mais formalidade e estabilidade. Como já estão “recortados em termos nativos”, os rituais são eventos mais propensos a análises, isto significa dizer que estes já possuem uma certa ordem que lhe atribuem estrutura e “um sentido de conhecimento cujo propósito é coletivo, uma eficácia sui generis, e uma percepção de que são diferentes” (PEIRANO, 2006, p.3).

Faz parte da responsabilidade do promesseiro entrar em contato com o guia-geral da Irmandade para acertar a data em que acontecerá o ritual, encontrar um local em que seja possível organizar mesas servir as refeições, uma cozinha para prepará-las, sanitários, cadeiras para descanso, montar um oratório que tenha espaço para os irmãos realizarem suas performances e receber os convidados. O Ensaio pode ser pago na residência do promesseiro, desde que tenha espaço físico que atenda as estas necessidades. Dependendo da localização, é necessário acertar as questões sobre como será o transporte. No Ensaio pago em Mostardas, um ônibus levou a maior parte dos integrantes das irmandades até a comunidade quilombola dos Teixeiras. Em Tavares, por ser realizado no centro da cidade, os irmãos chegaram por conta própria.

Na organização do ritual, bem como na do espaço, o dono da promessa conta com a ajuda de familiares e amigos. Às mulheres cabe a parte do preparo das refeições. Geralmente são as esposas e parentes dos dançantes que estão a frente dessa atividade. Grandes mesas são dispostas (podendo ser mesas menores unidas umas às outras), para que todos sentem juntos e compartilhem das refeições. O oratório ou altar é ponto central do espaço, que pode ser montado pelo promesseiro contando ou não, com ajuda. Em geral são as mulheres da família que montam. Os oratórios dos Ensaios que observei foram montados pela Sandrinha⁶⁸, prima do guia-geral. Conforme me relatou, desde que montou seu primeiro oratório, as pessoas começaram a pedir que ela desempenhasse essa função, a qual faz com muito amor e devoção à Nossa Senhora do Rosário. Em suma, pagar um ensaio não é algo

⁶⁸ Líder comunitária.

simples e pode ser levar anos até que seja feito. “Hoje em dia dificilmente tem um chamado” para realizar um Ensaio, “antigamente era seguido, tinha gente [...] que pagava dois, três Ensaio no ano”, lembra o tamboreiro Aldo (2018). Qualquer problema que as pessoas tinham, recorriam para “Nossa Senhora que dava certo”, “eles iam lá” diziam que “fulano, tá assim” [doente] “quero um pagamento de promessa na minha casa”, continua. Atualmente não ocorre com a mesma frequência, “hoje em dia tá bem mudado” (LUCAS, 2019).

2.6.1 “O Ensaio é forte”

Que nós tiver um chamado que é pra pagar um ensaio, que não tiver jeito, cada um passa a mão no que for seus pertence pra se vestir, nós vamo lá atender, eu vou la atender, porque tu fez aquela promessa, [...] eu que sou o responsável vou comparecer (ELI JORGE SOUZA, 2018).

Aqui descrevo as etapas do ritual do Ensaio de Pagamento de Promessa. Os irmãos, quando chegam ao local onde o Ensaio acontecerá, são recebidos pelo promesseiro que já oferece a primeira refeição – um café da tarde. É na chegada que se dão os encontros, cumprimentos entre irmãos e conhecidos [prancha11]. Terminado o café, os dançantes vão vestir-se com o traje da Irmandade. O guia-geral instrui o promesseiro em como deverá proceder no momento do ritual, pois é importante que as etapas sejam realizadas corretamente. Os toques do tambor anunciam que é chegado o momento do ritual, os dançantes vão **se posicionar fora do portão** do local em que estiverem formando duas fileiras ou cordões, tendo os músicos a frente. O guia-geral, após dizer algumas palavras relacionadas ao dono da promessa, faz orações (ave maria e pai nosso) e, ao raspar a caninha, “puxa” a primeira cantiga⁶⁹ [prancha 12]:

⁶⁹ No decorrer da descrição colcarei, basicamente, trechos de cantigas que consegui transcrever e conferir com o guia – geral. A intenção é de aproximar o leitor do Ensaio e não em fazer um registro musical dos cantos, que constituem orações cantadas em louvor a santa.

Mas meus irmãos da irmandade, meus irmãos
Mas chegue todos para frente, meus irmãos
Ô chora nakan, chora aruê (2x)
Mas chegue todos vou marchando meus irmãos
Mas a santinha tá chamando meus irmãos
Ô chora nakan, chora aruê (2x)
Mas que demora eh foi essa meus irmãos
Para atender o chamado, meus irmãos
Ô chora nakan, chora aruê (2x)[...]
Mas esse mundo é um engano, meus irmãos
Mas nós vivemos enganados meus irmãos
Ô chora nakan, chora aruê (2x) (Trechos da cantiga de abertura)



Prancha 11: As imagens são do Ensaio realizado em 2018, onde as irmandades de Tavares – com casacos preto – e Mostardas – com túnicas azuis – foram chamadas para pagar a promessa. Na primeira cena está a promesseira, dona Laudelina, recebendo um dos dançantes, assim como fez com todos que chegaram ao local. Na segunda, os irmãos estão aguardando o chamado para começar o ritual.



Prancha 12: as duas irmandades organizam os cordões fora do terreno do prédio, esse posicionamento, conforme explica Eli Jorge, significa a proibição de cantar o Ensaio dentro da casa (2019), uma vez que era na senzala e/ou nos matagais do entorno da propriedade, que eles podiam cultuar suas divindades. Os últimos acertos para a realização do ritual são feitos nesse momento (Mostardas, 2018).

O **cortejo** [prancha 13] vai ter início quando com a segunda cantiga, as demais pessoas que estiverem presentes para assistir ao Ensaio, acompanham o cortejo.

*Senhora vamos, a senhora chamou
 Cantar esse louvor
 Que a Senhora Chamou
 (Cantiga do cortejo)*



Prancha 13: o devoto pediu, prometeu e teve sua graça alcançada e chama a Irmandade, que vai atender ao chamado que, também, vem de Nossa Senhora do Rosário. Pagar a promessa é o momento esperado pelo devoto, assim ele aguarda o momento do encontro. Conforme disse Eli Jorge (2019), quando os irmãos escravizados precisavam pagar uma promessa, saíam pela senzala chamando os outros, cantando a cantiga “senhora vamos, a senhora chamou”, assim iam se juntando e formando o cortejo (Mostardas, 2018).

Diante da porta de entrada da casa, o promesseiro, seguido dos músicos entram no local, os dançantes permanecessem fora e as pessoas que acompanharam também. Os irmãos “tem que chegar na porta e **pedir** licença para o dono da casa” (ELI JORGE, 2020). O dono da casa é o dono da promessa, se este já é falecido, a **permissão para entrar na casa** é pedida para o seu representante [prancha 14]:

*Mas essa casa não tem nome, meus irmãos
 Mas dê a ela, deu um nome meus irmãos
 Ô chora nakan, chora arue
 Ô chora nakan, chora arue
 Aonde Deus, fez a morada, meus irmãos [...]
 Mas a senhora, dona dessa casa, meus irmãos
 Mas com licença, quer entrar meus irmãos
 Ô chora nakan, chora arue
 Ô chora nakan, chora arue
 (Trechos da cantiga para pedir permissão para entrar na casa)*



Prancha 14: É importante que promesseiro e irmandade cheguem juntos na porta da casa, pois esse é o momento em que a santa está sendo conduzida para o local em que o ritual será performatizado ([1] Mostardas, 2018; [2] Tavares, 2019).

Os dançantes entram na casa e acompanham o promesseiro até o oratório, um pequeno cortejo pelo espaço, cantando outra cantiga. O promesseiro fica na frente do altar, os músicos se posicionam nas laterais e estão de frente para os dançantes, que ***louvam o oratório*** [prancha 15]:

*Mas que rico oratório
 Meus irmãos
 Aonde Deus fez morada
 Meus irmãos
 Ô chora nakan, chora arue
 Ô chora nakan, chora arue
 (Trecho da cantiga para louvar o oratório)*



Prancha 15: O oratório é o centro do espaço, o ponto de intersecção na comunicação com o sagrado. Mircea Eliade (1979) ensina que todo microcosmos tem um “centro”, um lugar sagrado por excelência, é nesse centro, que o sagrado se manifesta de uma maneira total (Tavares, 2019).

Eliade argumenta que, nas culturas que conhecem a concepção das três regiões cósmicas – Céu, Terra e Inferno – o “centro” constitui o ponto de intersecção destas regiões. É aqui que se torna possível uma ruptura de nível e, ao mesmo tempo uma comunicação entre estas três regiões (ELIADE, 1979, p. 41-40). No oratório [figura 15] é colocada uma toalha branca, cor que simboliza a pureza e paz, ocidente. Na chama das velas, o fogo – o arquétipo da purificação, traz a luz para o sagrado. O rosário integra esses símbolos, colocado nos capacetes dos irmãos para proteção e para “fechar” o cordão, assim nada pode entrar entre eles.



Figura 15: Como diz Eliade (1979) “Todo o ser humano tende, mesmo inconscientemente, para o Centro e para o seu próprio Centro, o que lhe confere a realidade integral, a “sacralidade”. Este desejo profundamente enraizado no homem, de se encontrar no cerne mesmo do real, no Centro do Mundo, aí onde se faz a comunicação com o Céu [...]” (p. 53) (Tavares, 2019).

Por ser o ponto de intersecção entre o céu e o mundo terreno, enquanto acontece as performances, não é permitido “passar entre meia santa e os dançantes”, isto significa não passar entre o oratório enquanto os irmãos estão dançando. Também não pode “entrar no meio do cordão”, ou seja, no meio dos irmãos. Os dançantes não podem fazer a cruz na frente do altar, pois, segundo Seu Eli se “tu recebe algum espírito, tava vagando e que ficou dentro do cordão, por isso que eu disse, não se fecha o cordão, nem atrás nem na lá na frente”, se estiver fechado, “entrou e não sai” (SOUZA, 2020). O contato com a Nossa Senhora do Rosário, que é o sagrado no contexto do Ensaio, também está materializado na representação de divindades (colocados no oratório) e pelos instrumentos musicais que são tocados para a santa. Gilbert Durand (2012) diz que o “sagrado” ou a “divindade” pode ser significado “por não importa o que: uma pedra erguida, uma árvore gigante, uma águia, por um símbolo iconográfico; imagem pintada, esculpida, etc. constitui múltiplas redundâncias: imagem veicula mais ou menos «sentido» (DURAND, 2012, p. 13-15).

O símbolo sagrado da Irmandade – a caixinha de Nsa. Sra. Do Rosário – é colocado pelo guia-geral no oratório logo que chega ao local. Este artefato sagrado trata-se de uma caixinha de peditório [Figura 15], nela há uma imagem iconográfica

da santa segurando o menino Jesus, o qual segura um terço em uma das mãos. A medida em que chegam ao local, onde o Ensaio será ritualizado, os devotos se dirigem ao altar para pedir a benção à mãe do Rosário [figura 16]. O gesto para pedir tal proteção consiste em dar um beijo na imagem e tocar com a testa duas vezes, na parte lateral do objeto ou na frente, gesto este ensinado para as novas gerações [prancha 16].



Figura 16: A Conexão com o sagrado, onde o altar atua como o suporte de concentração espiritual para os devotos (Tavares, 2019)..



Figura 17: Quando observei mais de perto, percebi que é um desenho iconográfico, cujos traços levam a crer que foi feito a mão livre, sob uma superfície de um papel de gramatura mais grossa, com uma das representações de Nossa Senhora do Rosário (Tavares 2019).



Prancha 16: A caixinha é um símbolo sagrado, usada por irmandades para receber donativos financeiros, onde o valor arrecadado era usado para a entre ajuda. A caixinha da Irmandade de Tavares é construída em madeira, a abertura na parte superior, é onde são depositadas as doações, possui um véu em crochê para cobrir a imagem da santa. Nesta caixinha o avô de Seu Eli juntou o pecúlio para poder comprar as cartas de alforria. Há um cadeado para trancá-la [1]. A benção: no final do Ensaio o gesto de devoção, agradecimento e pedido de proteção para a mãe Virgem Maria [2] e desde pequeno nos pagamentos de promessa [3] (Tavares, 2019).

Termina a cantiga e o guia sinaliza para o promesseiro colocar a caixinha no altar. A vela que o parente carregava também é posta e outra é acesa. O centro do espaço está completo e tem-se outra etapa, **salvar a casa** [prancha 17]. Não há um lugar fixo sacralizado onde sejam feitos os pagamentos de promessa, desse modo, a cada Ensaio realizado, o local deve ser consagrado à Nossa Senhora do Rosário. Isso implica em, durante o tempo de ritualização, deslocar o lugar do seu contexto profano, para torná-lo sagrado.

*Ô nós que chegemos, nessa casa santa
 Ô nós que chegemos, nessa casa santa
 Ele é pai, Ele é filho Senhora
 É Espírito Santo
 Ele é pai, Ele é filho Senhora
 É Espírito Santo (cantiga para salvar a casa)*



Prancha 17 : A salvação da casa, é sacralizar o espaço, os irmãos vão proteger o lugar e a si mesmos. A Irmandade constrói ritualmente seu espaço sagrado a cada Ensaio através do rito de “salvação da casa”, onde resguardam o espaço em que Nossa Senhora será louvada, fazendo com que o lugar profano se torne sagrado (Mostardas, 2018).

Gilbert Durand (2012), ao afirmar que o espaço sagrado tem um poder de ser multiplicado sem limites pré-determinados, diz que essa noção tem efeito “na ideia de repetição primordial, que consagrou esse espaço” e o transfigurou. Esse espaço sagrado se torna o modelo inicial do tempo sagrado e nele “o homem afirma o seu poder de eterno recomeço” (DURAND, 2012, p. 249). Mircea Eliade (1979) diz que há duas formas pelas quais o espaço sagrado pode ser dado: por hierofania ou construído ritualmente (ELIADE, 1979; p. 39). Antes de começar o ritual, é necessária uma preparação do local através de algumas determinações a serem seguidas. Uma delas diz respeito aos portões, portas e janelas. Todas precisam ser abertas e permanecer assim durante todo o ritual, pois pode haver a presença de irmãos do rosário e/ou de outros parentes que morreram. Principalmente se o Ensaio for para pagamento de promessa de alguém que faleceu, pois ele irá receber sua promessa paga. Estes espíritos passam pelos portões, portas e janelas para chegar no ensaio. Conforme explica Seu Eli Jorge, se estas estiverem fechadas não poderão ‘chegar’, pois não haverá lugar por onde passar; uma vez que ‘chegam’, precisam encontrar o caminho para sair (SOUZA, 2019).

As aberturas se configuram numa passagem tanto para os vivos quanto para os mortos – seriam portais entre os dois planos: o terrestre e o espiritual. Os irmãos se posicionam na frente do oratório e, através da cantiga e da música instrumental, iniciam sua performance que irá consagrar o lugar, inserindo a sacralidade no local profano. Eliade (1992) ressalta à importância de compreender que a cosmização dos territórios desconhecidos é sempre uma consagração (ELIADE, 1992, p.23). Terminado o salvamento da casa, temos o espaço sagrado que, conforme enfatiza Eliade (1979), é “o espaço real por excelência”. Onde os irmãos estão diretamente em contato com o sagrado – seja este materializado em determinados objetos (como a representação da divindade, por exemplo) ou manifestados nos símbolos hierocósmicos (pilar do mundo, árvore cósmica, etc.) (ELIADE, 1982, p. 41-40).

Salvar a casa significa sacralizar o espaço e, ao fazer essa consagração, os irmãos também se protegem de qualquer mal espiritual que possa vir a ocorrer. Depois de sacralizar o espaço, são feitas louvações por meio de suas cantigas, que se estendem até a próxima fase, **a hora da janta** [prancha 18]. Com os músicos na frente, os dois cordões realizam o deslocamento até as mesas, que estarão arrumadas para que a refeição seja servida. Uma cantiga também marca essa etapa:

*Nosso rei de congo nos põe a mesa
Chegou nosso dia, queremos ver
Ô a nossa rainha nos prometeu
Chegou nosso dia, queremos ver (cantiga para a refeição)*



Prancha 18 : a cada vez que os dançantes se deslocam da frente do oratório, os músicos que tomam a frente, conduzindo o grupo, como na primeira cena. Chegando na mesa, os irmãos se acomodam e são servidos pelo dono da promessa, com a ajuda de familiares e amigos, como visto na segunda cena, onde dona Laudelina atende a Irmandade (Mostardas, 2018).

Essa refeição faz parte da promessa. O devoto, quando recorre com pedido de ajuda à Nossa Senhora do Rosário e quando faz a promessa, se compromete em chamar a Irmandade e servir uma refeição. Um exemplo: promete oferecer uma sopa, então a sopa é ou faz parte da janta. Independentemente do que for prometido, se for chamada, a Irmandade vai cumprir o compromisso. Quando todos reunidos para compartilhar a refeição, é um momento em que são feitos brindes onde os irmãos

declamam versos e rimas. A **Reza do Terço**⁷⁰ é outra fase, trata-se de uma oração feita pelas mulheres – familiares dos dançantes e pelas que estão assistindo e queiram participar. Chamadas pela Irmandade [figura 18], através de uma cantiga, as capelonas (que fazem orações) são as responsáveis por esta etapa do ritual e quem fez a promessa, também participa da oração, que é conduzida pelas capelonas.

*[...]. Nossas capelonas
Venham para cá
Já está na hora de vocês rezar [...] (Trecho cantiga chamamento das capelonas)*



Figura 18: Sr. Aldo (2020) diz que “na hora do terço, tem o verso para chamar as capelonas”, que “já está ali esperando. Ai a gente sai do cordão, fizemos a volta pra ir lá pegar elas e traz elas” para rezar em frente ao oratório (Tavares, 2019).

Paola Oliveira (2009), diz que no contexto ritual da oração, o Terço constitui uma base material não apenas para a realização das diferentes preces em ordem e repetição adequadas, mas também como objetos sagrados de contemplação e memorização dos episódios centrais das vidas de Cristo e Maria, os chamados “Mistérios” [figuras 19 e 20]. Eram divididos apenas entre “gozosos”, “dolorosos” e “gloriosos”, porém, o Papa João Paulo II, no ano de 2002, acrescentou os “luminosos”. Sua popularidade e difusão, como objeto devocional aconteceu pela propagação de imagens, onde está vinculado a figura de Maria, Mãe de Jesus (OLIVEIRA, 2009, p. 89-91).

⁷⁰ “Terço” e “Rosário” são expressões que aparecem com muita frequência, por isso deve-se ver a diferença entre os dois: o Terço, vem do Rosário, é um colar com 50 contas para rezar ave-marias e 5 pai-nosso, já o Rosário, possui 150 contas para rezar ave-marias e 15 para pai-nosso (OLIVEIRA, 2009, p. 83).



Figura 19: a reza do terço é fundamental para que seja efetivado o pagamento da promessa. Seu Madir (2019), durante nossa conversa, comentou que antigamente essa reza era cantada, algo muito lindo que pouquíssimas pessoas sabem fazer na atualidade (Tavares, 2019).



Figura 20: As outras mulheres se acomodam, em cadeiras na frente do oratório, conforme a cena um, enquanto rezam, os irmãos aguardam e descansam para dar continuidade ao ritual até o amanhecer. Outra lembrança que Seu Madir me contou, dos tempos antigos, sobre o terço foi que era rezado às 18hs, nas casas dos devotos e ninguém da casa podia sair no momento da oração (Tavares, 2019).

“Na oração do Rosário, a sucessão de preces, associadas a contemplação dos diferentes mistérios é experimentado pelo devoto como manancial da santidade”, explica Oliveira (2009). De acordo com João Paulo II, a materialidade do Terço pode ajudar na compreensão de como a santidade do devoto se configura por meio da oração do Rosário, cita a autora. Usando as palavras de Pe. Brandão (1942), Oliveira assinala que o terço é o objeto devocional indispensável nas mãos do povo, pois até mesmo entre os cristãos, não se compreende a piedade sem este objeto sagrado de Maria (Oliveira, 2009, p. 84). Solenemente, as capelonas conduzem a reza do Terço entre as mulheres, irmanadas pelo sentimento de fé e devoção à Nossa Senhora do Rosário.

Outro momento do Ensaio são as Embaixadas, que consiste numa dança⁷¹ coreografada. Conforme explicou Eli Jorge (2020), sempre fez parte do ritual e “depois foi morrendo”, mas havia um senhor, já com idade avançada que era ex – dançante e “conhecedor do Ensaio”, das Embaixadas e que morava na Praia Nova em Mostardas. Seu Eli comentou que este senhor “era mestre mesmo” e foi com ele que José Nilo (irmão já falecido de Seu Eli), na época guia-geral da Irmandade, junto com outras pessoas resgataram a dança. Os personagens da dramatização são o Rei do Congo, o Secretário real e o Tico-tico. De forma concisa, o argumento da encenação relata a prisão de Tico-tico, que estava roubando no reino, efetuada pelo Secretário real, por ordens do Rei do Congo. Depois de preso, o Tico-tico é levado pelo Secretário à presença do Rei, que o perdoa e liberta. Os diálogos entre os personagens [prancha 19] - Rei do Congo – Miguel Antigueira [1], seu Secretário – Alexandre Antigueira [2] e o Tico-tico, Claudemir Lopes da Silva [3] - são interrompidos pelas cantigas e pela dança performatizada pelos dançantes.



Prancha 19: [1] “Nosso rei” (Mostardas, 2018); [2] seu secretário fiel (Tavares, 2019); [3] o Tico-tico solto pelo mundo (Tavares, 2019).

Sobre o personagem Tico-tico, Seu Eli informou que é um homem que anda pelo mundo, roubando dos ricos para ajudar os pobres, é um “teatino” que está a roubar pelo reino. Na sequência, através dos diálogos transcritos e das imagens

⁷¹ Sobre as coreografias da dança discorro no capítulo III, tópico “ E a nossa amizade é dançar Quicumbi”.

fotográficas apresento as Embaixadas, que começa com a cantiga anunciando a chegada do monarca [prancha 20 – imagem 1]:

*Ô lá vem o Nosso Embaixador
Ele vem obedecer
Ao chamado do rei de congo (Trecho da cantiga de entrada do rei)*

No Ensaio de 2018, não havia a presença de uma rainha, já no de 2019, foi representada por Sandra Lopes, capelã. Na Irmandade de Tavares, o Rei de Congo tanto pode ser o integrante mais velho, como pode ser por sucessão, passando de um membro para outro da mesma família. Como é o caso do Rei de Congo Miguel Souza Antiqueira, cujo avô, pai e foram dançantes. Inclusive seu pai e alguns tios, outrora assumiram a posição de rei, assim, ele segue o legado da família. No contexto historiográfico africano o Rei do Congo, conforme assinala Souza (2014):

Era escolhido num conjunto de possíveis herdeiros do cargo, geralmente um filho do rei morto, mas nem sempre. [...] a partir da conversão dos nobres no final do século XV, o sucessor do rei morto passou a ser escolhido entre os descendentes de D. Afonso I, o grande propagador da fé cristã. Depois da derrota dos congolezes, em *Mbwila* e da morte dos possíveis descendentes de D. Afonso I, o trono era disputado entre as diferentes linhagens nobres, governantes das diversas províncias, agrupadas em casas unidas pelos laços de casamento (SOUZA, 2014, p. 90).

Retomando às Embaixadas, o rei entra no recinto, passa entre os cordões formados pelos irmãos, que continuam cantando a cantiga que o anunciou. Senta-se ao lado do oratório, enquanto Tico-tico, andando livre pelo local da dança, começa a “importunar” o rei [prancha 20 –imagem 2], sendo afastado pelo Secretário, com sua espada [figura 21]. O rei é sempre o primeiro chefe da idade heroica, pois é o mediador entre os homens e a divindade que ele representa (SOUZA, 2014, p. 25). A monarquia tem sempre, em todo tempo e lugar, algum grau de sacralidade. Se o rei simboliza toda a sociedade e não pode identificar-se com nenhuma parte dela, deve estar ao mesmo tempo dentro e fora da sociedade, o que só será possível com a localização de seu cargo num plano místico. O que é divino é a monarquia e não o rei (EVANS-PRITCHARD, *apud* SOUZA, 2014, p. 26).



Prancha 20: Quem entra é o Rei de Congo, com sua coroa de cor amarela – essa cor simboliza o sol – e coberto com um manto azul – cor do céu, do manto de Nossa Senhora - com detalhes dourados – que simboliza o ouro, na mão esquerda, o rei traz um bastão de madeira. A segunda imagem, Tico –tico em performance (Mostardas, 2018).



Rei: Secretário, monarca do Estado!
Secretário: Estou aqui, senhor Rei. O que você deseja?
Rei: Secretário, anda um homem pulando de galho em galho, roubando a boia dos pequeninhos, deixando os barrigudinhos com fome, tu me prende esse homem!
Secretário: Sim, senhor! Eu prenderei ele e enforcarei ele num pé de caruru, pela rama de batata. Vou trazer ele, nem que for as tripas dele na ponta da minha espada.

Figura 21: Mostardas,2018.

Entre fugas e tentativas de captura, o Secretário diz para Tico-tico que o Rei de Congo tem uma proposta para lhe fazer. Interessado, Tico-tico quer saber qual é a proposta e o Secretário diz que o Rei tem uma filha muito bonita para casar com ele. Tico-tico, iludido pela proposta de casamento com a filha do Rei, acompanha o Secretário até a presença real [prancha 21]. Sem filha, nem casamento, o Rei manda prender Tico-tico e ordena: “prende esse homem num quarto escuro, onde tem jacaré do papo amarelo e cobra muçurana de barbatana! ”. As batidas do tambor acompanham as vozes de lamento, os dançantes dizem que tico-tico “não tem culpa nenhuma” [prancha 22]:

*Ó senhor, Rei, Ó rei da fé
 Ó... Ó... Ó...Ó...
 Solta este homem, que nós temos preso
 Sem culpa nenhuma*

Mas a cantiga que os dançantes trazem na sequência traz mais detalhes da história referente a liberdade de Tico-tico, que foi explicado por Eli Jorge (2020):

*Ó Jericó, ó Jericó
 Ele matou o Congo
 E vai se embora
 Ó Jericó, ó Jericó
 Ele pegou a Conga
 E foi se embora*

Na letra desta cantiga o Jericó é o Tico-tico, que teve sua liberdade quando matou o Rei do Congo, e a Conga é a Rainha. Eli Jorge continua e esclarece que esta cena das Embaixadas, significa quando os pobres saíam para roubar, para sustentar a família. Tico-tico roubava do rico e compartilhava com os que não tinham comida. Nas Embaixadas da Irmandade, a que eles chamam de Rainha é a Juíza da Vara ou a Ginga da Vara. Tudo o que tem que chegar até o Rei, passa primeiro por ela, por esse motivo não costuma participar junto com Rei, pois o caso do Tico-tico, antes de ser do conhecimento do rei, já havia passado por ela. Essa dramatização é um momento sério, conforme disse Seu Eli, assim os dançantes e o Rei não podem rir. No entanto, ele comenta que isso é difícil, especialmente diante da presença do Tico-tico, que é alegre e despreocupado.



Prancha 21: Após esse diálogo, os dançantes dizem em coro: “Tamboreiro, a continência! ”. Nesse momento o Secretário sai para capturar o Tico-tico [1]. O Secretário faz várias investidas para pegar o meliante, que é ligeiro e foge [2 e 3]. Então comunica ao Rei que está difícil prender Tico-tico e juntos, combinam uma estratégia para conseguir o feito [4] (imagens: [1 e 2] Mostardas, 2018; [3 e 4]. Ao chegar para falar com o Rei, Tico-tico é condenado à prisão, mas ele quer é saber onde está a filha do Rei! O Rei então diz: “está nos meus bolsos” e Tico-tico procura nos bolsos; Rei: “está na copa do meu chapéu” e Tico-tico procura no chapéu; Rei: está na sola das minhas botas, e Tico-tico vai procurar... [imagens 5 e 6] (Tavares, 2019).



Prancha 22: Tico-tico é levado pelo Secretário [imagem 1] e os dançantes, num gesto de solidariedade pedem que orei tenha piedade do rapaz e de joelhos pedem clemencia por Tico-tico [imagem 2]. O Rei manda o Secretario buscar o prisioneiro que, se coloca de joelhos diante da presença real. Eles conversam e Tico-tico é solto [imagens 3 e 4] (Tavares, 2019).

Também faz parte das Embaixadas a **dança do lenço**⁷² [figura 22], onde os dançantes formam pares, cada um com o lenço amarrado no lenço do seu par. Ainda na formação padronizada de duas fileiras, cada dupla passava entre a fileira, saindo da frente do oratório e indo em sentido oposto e, em determinado momento, cruzavam os lenços.

⁷² No capítulo III, descrevo a dança.



Figura 22: A dança do lenço precede as embaixadas, tem a finalidade de deixar os irmãos mais distraídos (Eli 2020) (Mostardas, 2018).

Trazendo uma perspectiva historiográfica sobre as embaixadas, Marina de Mello e Souza (2014) afirma que, assim como na Europa, onde eram frequentes e de grande importância nas relações entre os reinos, no Reino do Congo eram constituídas por emissários do *mani* Congo ou dos chefes locais, que junto com presentes levavam uma mensagem a ser transmitida. As embaixadas eram enviadas para firmar boas relações, principalmente nos campos comerciais, políticos, bélicos, matrimoniais, entre outros aspectos da vida social. Foi através do envio de embaixadas que Portugal estabeleceu relações com a África, particularmente com o reino do Congo, o qual aderiu ao cristianismo e ressignificou a religião católica, imprimindo nela traços da sua cultura. (MELLO & SOUZA, 2014, p.318).

Segundo, Marianna Monteiro (2011), o reinado do Congo, de qualquer modo, “sempre se estabelece no plano da memória comum da diáspora africana, da escravidão e da libertação”. Monteiro enfatiza que os “ancestrais são os africanos escravizados e a saga do bailado, parte de sua história” (p.133). Para Marina Souza (2014), essas danças dramáticas⁷³ [...] reproduziam episódios da história e

⁷³ Monteiro (2011) e Souza (2014), usam o conceito de dança dramática cunhado por Mário de Andrade, ao estudar as danças populares ou folclóricas, diante do seu ponto de vistas, as congas e variações convergentes, estariam nesse patamar e se configuravam como dança dramática. Ao conceito: a dança dramática é o conceito sob o qual é possível reunir “não só os bailados que desenvolvem uma ação dramática propriamente dita, como também todos os bailados coletivos que, junto com obedecerem a um tema dado como tradicional e caracterizador, respeitam o princípio forma da suíte, isto é, obra musical constituída pela seriação de várias peças coreográficas” (MONTEIRO, 2011, p.37). Para ver

características das sociedades bantas, eram conduzidas por versos entremeados de palavras africanas com significado que se perderam até mesmo para àqueles que as executavam e que misturavam padrões literários de ambas culturas envolvidas. (MELLO & SOUZA, 2014, p. 316).

Outra etapa do Ensaio acontece à meia noite, quando é realizada entrega da promessa – chamada de **Tomo da benção** [figura 23]. Nesse momento o guia-geral chama o (a) promesseiro (a) ou se falecido, o responsável pelo compromisso, para entregar a promessa paga. Se o pagamento de promessa é de alguém que morreu, ele virá receber sua promessa, conforme foi explicado pelo Seu Eli Jorge (2018).

*Cadê a dona da promessa meus irmãos?
Quê ela é que não me aparece, meus irmãos
Mas a santinha vai se embora meus irmãos
E nós vamos dizer adeus à Deus (trecho cantiga da promessa)*



Figura 23 : Aquele compromisso, firmado com Nossa Senhora do Rosário, pela fé, diante de uma dificuldade está pago, o guia-geral entrega a promessa paga ao dono (Mostardas, 2018).

A promessa está paga, os dançantes cantam as chamadas ***cantigas da boca da noite*** e depois as ***cantigas da madrugada***. Estas cantigas não são permitidas a exposição, elas louvam os ancestrais [Figura24]. Nos primeiros instantes do amanhecer, “***Estrela d’alva***” é a cantiga que anuncia que o ritual se aproxima do final. O guia também pede para que Nossa Senhora do Rosário o sol [Figura25]:

*Ô Santa Clara, Maria do Rosário
Mas nos permita a Deus que nos abra o sol
Que nos abra o sol
Que nos dera a luz
Mas Santa Clara, Maria mãe de Jesus*

Junto com o nascer do sol, louvam ao nascimento de Jesus Cristo:

*Ô quando o sol nasceu, a terra tremeu
Qual é que foi o povo que não se arrependeu
Ô quando o sol nasceu a terra tremeu
Bendita foi a hora que Jesus Cristo nasceu [...]*

E chega o momento de dar o “adeus”, com a ***cantiga da despedida***⁷⁴, onde os irmãos cumprimentam todas as pessoas que estão no local, que se posicionam em volta da irmandade, cantando a Cantiga da despedida [Figura26]:

*Adeus, adeus
Meus irmãos adeus
E até para o ano
Se Deus quiser*



Figura 24: a longa madrugada do ritual (Mostardas, 2018).

⁷⁴ Discurso sobre a dança relacionada com essa cantiga no capítulo III, tópico “E a nossa amizade é dançar o Quicumbi”



Figura 25: O amanhecer no resoar do pandeiro (Tavares, 2019).



Figura 26: um momento de muita emoção entre os dançantes e também pra quem assiste (Mostardas, 2018).

Depois de se despedir de quem estiver presente, é preciso **agradecer a casa**, que recebeu o pagamento de promessa, é um ato tão importante quanto ao de pedir permissão. Também agradecem à casa e a todos os que estão presentes no Ensaio. Conforme descreve Seu Eli (2020): “quando nós agradecemos a casa, nós fizemos três voltas dentro do ambiente, a última volta que nós fizer, é para nós sair. Nós [...] agradecemos a noite” (ELI JORGE, 2020). Agradecimento feito, o guia **chama o tamboreiro**, é a “hora da turma acompanhar a santa pra sair pra rua de novo”[prancha 23]:

*Ô nosso tamboreiro saia para fora
 Mas faça continência e vamo – nos embora
 Vamo-nos embora e não fica ninguém
 A Virgem do Rosário, vai com nós também
 Ô vamos camaradas, com tanta alegria,
 Mas vamos adorar o Rosário de Maria”.*



Prancha 23: A caixinha é retirada do altar pelo promesseiro e começa o cortejo de saída da casa, em direção à rua (Tavares, 2019).

Já na rua, formam um círculo, continuam cantando e dançando, rodeados pelas pessoas que assistiram o pagamento da promessa. A caixinha passa pelas mãos dos fiéis, que pedem benção, proteção e também fazem sua doação. Cantiga e dança terminam, o guia agradece e todos retornam para o local, onde será servido um café. Conforme enfatizam os interlocutores, tudo tem que ser organizado, em determinado horário. Busquei sintetizar as fases do ensaio para que seja possível ter uma melhor perspectiva do ritual [figura 27]. A seguir, trago as descrições etnográficas dos Ensaios de Pagamento de Promessa que constituíram outra parte do trabalho de campo, a

observação do ritual, o momento esperado para ver em ação o que foi narrado nas entrevistas.



Figura 27: A Irmandade tem o compromisso de começar o Ensaio quando o sol se põe e encerrar ao seu nascer, a cada volta que eles fazem dentro da casa, tem um significado, tudo tem um sentido, como dizem.

2.7. Atendendo o chamado: pagamentos de promessas

Como os “fatos etnográficos não existem”, o antropólogo se vê num campo desconhecido, assim é preciso ir construindo ou criando estes fatos, dar sentido ao que, num primeiro momento, parece não ter nenhum sentido óbvio. Eis a complexa tarefa do fazer etnográfico:

“A etnografia é uma descrição densa. O que o etnógrafo enfrenta, de fato – a não ser quando (como deve fazer, naturalmente) está seguindo as rotinas mais automatizadas de coletar dados – é uma multiplicidade de estruturas conceptuais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e implícitas, e que ele [etnógrafo] tem que, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar. [...] Fazer a etnografia é como tentar ler (no sentido de “construir uma leitura de”) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios do comportamento modelado” (GEERTZ, 2017, p. 07).

Bronislaw Malinowski (2019) ao formular o método, já enfatizava que cada fenômeno dentro do campo deve ser estudado através de um levantamento exaustivo de exemplos detalhados (MALINOWSKI, 2019; p.74), ou seja, fazer uma “descrição densa”. Mas o campo não fornece os dados e sim informações que, depois de

passarem por um processo de reflexão do antropólogo, são transformadas em dados. A coleta de informações, na forma de descrições, com o uso do inseparável do diário de campo, é o primeiro momento do trabalho de campo, nesse instante é o ver e ouvir em ação. A esse respeito, recorro ao pensamento de Roberto Cardoso de Oliveira, que entende ser no olhar e no ouvir, disciplinados pela antropologia que nossa *percepção* se realiza (CARDOSO DE OLIVEIRA. 1988, p. 18). Assim postula o autor:

O olhar, talvez a primeira experiência do pesquisador de campo – ou no campo – esteja na domesticação teórica do seu olhar. Isso porque, a partir do momento em que nos sentimos preparados para a investigação empírica, o objeto, sobre o qual dirigimos o nosso olhar, já foi previamente alterado pelo próprio modo de visualizá-lo. [...] O ouvir gera uma interação e, tal interação na realização de uma etnografia, envolve, em regra, aquilo que os antropólogos chamam de “observação participante”, o que significa dizer que o pesquisador assume um papel perfeitamente digerível pela sociedade observada, a ponto de viabilizar uma aceitação senão ótima pelos membros daquela sociedade, pelo menos afável, de modo a não impedir a necessária interação (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1998, p. 19 - 24).

O olhar e o ouvir não estão dissociados no exercício etnográfico, eles se complementam e são um apoio ao pesquisador. É conveniente, também, retomar as concepções de Marilyn Strathern (2014), sobre o olhar. Para a autora olhamos para nos familiarizar, para entrar no universo particular das pessoas as quais estaremos pesquisando, uma vez que “as relações sociais são tornadas manifestas através da ação”. E ouvimos para saber o que estas pessoas têm para nos dizer, não como entrevistados, mas como interlocutores num diálogo aberto, pois “as pessoas são mais que entrevistados que respondem a perguntas; são informantes no sentido mais completo do termo, pois tem controle sobre a informação que oferecem” (STRATHERN, 2014, p. 345 - 361).

E se considerarmos, seguindo os apontamentos de Cardoso de Oliveira, o olhar e o ouvir como sendo os atos cognitivos mais preliminares do trabalho de campo, “seguramente, é no ato de escrever, a configuração final do produto desse trabalho, que a questão do conhecimento se torna tanto ou mais crítica” (OLIVEIRA, 1998, p. 24). Temos na escrita o segundo momento do fazer etnográfico, é quando começamos a organizar as coisas que pareciam sem sentido, confusas. É durante o ato de escrever que vamos transformando nossas informações, nossos diários de campo no material significativo da nossa pesquisa. Assim, na sequência trago as descrições das etnografias dos Pagamentos de Promessa de dona Laudelina – 14 e 15 de dezembro de 2018 – e do falecido Zé Nilo – 15 e 16 de dezembro de 2019.

2.7.1 Promessa de Dona Laudelina

Entre os dias 14 e 15 de dezembro de 2018, no salão social da comunidade quilombola dos Teixeiras, em Mostardas, a sr^a Laudelina pagava seu Ensaio e não era o primeiro. Em nossa conversa, ela relatou-me que já havia pago outras duas promessas por motivos de saúde, pagar um Ensaio era algo que ela fazia ‘com muito gosto’ em devoção à Nossa Senhora. Doente e com suspeita de ter um tumor cancerígeno, foi durante uma apresentação da Irmandade em Tavares que fez o pedido e a promessa. Esse encontro foi narrado por Seu Eli Jorge:

Chegamos no salão dos velhos [...] ela olhou pra mim quis sair da cadeira, largou as duas muletinhas, assim na cadeira e levantou, foi se abraçou comigo: ‘que eu, quinta – feira, for lá fazer o exame e não der nada, nada de câncer nos ossos e no sangue eu pago o ensaio com as duas irmandades’[...] depois de 15 dias, o irmão dela me trouxe a resposta que ela estava curada (SOUZA, 2020).

Ao dizer para dona Laudelina que se tratava de um trabalho para faculdade, de uma pesquisa que eu estava fazendo sobre os instrumentos musicais da Irmandade de Tavares, motivo pelo qual precisava registrar o ritual, ela disse “Pode levar, minha filha, conta essa história, é muito linda! ”. Nas próximas páginas conto como foram esses dias.

Dia 14 de dezembro de 2018: Meu campo, desta vez não foi no município de Tavares, mas no interior do município de Mostardas. Saí de Rio Grande na balsa que faz a travessia para São José do Norte acompanhada do meu marido Luciano às 13h e, cerca de 30 minutos depois já estávamos na cidade vizinha – São José do Norte - indo na direção a Mostardas. Uma parada para um café e seguimos pela BR 101. Não tinha muito movimento na estrada, e a paisagem rural do interior dá a entender que o tempo ali é outro. Desde a primeira vez fiz esse percurso (cerca de 14 anos atrás) uma construção me chamou atenção, um casarão desocupado na cor rosa e com dois pisos. Em estilo colonial é possível avistá-lo da beira da estrada. Sempre observei de passagem, até que um dia parei e fotografei e por uns instantes imaginei como devia ser imponente no meio da paisagem durante o período que que serviu de moradia.

A cada viagem que fiz, observei a degradação, da primeira vez ele tinha telhado, por fim o mato tomou conta por completo, se avista uma parede, resquício da cor rosa, que foi se apagando e agora só ruínas. O casarão me fez pensar em como se configurava a região no período em que a Irmandade do Rosário se estabeleceu

naquelas terras e nos ancestrais escravizados dos irmãos do Rosário. Imagino o casarão e a Irmandade como contemporâneos de uma época, mas enquanto ele sucumbiu à ação do tempo, a Irmandade resiste. Paramos em Tavares para tomar um café e conversar um pouco com os tios Maria e Vilson antes de seguir para Mostardas, onde encontraríamos seu Eli na rodoviária. Ele havia nos informado que a prefeitura desta cidade havia cedido um ônibus para os levar até o local do ensaio.

Mostardas é uma cidade pequena e possui um centro histórico com sua igreja matriz e algumas casas datadas do século XIX em torno da praça principal. Fundada por portugueses açorianos, era denominada Freguesia de São Luís de Mostardas e todas as cidades e localidades do seu entorno, incluindo o município de Tavares, faziam parte de seu território. Partindo do núcleo principal a cidade foi se expandindo, a urbanização foi se desenvolvendo, mas ainda é uma pequena cidade do interior onde se encontra a figura tradicional do gaúcho cavalcando pela rua, pois o cavalo ainda é utilizado como um meio de transporte de moradores na cidade. Chegamos na rodoviária no horário combinado, eu já havia sido informada que este pagamento de promessa seria feito pelas Irmandades do Rosário de Tavares e de Mostardas. Seu Eli chegou no ônibus vindo de Tavares junto com outros senhores que são da irmandade. Às 17hs chegou o ônibus e, após todos embarcarem, seguiu o trajeto em direção a saída da zona urbana, parando em alguns pontos para pegar outros integrantes. E nesse percurso curto e lento por algumas ruas pavimentadas com paralelepípedos e outras de chão batido, uma pequena cidade se revelava, ao menos para mim. Não é a primeira vez que estou em Mostardas, mas foi a primeira vez que ‘vi’ a cidade nas suas entrelinhas.

Após recolher as últimas pessoas, partimos, sempre seguindo o ônibus. Depois de alguns quilômetros, o ônibus entrou numa estrada de chão de terra no interior de Mostardas, onde uma placa a beira da BR dizia: ‘**comunidade quilombola dos Teixeira**’. Pequenas curvas e solavancos, faziam com que fosse preciso dirigir bem devagar. O tempo estava nublado, com chuviscos e se caísse a chuva, o atoleiro era certo. A estrada era longa, mas confesso que sempre tenho vontade de entrar nessas estradas, quando passo por elas, só de curiosidade para ver o que está além do que meus olhos alcançam, quando estou na rodovia. O interior tem muitas coisas interessantes, um caminho de belezas naturais, ressaltadas pelo entardecer e onde destaco a presença das muitas figueiras.

Enraizadas na terra, árvores fortes e imponentes, testemunhas do tempo e do que acontece naquele lugar. Também gosto de ver as casas e penso em como é uma vida nesse ambiente rural, quanto mais longe está a casa e no meio do nada, mais a imaginação corre solta. Mais uns quilômetros de estrada de chão pela frente e, por volta das 18hs do horário de verão, chegamos ao nosso destino, um salão comunitário onde seria paga a promessa. Desci do carro, peguei meu equipamento e olhando para a movimentação fui me situar, como diz Clifford Geertz: “situar-nos (...), eis no que consiste a pesquisa etnográfica com experiência pessoal” (GEERTZ, 2017; p. 10).

Ao chegarmos, muitas pessoas já estavam no salão. Observei os encontros dos irmãos, entre abraços e aperto de mãos, é nítida a alegria e satisfação de estar ali naquele momento. Entrei no salão comunitário onde a Irmandade iria dançar o ensaio, um espaço amplo, estava organizado, todas as janelas e portas, incluindo os portões estavam abertos. As paredes de cor laranja, deram um tom vivido ao local, várias cadeiras dispostas, a direita do oratório, no lado oposto do salão, duas grandes mesas, onde foi servido um café para as irmandades e também para os convidados.

O oratório [prancha 24 – imagem 1] foi montado, numa pequena mesa colocada na frente da parede, sob uma janela, onde o varão, usado para colocar cortinas, serviu para prender o tecido branco usado como um painel de fundo, adornado por um arco de folhagens verde, com mistura de flores naturais e artificiais, nas cores lilás, vermelho, rosa bem claro e azul. As caixinhas de peditório das duas irmandades estavam sobre a mesa, aguardando o início do ritual [prancha 24 – imagem 2]. Ainda compunham o altar, dois arranjos de flores, um natural com flores vermelhas e outro artificial com flores nos tons lilás, dois quadros de santas também católicas, um é de Nossa Senhora Aparecida e o outro, acredito ser Santa Barbara. Infelizmente não perguntei de quem se tratava, um quadro pequeno com as imagens de Jesus Cristo e Maria e um santinho do Menino Jesus de Praga, velas, dois pires de cor azul e uma caixa de fósforos também estavam postos ali.



Prancha 24: Uma toalha, também na cor branca, cobre a mesa, onde estão dispostas duas caixinhas de Nossa Senhora do Rosário, uma na cor azul celeste e a outra na cor verde, cada qual corresponde a uma irmandade [imagem1]. A Caixinha na cor azul celeste pertence a Irmandade de Tavares, enquanto a verde à Irmandade de Mostardas, ambas caixinhas possuem a Imagem de Nossa Senhora do Rosário, num tipo de moldura, com um pequeno véu preso, usado para cobrir a santa, quando a caixinha for guardada [imagem 2] (Mostardas, 2018).

Na lateral direita do altar, havia um grande painel da Irmandade de Mostardas [figura 28], era de algodão cru, com pintura de tinta de tecido. Na parte superior do painel, estava escrito Mostardas pintado em amarelo, abaixo dessa inscrição, a direita o símbolo de uma bussola, a figura principal era a de um tamboreiro negro, vestindo túnica azul, um tipo de chapéu azul, como os capacetes usados pela Irmandade de Tavares, botas amarelas, o tambor em que ele batia era vermelho, algumas notas musicais foram pintadas para indicar o som, a batida do tambor. Percebi que os instrumentos musicais estavam abaixo desse painel, ao lado do altar.



Figura 28: Este tamboreiro, está na faixa de terras entre a laguna dos patos e o oceano atlântico, delimitada na pintura por faixas nas cores verde e azul ainda a direita, no lado correspondente a laguna, uma ave foi pintada, enquanto que um barco, simbolizava as águas oceânicas.

Antes de entrar no salão, havia perguntado para Seu Eli sobre a promessa, gostaria de saber quem era, pois, os únicos “estrangeiros” ali éramos eu e o Luciano, se bem que a família dele é de Tavares e, em cidade de interior, é comum as famílias conhecerem umas às outras. Logo, durante conversas com os mais velhos, ao mencionar o nome do avô, de alguns tios e primos, ele já ficava “familiarizado”, pois era o neto do “Zé Maneca”, sobrinho da “dona Maria e do seu Vilson”, já quem vos escreve, era de Rio Grande. Apesar de ser bem de fora, pelo modo como fomos, sentimo-nos acolhidos pelas pessoas. Assim, primeiro soube que a promessa se chamava Laudelina e, com essa informação, fui perguntando até que me disseram que ela estava na cozinha, preparando o café que seria servido. Entrei na cozinha e ela estava acompanhada de outras mulheres: algumas esposas de outros irmãos do Rosários, amigas, comadres, sobrinhas. Estas mulheres ajudaram a promessa com os preparativos das refeições e também serviram as pessoas presentes, sempre com alegria e gentileza, demonstrando preocupação para saber se todos estavam servidos. Me apresentei e durante uma breve conversa com elas, relataram passagens de suas memórias, remetendo à infância, sobre os Ensaios de antigamente, quando seus avos, pais, irmãos, primos e tios dançavam nas irmandades, lapso de minha parte não ter levado o gravador.

Os irmãos, à medida em que iam terminando de tomar o café, que foi servido primeiro para eles, um sinal de respeito por aqueles que estavam ali para atender a um chamado, foram colocar as roupas de suas irmandades. Algumas batidas no tambor, leves toques do pandeiro e das caninhas se misturavam aos sons animados das conversas. Foram os momentos que antecederam o ritual do pagamento da promessa. Os irmãos já estavam reunidos do lado de fora do recinto e foram se organizar, em pares, formaram os dois cordões e se posicionaram do lado de fora do portão, os guias à frente de suas respectivas irmandades, precedidos dos músicos. O Ensaio iniciou com as batidas do tamboreiro de Mostardas com o tambor desta irmandade, enquanto Seu Aldo começou tocando o pandeiro. A promessa segurando a caixinha da Irmandade de Mostardas; outra senhora, capelã, segurava a caixinha da Irmandade de Tavares; e entre as duas, mais uma senhora segurava uma vela, tentando fazer uma proteção com uma das mãos para mantê-la acesa. Uma alternância entre conversa e silêncio, nesse meio se escutava as caninhas sendo raspadas. Aos poucos as vozes animadas foram silenciando e, com mais clareza se escutava as orientações do guia-geral da Irmandade dos Teixeira, Cristiano [figura 29]:

[...] antes de fazer a oração, todos nós soubemos [...] que vamos fazer uma coisa de compromisso, de devoção a Nossa Senhora e a dona da promessa, que ta pagando.

Todo mundo sabe cantar e, aquele que se perder, não tem essa de nós puxarmos as orelhas, se atrapalhou, vamos devagar presta atenção no que o outro ta cantando pra depois começar [...] como o nosso grupo, hoje é os dois juntos, Tavares e Mostardas, o seu Carneiro aqui, vai fazer a abertura aqui, junto comigo.

Ele vai começar a cantiga dele e eu vou ajudar ele, vocês vão responder, por que o nosso grupo é assim...o nosso grupo não tem as mesmas cantigas deles e a salvação é diferente, então eu vou puxar por ele.

Ele vai fazer a salvação conforme é feita a salvação e eu vou ajudar ele. [...] qualquer coisa que se um ver assim, que um outro meio que se atrapalhou, para de cantar, deixa os outros cantando, dá uma conversadinha, [...] como é que funciona, como é que não é [...] o senhor tem pra falar...' (CRISTIANO, 2018).



Figura 29: Cristiano Zabela, guia da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Mostardas – RS (Mostardas, 2018).

Entardeceu na comunidade quilombola, já passavam das 19h30 do horário de verão, entre as figueiras se via o sol se esvaindo pelo horizonte, as cores do crepúsculo, os cantos dos pássaros que também se despediam de mais um dia, este era o cenário onde o Ensaio foi pago. Depois das orientações, Cristiano passou a palavra para o guia da Irmandade de Tavares, Eli Jorge [figura30]:

Nós que temos todos unidos aqui, agradecer a Deus, a Virgem Maria do Rosário, ao Nosso Senhor Jesus Cristo pela benção que essa senhora, lá dentro do salão da terceira idade, ela se abraçou comigo e disse que ela tava muito ruim de saúde, que tinha que fazer uns exames.

Ela chorando, abraçada comigo, eu respondi, pode ir, que a sua vitória, com nós, já ta tudo certo! Uma salva de palmas para Nosso Deus criador do céu e da terra! [Aplausos]

Todos nós, rezamos um Pai Nosso e uma Ave-Maria com voz bem alta!

[Em uníssonos, as pessoas atenderam ao pedido e as orações são feitas.]

Mais uma salva de palmas para Nosso Senhor Jesus Cristo!

[Aplausos]

Que nós pagamos a promessa! (SOUZA, 2018).



Figura 30: O guia geral no momento de oração, saúda o Pai, o Filho e a Virgem Mãe Maria do Rosário.

Doze irmãos⁷⁵, formando dois cordões [filas], com 6 dançantes em cada uma e três músicos, posicionaram-se ao lado de fora do portão começaram a entoar a primeira cantiga, puxada pelo guia Seu Eli, '*Chora nakan*'⁷⁶, que conduziu todo o Ensaio. O cortejo foi curto, pois foram poucos metros do portão até a porta da entrada principal, a passos lentos foram seguindo repetindo os versos da cantiga "Senhora vamos, a senhora chamou". Entraram primeiro a promesseira, que segurava a caixinha da irmandade de Mostardas, uma capelã com a caixinha da Irmandade de Tavares, uma parente da promesseira que levava uma vela acesa e os músicos. Ficaram de frente para os irmãos, os quais permaneceram do lado de fora cantando e pediram a permissão para entrar na casa, neste caso o salão. A entrada na 'casa', aconteceu durante a cantiga de pedido de permissão, atrás dos dançantes entraram as pessoas que estavam na rua, o cortejo terminou em frente do altar. Seu Eli sinalizou para que as santas e a vela fossem recolocadas na mesa [prancha 25]. Em alguns instantes, os músicos se posicionaram em ambas laterais do oratório, o som das caninhas chamava mais uma cantiga, os dançantes começaram a performance para salvar a casa. Os versos foram repetidos algumas vezes, os dançantes permaneceram parados, até que os guias iniciassem os primeiros passos da dança,

⁷⁵ Havia outros dançantes que não iniciaram no cortejo e na abertura, mas no decorrer do Ensaio foram revezando com os outros.

⁷⁶ Em outros trabalhos realizados sobre o Ensaio de Promessa, a cantiga aparece com o nome *Chora Macamba*. Questionei o sr. Eli sobre essa nomenclatura e, conforme me esclareceu, a palavra correta é *Nakan*, assim, é a palavra que uso nesta pesquisa.

depois de mais algumas repetições da cantiga, todos já estavam dançando e começou a movimentação do grupo no salão.



Prancha 25: no oratório, centro do espaço sagrado, uma vela acesa já aguarda o retorno das caixinhas de Nossa Senhora do Rosário. No momento em que estão sendo recolocadas em seu lugar, os toques dos instrumentos, o canto e as vozes das demais pessoas presentes silenciam.

Observei que os músicos ficaram em pé durante a salvação da casa, sentando-se quando começaram as outras cantigas. Algumas pessoas estavam sentadas assistindo, eu busquei lugares onde pudesse fotografar e observar de modo a não atrapalhar (embora o espaço fosse bem amplo) enquanto o Luciano fazia as filmagens. Terminada esta etapa, aconteceu uma pausa e a troca de tamboreiro, Seu Aldo assumiu a posição e sentou-se ao lado esquerdo do altar. Na descrição da posição do tamboreiro, levei em consideração a posição dos dançantes que estão sempre na frente do mesmo. Os pandeiristas ficaram à direita, há outros músicos presentes que revezaram o toque dos instrumentos durante o ensaio.

Já era noite, as caninhas foram raspadas. Nas primeiras batidas do tambor, Seu Aldo marcou o tempo forte da cantiga; entre os intervalos dessas batidas, Seu Domingos com pandeiro marcou o tempo fraco, ambos acompanhando os primeiros versos da cantiga em louvor ao rosário, que sr Eli começou. Ao término de mais uma cantiga, uma pausa e Cristiano pediu para que Nossa Senhora do Rosário intercedesse por um amigo deles que estava “muito ruim em Porto Alegre” e pela promessa. O guia de Mostardas solicitou para que aqueles que soubessem, cantassem junto a música “Nossa Senhora” de autoria do cantor e compositor Roberto Carlos. Em frente do oratório, os convidados se juntaram às irmandades e os que sabiam a letra acompanharam, a intenção foi de realizar uma oração cantada. Em seguida, Cristiano informou que era aniversário de dona Laudelina, foi uma surpresa para mim, justamente no dia do pagamento de sua promessa pelo restabelecimento da sua saúde, ela comemorava mais um ano de vida e, após cantarem os ‘parabéns para você’, ela recebeu as felicitações e abraços fraternos de todos os presentes. [Prancha 26].

O Ensaio recomeçou, a performance dos dançantes continuou com alguns revezamentos entre eles, os irmãos de Tavares retiraram seus casacos para continuar. Conversei por uns instantes com Seu Josi Silva marido da promessa e contra guia da irmandade de Mostardas, que me contou sobre como aprendeu as cantigas do Ensaio⁷⁷. Enquanto conversava com ele, houve mais um intervalo e alguns dos dançantes saíram para a rua. Agradei a Seu Joci pela conversa, pois não quis tomar muito do seu tempo, afinal ele também era o anfitrião e precisava dar atenção a todos os presentes. Logo após, sai do salão e o Luciano já estava lá fora conversando com alguns dançantes, quando me aproximei para escutar as histórias que Seu Madir Chaves Silva, Rei de Congo da extinta irmandade do Rincão estava contando. Seu Madir disse que dança nas duas irmandades, antes dançava na do Rincão, segundo ele a mais antiga e que “terminou por que os guias morreram e não continuaram, não resgataram gente nova”.

⁷⁷ Descrito no tópico 2.2 “Guardei pra lembrança”: saberes e práticas do Ensaio ensinados no “ato de contar, subtítulo 2.2.4 Joci Silva, p. 59-69.



Prancha 26: Foi um momento muito bonito e significativo dentro do Ensaio essa homenagem que emocionou dona Laudelina.

Seu Madir [Prancha 27] desde criança está na irmandade, seus falecidos tios paternos e maternos, seus avós e seu pai eram da irmandade do Rincão. Ele guarda a caixinha dessa irmandade, passada pelas gerações de sua família: “eu tenho uma caixinha lá do Rincão, que é de lá do começo, a minha mãe morreu com 103 anos, quando eu era pequeno já existia essa caixinha, eu tenho ela lá guardada, ele passou pra mim quando ela adoeceu”. Conversar com estes anciãos, mestres do Ensaio é um aprendizado e no contexto de rituais ele me explica que:

Moçambique é a mesma coisa, é mesma irmandade africana, porém as cantigas não é. A cantiga é só de Capivari até São José do Norte, ficou aqui né, ta no mar e na lagoa, daí os escravos vieram pra aqui... aqui ficou. Então ficou aqui, até hoje, tamo mantendo. Tinha 4 irmandades aqui, do Rosário era Tavares, Teixeiras, Rincão e Casca. A Casca tinha uma irmandade grande, antiga (MADIR, 2018).

De quatro irmandades que haviam por aquela região, só restaram a de Tavares e a de Mostardas, Seu Madir demonstra preocupação com a continuidade delas, disse que um dos seus filhos já estava aprendendo a tocar tambor e estava ali participando do Ensaio, conforme ele enfatizou “a geração mais nova tem que resgatar a gente” (MADIR, 2018). O tambor e as caninhas começaram o ‘chamamento’, para retomar o pagamento da promessa. Os dançantes, aos poucos, foram se posicionando nos seus lugares, aos pares. Conforme me foi dito, os intervalos estão mais frequentes devido à idade avançada de muitos irmãos, que precisam de um descanso, antigamente, como diziam, não era assim. Danças e cantigas prosseguiram até o momento em que foi servida a janta.



Prancha 27: Na imagem superior Faustino Madir estão guiando os cordões. São os revezamentos entre guias e conta guias durante o ritual. A baixo Eli Jorge em performance junto com Cristiano.

As duas mesas que citei no início da descrição ao entrar pela primeira vez no salão foram arrumadas para a janta [figura 31]. As irmandades foram servidas primeiro (não vou me estender nesse ponto, pois abordo sobre quando discorro sobre “a promessa”), logo após os convidados foram servidos, trata-se de mais um momento de confraternização. Os irmãos do Rosário, enquanto jantavam, brindavam, declamavam versos rimados, percebi que era aleatório e feito por quem quisesse. Depois de outro breve descanso, o recomeço e outra parte do ritual teve início, “a Reza do Terço”.



Figura 31: momento da janta onde a Irmandade é a primeira a ser servida pela dona da promessa e seu marido.

Os irmãos cantaram uma cantiga convocando as capelonas a rezar o terço para a Nossa Senhora. Portando em mãos terços e um livro de orações, as duas capelonas foram conduzidas pelas irmandades até o oratório, na frente dos cordões e dos músicos. Convidaram as mulheres a se juntar para as orações. Uma das capelonas é Sandrinha, líder comunitária e prima do Seu Eli, irmã do Seu Faustino, contra guia e dançante da Irmandade de Tavares [prancha 28].



Prancha 28: A reza do terço, essencial para que a promessa seja paga. O (a) dono (a) da promessa se une às capelãs e as mulheres que queiram compartilhar desse momento em oração à Mãe Virgem Maria do Rosário. Na primeira imagem, Sandrinha está de casaco preto em frente ao oratório, à esquerda Dona Laudelina de vestido rosa.

Enquanto o terço era rezado, do lado de fora um licor caseiro foi oferecido aos dançantes e às outras pessoas, àqueles que quisessem comer alguma coisa podiam se servir na cozinha, que ficou à disposição por toda a noite. Qualquer intervalo era uma oportunidade de conversas e ‘tomar um ar fresco’ [figura 32]. Quando terminaram as orações do terço, os músicos já estavam nos seus lugares e os dançantes de Tavares, colocaram seus casacos, pois, determinadas cantigas exigem que estejam com a vestimenta completa. Antes de chamar o Rei de Congo e as Embaixadas, os retiraram. Após as Embaixadas, os irmãos pegaram uns lenços e se preparam para a próxima coreografia, uma dança na qual amarram os lenços e, em pares, cada dupla passa por baixo dos lenços amarrados, no corredor formado pelos cordões até se posicionar na frente. Passadas todas as duplas, o próximo movimento é um círculo,

erguem o braço da mão que segura o lenço e as duplas se entrelaçam e depois desfazem e repetem o movimento do início.



Figura 32: Da esquerda para direita, filho de Madir [3], Pelé, rei de congo da Irmandade, Madir, rei de congo de Mostardas e Eli Jorge, guia-geral da Irmandade. (Mostardas, 2018).

Dia 15 de dezembro de 2018: Chegou a meia-noite, o momento em que Seu Eli entregou a promessa paga para a dona da promessa. Sra. Laudelina foi chamada no altar, ao lado das caixinhas e recebeu a promessa [figura 34]. Durante a madrugada, o Ensaio ficou mais intenso, mais cantigas foram cantadas, menos intervalos feitos. Impressionou o fato dos dançantes, com idades avançadas, terem se mantido firmes a noite toda. Eles estavam ali pela Nossa Senhora do Rosário e, da fé que tem nela, encontraram as forças para seguir na dança, no ensaio e na vida. Os sinais do amanhecer chegaram com o canto de pássaros e os primeiros raios de sol, que entraram pelas portas e janelas, anunciavam que se aproximava o final do ritual. Nesse momento todos os dançantes se posicionaram nos dois cordões, cantaram uma cantiga de agradecimento, aos irmãos, à promesseira e aos convidados. Na cantiga de despedida, eles se abraçaram e se emocionaram, sentimento que pôde ser visto nos rostos das pessoas que presenciaram aquele momento. Difícil não compartilhar da energia emanada naquele lugar, confesso que me emocionei também [prancha 29].



Prancha 29: Essa parte é chamada 'tomo da benção' [imagem 1]. Os irmãos louvaram a presença de tudo e de todos, formaram uma grande fila, saíram pelo espaço sagrado e cumprimentaram a todos que ali estão na cantiga do adeus [imagem 2] (Mostardas 2018).

Os tamboreiros de pé, junto com os outros músicos, foram chamados para sair com o cortejo. Formam-se os dois cordões, as santas foram retiradas do altar, a caixinha de Mostardas levada pela promessaira e a de Tavares, dessa vez, pela Sandrinha (capelã), o cortejo fez uma volta no salão e saiu. O ponto final do ritual foi o do início a rua [Prancha 30].



Prancha 30: A última cantiga, o céu limpo, o orvalho na grama, marcada por mais emoção, entre lágrimas, abraços, agradecimentos e pedidos de bênçãos para a santa, o ritual chegou ao fim, em termos, pois lá dentro, 'café estava servido na mesa'!

2.7.2 Pagamento da promessa do falecido Zé Nilo

Os dias 15 e 16 de dezembro de 2019, foram os escolhidos para que o Ensaio do sr. Zeca fosse pago. O 'falecido Zeca', irmão do sr. Eli, foi um dos guias da Irmandade. Na ocasião, conversei com sua irmã Lia e sua sobrinha Andressa (filha de Lia), que me contou um pouco sobre o irmão. A promessa de Zeca, também foi por questões de saúde, sendo atendido na época em que fez o pedido, infelizmente foi acometido de um câncer, vindo a falecer sem ter conseguido realizar o ritual para pagamento. Embora doente, Zeca conseguiu sair do hospital para dançar um último Ensaio, durante a apresentação do grupo na Expocace. Quando estava internado no hospital, em Rio Grande, no leito ele raspava a caninha imaginariamente nos dedos e morreu chamando por Nossa Senhora do Rosário. Foi sepultado com a roupa da Irmandade e, segundo Lia, ele estava com um semblante sereno. O outro irmão, Paulo Gaúcho, guia-geral, também dançou um último Ensaio para santa, quando estava doente, foi ele que tornou Eli Jorge, seu sucessor, entregando o capacete e as caninhas. Assim, ficou a cargo da família pagar a promessa do falecido Zeca e a oportunidade veio em dezembro de 2019, quando a família recebeu uma ajuda financeira para custear o Ensaio. Lia, e sua filha Andressa, representaram Zeca no ritual que aconteceu no CTG Galpão dos Carreiros, no centro de Tavares.

Dia 15 de dezembro de 2019: mais uma saída de campo para assistir a um pagamento de promessa em Tavares, um ano após assistir o primeiro Ensaio e, mais uma vez a travessia para São José do Norte, para seguir pela Br 101 até o destino. O mesmo percurso, vi os vestígios do casarão de dois andares em estilo colonial, que sempre me remete a pensar em tempos longínquos, em como se configurava a região pelos idos do século XIX. Na estrutura em ruínas, mesmo já tomada pela vegetação, ainda é possível ver a cor rosa do interior. A cada vez que passo por ele, uma parte já cedeu, mas o que ainda resta faz imaginar como era, tão rico e imenso na paisagem. Seguindo pela estrada, cheguei em Tavares, junto com Luciano e minhas filhas, no início da tarde. Fomos para a casa dos tios e de lá liguei para Seu Eli para avisar que já estava na cidade. O Ensaio estava marcado para as 18hs e seria pago no Centro de Tradições Gaúchas Galpão dos Carreiros, no centro de Tavares.

O pretendido era chegar as 17h30 no local, mas no caminho para lá, verificando o equipamento vi que não estava com os cartões de memória da câmera, acontece...Felizmente, depois de um pequeno desespero, lembrei que tinha na cidade uma papelaria e para minha sorte vendiam os cartões SD. Depois de comprar, testar e câmera não reconhecer o dito, retornei à loja para fazer a troca e deu certo, acredito que a máquina queria o mais caro. A vantagem é que tudo é perto no centro da cidade! Retornei ao CTG e, enquanto procurava Seu Eli que não havia chegado, vi que algo estava diferente, havia uma tela para projeção montada no local. Soube que seria exibido um documentário sobre as Embaixadas. Esse ensaio seria pago apenas pela Irmandade de Tavares.

Salões de CTGs, em geral tem uma pista para danças, no meio, um palco para apresentações ao fundo e as mesas ficam no entorno, o altar [figura 33] estava montado na pista, mas em frente ao palco. Foi montado um painel com fundo branco e sobreposto por uma cortina de renda, adornado com flores naturais, três terços e três figuras de santos católicos, colocados cuidadosamente e enfileirados na horizontal. Dois deles foi possível identificar pelas fotografias: Santo Antônio e Nossa Senhora Aparecida, ambos com o Menino Jesus no colo, o terceiro era uma figura feminina. A pequena mesa, coberta por uma toalha de renda, dois vasos de flores foram colocados na frente, no chão. Sobre a mesa a caixinha de Nossa Senhora do Rosário, dois pires com velas, um pacote de velas e um recipiente de vidro com grãos do *feijão sopinha*⁷⁸. Este feijão é cultivado em Tavares, Mostardas e São José do Norte e, conforme foi relatado por algumas pessoas, suas sementes foram trazidas presas aos cabelos de mulheres africanas escravizadas. O feijão sopinha, com sua origem africana, tem um grande valor histórico para as comunidades quilombolas e para o Rio Grande do Sul. Em ambas laterais do altar, estavam as cadeiras que seriam usadas pelos músicos, outras cadeiras estavam dispostas ao redor da pista para

⁷⁸ O feijão sopinha, caupi ou feijão miúdo é uma espécie é cultivada, particularmente na África (centro primário de diversidade a região Oeste do continente, especialmente na Nigéria) e na América do Sul, tem como característica a rusticidade. No Brasil, este feijão de origem africana foi introduzido na segunda metade do século XVI, na Bahia pelos colonizadores portugueses. Em Tavares, Mostardas e São José do Norte, municípios localizados na Planície Costeira o feijão sopinha é cultivado há 200 anos Sementes deste feijão chegaram ao Brasil presas aos cabelos das mulheres africanas escravizadas com acessórios. O feijão sopinha esteve, praticamente desaparecido do Rio Grande do Sul, quando suas sementes foram recuperadas com a contribuição dos guardiões e de entidades representativas (PINHEIRO et al, 2020, p. 2-3).

descanso dos dançantes. O CTG tem um ar mais sóbrio, bem diferente do salão comunitário.



Figura 33: enquanto o Ensaio não começa, a caixinha permanece em seu lugar, o centro onde será realizada a comunicação com o sagrado, iluminada pela chama da vela. Toma-se um cuidado constante para que as velas não se apaguem.

Mais pessoas chegavam e, conversando com Seu Eli perguntei o motivo do telão montado, em resposta, me disse que seria mostrado um documentário que foi feito sobre a Irmandade, abordando o tema das Embaixadas, para o projeto Rota Afro-açoriana⁷⁹. A gravação do documentário havia sido realizada neste espaço, por uma equipe de pesquisadores de Porto Alegre, em parceria com um pesquisador de Tavares. O projeto consiste na produção de material audiovisual, onde são feitos registros de manifestações culturais e religiosas, açorianas e de afro descendentes, que estão presentes nas localidades que integram essa rota. A equipe estava dando o retorno para a Irmandade, o que é algo importante a ser feito quando se faz trabalho de pesquisa. No que faz referência a Irmandade, esse material é relevante pois, para

⁷⁹Inicialmente denominado de Rota Açoriana, o projeto tem como objetivo agregar e difundir as manifestações culturais remanescentes dos africanos escravizados e dos colonos açorianos que fazem parte do povoamento da região onde a rota é traçada. Conforme descrito em mídia virtual, “ A Rota Açoriana nasceu para unificação dos municípios litorâneos, deixando de ser ilhas e se transformarem em um continente de riqueza cultural e turística. ” Mais informações no portal Rota Afro-açoriana, disponível em: <https://www.rotaacoriana.com.br/>, acessado em, 28/05/2020.

além do registro que fica, contribui para que mais pessoas conheçam sobre a riqueza desta manifestação oriunda da senzala, como conta Seu Eli e outros irmãos.

Encontrei sr, Aldo e conheci seu neto, Adrian, de 6 anos, que está aprendendo a bater o tambor, já sabia que ele estava participando da Irmandade e que estaria nesse ensaio. Adrian, trajado de branco, inclusive usando um capacete, um pouco grande para o seu tamanho, bateu num pequeno tambor feito pelo seu avô. É difícil não se encantar com a presença do menino, muito significativa no grupo, poderá ser a próxima geração a bater tambor para Nossa Senhora do Rosário. Adrian [figura 34] tem atitude na batida do tambor, pois ele me privilegiou com uma demonstração. Enquanto aguardavam a exibição do documentário, notei que algumas pessoas já se acomodavam nas cadeiras, próximas ao telão. Aproveitei esse para saber quem era a dona da promessa, para me apresentar e explicar minha presença, como pesquisadora. Como de costume, fui perguntar para Seu Eli, sobre a promessa que, para minha surpresa, era sua irmã Leonara ou Lia, como a chamavam. Essa promessa era de um irmão deles que faleceu e, não havia conseguido pagar em vida, daí os familiares assumem esse compromisso [prancha 31].



Figura 34: o pequeno Adrian da Costa Correia, com 6 anos de idade na época do Ensaio, bate o tambor construído pelo seu avô Aldo.



Prancha 31: momento em que Seu Eli prepara a caixinha para começar o Ensaio. Ela será levada para rua e voltara para o oratório conduzida pela Irmandade.

Eram quase 18hs, quando foi exibido o documentário, alguns irmãos e convidados estavam atentos às imagens, enquanto outros, mais antigos no Ensaio, demonstravam preocupação com o atraso do ritual. Assisti ao início e precisei ir no carro, quando voltei, vi que o Luciano e o Seu Madir estavam na porta de entrada, conversando. Há um ano, no Ensaio nos Teixeiras, também conversamos com ele, ocasião em que nos falou que foi dançante na extinta Irmandade do Rincão e que ainda guardava a caixinha desta, que foi herança de sua mãe. Aguardávamos o início do Ensaio que, conforme comentavam os mais antigos, já deveria ter começado. Andressa, segura a vela acesa, enquanto Lia a caixinha, posicionadas à frente da Irmandade [figura 35]. Já passava um pouco das 19h30, quando Seu Eli

puxou a primeira cantiga, *Chora nakan*, a qual já transcrevi trechos na descrição do outro ensaio, juntamente com os de outras cantigas. Neste Ensaio há alguns dançantes jovens, como o neto do Seu Silva, falecido integrante da irmandade, que aos 40 anos dançava pela primeira vez.



Figura 35: Em torno de 19h30min, já era noite quando o tambor começou a chamada dos irmãos, os dançantes formaram os cordões do lado de fora do CTG, ficando nos limites do terreno, não foram para fora do portão. Acredito que por causa do horário, pois o ensaio sempre começa com o pôr – do – sol, que no horário normal, o vigente naquele mês, aconteceu em torno de 17h30 – 18hs.

Um detalhe que diferiu do outro pagamento de promessa, foi a presença do Rei de Congo e da Rainha Ginga ou da Vara, no acompanhamento da abertura do ritual. Cobertos com um manto na cor azul, tendo em suas cabeças coroas amarelas, adornadas com detalhes em dourado, o rei trazia um bastão de madeira. O cortejo iniciou, à frente com a caixinha estava Leonara, representante do promesseiro Zeca, acompanhada de sua filha Andressa, que traz a vela acesa que ilumina o caminho, num sentido literal pois estava muito escuro lá fora. Logo atrás, o casal real, na sequência os músicos e, nesse momento vinha Adrian, ao lado do avô, batendo o seu tambor, finalizando os dançantes, tendo à frente o guia-geral e o contra guia. Sobre a vestimenta da irmandade é que apenas o guia-geral, o seu contra –guia Manduca e o Rei de Congo estavam com as camisas azul, os demais estavam de camisas brancas. No outro pagamento de promessa, estavam todos com a camisa azul, assim há duas possibilidades de usar o traje. O uso de camisas diferentes é para destacar o guia –

geral, primeiro contra - guia e o Rei de Congo, dos demais dançantes. No pagamento de promessa descrito anteriormente, como foram duas irmandades realizando o ritual, o próprio traje assinalava a diferença⁸⁰.

As batidas dos tambores e do pandeiro ecoavam pelo salão, à passos lentos o cortejo chegou ao altar, onde santa foi recolocada na mesa [figura 36], por Leonara, dessa vez Seu Eli acompanhou e acendeu a outra vela. Os reis se colocaram ao lado do altar, e o som da caninha, chamou a cantiga para o início do *salvamento da casa*. O Rei do Congo e a Rainha Ginga se retiram do altar, o ritual seguiu com as cantigas. Os músicos estavam posicionados, ainda nas laterais do altar, no entanto um pouco mais à frente, consegui observar melhor a performance deles, devido a configuração do espaço. Assim foi possível ver a relação que se dava entre Adrian e Seu Aldo, no momento do ritual. O menino bateu seu tambor por um longo tempo, depois foi descansar e brincar com seus colegas [Prancha 32].



Figura 36: o momento da chegada do cortejo em frente ao altar, em que os dançantes param e os músicos vão se colocar ao lado da prometteira e dos reis.

⁸⁰ A Irmandade de Mostardas estava com túnica azul, enquanto a de Tavares com camisa azul e neste caso, o guia – geral de Mostardas, ficou como contra - guia de sr. Eli, logo as roupas diferentes já marcavam essas posições.



Prancha 32: Adrian ocupa o seu lugar entre os músicos e, assim como aprende as batidas do tambor com seu avô, também vai aprendendo com os mestres ou com os antigos, como acontece o ritual. A maior parte dos irmãos do Rosário, começaram no Ensaio ainda na infância.

Depois de salvar a casa, louvar o oratório e cantar outras rezas, chegou o momento da janta. Eram por volta das 20h30, quando foi servido um arroz com frango e o feijão sopinha, tudo muito bem preparado, com um vinho e refrigerante para beber. Juntaram as mesas, formando duas fileiras, numa das pontas colocaram as grandes panelas com a comida, o aroma aumentava a fome [figura 37]. Como devia ser feito, os irmãos foram os primeiros a se servir. Terminada a janta, depois de um descanso a Irmandade retomou as danças e cantigas. Por volta das 23hs quando as capelonas foram chamadas para rezar o terço, a Irmandade foi buscá-las na porta de entrada do salão. As mulheres organizaram-se colocando cadeiras em frente ao oratório. Enquanto as mulheres rezam, dançantes e músicos descansam, alguns sentam-se nas cadeiras que estão na pista, outros preferem ir para a rua [Prancha 37]. A oração

finaliza, os irmãos se preparam para a próxima etapa. Seu Aldo se coloca em seu lugar e bate no tambor para chamar os dançantes, que colocam os casacos para dar prosseguimento a entrega da promessa.



Figura 37: Durante a refeição, faziam brindes, levantando os copos e agradecendo na forma versos e rimas e, depois deles todos servidos, os convidados foram jantar.



Prancha 33: A oração antecede o Tomo da Benção, o momento de entrega da promessa paga. Sandrinha [em pé na imagem à esquerda], prima de Eli Jorge, conduz a oração.

Dia 16 de dezembro de 2019: A promessa foi entregue à Leonara, pelo Seu Eli, a meia – noite, isto significa que o “falecido Zeca”, pôde ter o merecido descanso no plano espiritual, pois o seu compromisso foi honrado através de seus parentes [prancha 34 – imagens 1 e 2]. Depois o Rei de Congo foi chamado pelos dançantes, o momento das Embaixadas, que entrou no salão acompanhado da Rainha Ginga. O casal passou entre os dois cordões de dançantes e se dirigiram aos seus lugares, ao lado do tamboreiro. Tico-tico também chegou e começou sua apresentação, já “cutuca” o rei e ficou fugindo do Secretário real. Sempre seguindo os compassos da marcha da cantiga. Após as Embaixadas, coreografaram a Dança do Lenço. Aconteceram poucos intervalos dessa vez, em alguns momentos conversei com Seu Eli para tirar dúvidas sobre cantigas e outras questões relacionadas ao Ensaio. Enquanto eu fazia minhas observações e imagens, a equipe de pesquisadores também registravam o pagamento de promessa para seu projeto. Em algumas ocasiões conversamos com eles, onde nos informaram que já desenvolviam trabalhos referente as manifestações culturais na região há alguns anos.

Durante a madrugada, também houve um revezamento dos irmãos entre os instrumentos musicais, pois dentro da irmandade se o integrante souber bater corretamente o tambor, pode tocar instrumento em algumas cantigas. Essas trocas são necessárias, para que todos tenham momentos de descanso, em função da idade da maior parte dos integrantes. O Ensaio transcorreu obedecendo as etapas já descritas no pagamento de promessa anterior, com as cantigas da boca noite, da madrugada e os primeiros sinais do amanhecer anunciavam que o final se aproximava [prancha 34 – imagem 3]. O cortejo saiu para fora no CTG, a caixinha, rei e rainha, músicos e dançantes e formaram um círculo, enquanto cantavam as cantigas finais. Assim como eu, as pessoas que ali estavam acompanharam esse momento observando a performance que terminou com uma salva de palmas para Nossa Senhora do Rosário. Enquanto a caixinha de Nossa Senhora passava pelas mãos dos fiéis que pediam a ‘benção para a santinha” e faziam suas doações, o café da manhã era servido dentro do salão. Embora seja nítido o cansaço físico dos irmãos, a fé faz com tenham forças para atender ao chamado. Eles são o elo entre a terra e o céu, entre o dono da promessa e a Virgem do Rosário.



Prancha 34: O momento de entrega da promessa envolve muita emoção, pois o promesseiro cumpriu seu compromisso com a santa, honrou com o que lhe foi concedido. Quando o promesseiro já faleceu, como neste caso, ele vem para receber a sua promessa [imagens 1 e 2]. O Ensaio transcorreu pela madrugada até as fases finais, com o pedido para que Santa clara abrisse o sol, o agradecimento pela noite e para as pessoas que estiveram lá e com a cantiga de despedida [imagem 3] (Tavares, 2019).

CAPITULO III “O tambor nos guia tudo”

3.1. Um ritual no compasso do tambor



Figura 38: o tambor de Nossa Senhora do Rosário que guia os dançantes no caminho do sagrado.

O tambor Quicumbi [figura 38] bate para chamar os dançantes, pois é chegado o momento de se reunir para pagar a promessa, a dona da promessa se aproxima, as vozes da audiência, gradualmente silenciam. O guia-geral faz as orações, todos rezam uma Ave – Maria e um Pai – Nosso – a oração para a mãe e para o filho – e depois raspa a caninha ...o chamado para o louvor...agora música e canto dão início a comunicação com o sagrado. Os músicos começam sua participação já no cortejo, que é um ato simbólico que remete ao modo como seus ancestrais, os irmãos escravizados, faziam para chamar os devotos para o ritual, passando pelas moradias e cantando “A senhora chamou”. A Irmandade vai atender ao chamado e os músicos estão ao lado dos guias, resguardando a santa e conduzindo os dançantes. Quando chegam a porta da casa, entram junto com o dono da promessa. Depois que os dançantes têm a permissão de entrar, pode-se dizer que são guiados pelos músicos até o oratório, se os guias da frente conduzem os dançantes, os músicos guiam todos. Permanecem junto com os cordões, enquanto o dono da promessa coloca a caixinha da santa no oratório, depois passam para o lado do altar [prancha 35].



Prancha 35: Os dançantes vão louvar o oratório e sacralizar o espaço – salvar a casa – agora a música encontra a dança (imagem da esquerda Mostardas, 2018; da direita em Tavares, 2019).

Através dessa tríade – música, canto e dança – que o sagrado se manifesta. Os irmãos expressam no ritual suas memórias, respeito aos ancestrais e, o mais importante, a fé e sua devoção em Nossa Senhora do Rosário, a mãe milagrosa da saúde e protetora dos negros. Na execução da maior parte das cantigas permanecem sentados, a exceções são no momento da janta, onde levam os dançantes até a mesa [prancha 36]. Durante o ritual, é necessário fazer intervalos e, quando é o momento de retomá-lo, as batidas no tambor comunicam o final do descanso. Nos momentos finais, quando amanhece, na “Cantiga do Adeus”, eles se levantam e o tamboreiro é chamado pelos dançantes:

O nosso tamboreiro saia para fora
 Mas faça a continência
 Vamos nos embora
 O vamos nos embora
 Não fica ninguém
 A virgem do rosário vai embora também [...]

Assim como no cortejo no início do Ensaio, para ir embora, os músicos assumem a liderança dos dançantes e todos vão atrás do dono da promessa que leva a caixinha de Nossa Senhora. “O sol está tão alto”⁸¹, já é dia e na rua, os músicos formam um círculo com os dançantes que, ao som dos instrumentos, ainda vão cantar e dançar [prancha 37]. Conforme disse, enfaticamente, Seu Aldo, “toda a parte da religião é diferente, não tem lugar nenhum, mas em lugar nenhum. Duvido que eles achem uma batida e uma cantiga como a nossa aqui” (LUCAS, 2020).



Prancha 36: O pequeno cortejo até a mesa onde a janta foi servida, durante o Ensaio de Mostardas em 2018.

⁸¹ Verso de cantiga.



Prancha 37: E como começou, o ritual termina na batida do tambor (Tavares, 2019).

3.3. Os instrumentos musicais de Nossa Senhora

Manifestações performáticas religiosas ou profanas dos africanos e seus descendentes, que incluem a dança, cantigas, representações dramáticas (embaixadas), reinados e execução de instrumentos musicais assumiram características distintas conforme a região do Brasil em que se desenvolveram. Tais manifestações foram percebidas e citadas por viajantes europeus desde o período colonial [figura 39]. Apesar da visão etnocêntrica e comparações que colocavam as culturas diferentes como “primitivas”, com rituais “profanos”, pois não condiziam com a religião dos viajantes, às observações e descrições feitas por eles são de grande valia, tanto para conhecer as práticas religiosas e/ou festivas manifestadas pela

população de africanos e seus descendentes, como também a materialidade que faziam parte delas.



Figura 39: “*Fête de Ste. Rosalie, patronne des nègres*”. A iconografia de Johann Moritz Rugendas, faz parte da obra *Voyage Pittoresque dans le Brésil*, em português *Viagem Pitoresca através do Brasil*, publicada em 1835. No registro de Rugendas, à direita, observa-se a participação de músicos, um tamboreiro, um flautista e outro tocando um tipo de instrumento de sopro, durante a festa de Nossa Senhora do Rosário. Quase no centro da imagem, tem-se a presença do rei e da rainha de congo. A festa, além de celebração e louvor, era o momento em que podiam usufruir de “certa liberdade”. Arquivo em pdf disponível em: Biblioteca Digital Luso Brasileira. <http://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/19886>

Fazendo o recorte dos instrumentos musicais, entre os observados e descritos pelos viajantes, figuram o tambor, o reco-reco e o pandeiro, os quais também compõem o conjunto instrumental da Irmandade de Tavares. A relação entre música percussiva, canto e dança estão presentes nas narrativas. A pesquisadora Karla Leandro Rascke (2016), em sua obra que versa sobre a irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, da cidade de Florianópolis (SC), traz excertos de alguns relatos de viajantes que estiveram de passagem por Santa Catarina, como os dos naturalistas Georg Heinrich Von Langsdorff e Louis Choris, nos quais visualiza-se o uso dos instrumentos percussivos pelas populações africanas. Começando por Von Langsdorff que, de passagem por Desterro, em 1804, relatou o seguinte:

Nós tivemos o prazer de festejar aqui o ano novo de 1804 e participar das iguarias que são preparadas para esta ocasião [...]. Encontrei com facilidade o terreiro de danças no centro da vila, pois o som da música e os gritos dos dançantes ecoava à distância; digo música, mesmo que não ouvisse um só dos nossos instrumentos europeus de som ou de corda. Era uma gritaria monótona, uma marcação barulhenta e selvagem do compasso, com as batidas dos chocalhos e palmas indicando à distância o lugar da reunião [...] o rei ou mestre do grupo dançante se destacava de todos os outros companheiros do baile pela estatura, as dimensões do corpo e dos gestos. Como herói ele conduzia seu povo, que se reunia em círculo em torno dele. Ao invés do elmo azulado sua cabeça estava coberto de brilho, papel dourado e penas coloridas, e em vez do plastrão usava pequenas franjas de lantejoulas ao peito, sóis e estrelas recortadas em papel dourado e prateado adornavam todo o ambiente. **Na mão esquerda este herói segurava um bastão de dois pés de comprimento que era atritado em outro menor na mão direita. Em lugar de músicos, havia um círculo de negros sentados ao chão em um canto e batiam com as mãos sobre uma pele de boi esticada sobre um toco de árvore – este era o tambor.** [...] Eles gingavam de uma maneira incomparável os quadris, girando-os horizontalmente em forma de círculo (HARO, 1996 apud RASCHE, 20116, p. 134)⁸².

A música e os “gritos dos dançantes” conduziram Lagnsdorff ao “terreiro de danças da vila”. Ao que o viajante narra como “gritaria monótona, uma marcação barulhenta e selvagem do compasso, com as batidas dos chocalhos e palmas”, seria o ritmo do canto que seguia a marcação compassada dos toques de chocalhos e das palmas dos dançantes. Lagnsdorff descreve a presença de um dançante como:

Rei ou mestre do grupo” e que “conduzia o seu povo como um herói”, “sua cabeça estava coberta de brilho e papel dourado e penas coloridas”, “usava pequenas franjas de lantejoulas ao peito” e “segurava na mão esquerda um bastão de dois pés de comprimento que era atritado em outro menor na mão direita (HARO, 1996 apud RASCHE, 20116, p. 134)

Pela narrativa do viajante, observa-se que havia uma liderança na dança que se destacava pela indumentária que vestia e pelo instrumento musical que segurava. Embora Langsdorff não tenha dado um nome para o instrumento, possivelmente por não ter conhecimento, a descrição indica tratar-se de um reco-reco ou a caninha [figura 39]. Eli Jorge (guia-geral) e Sebastião Antiqueira (guia da esquerda), lideranças dos dois cordões de dançantes, tocam caninhas durante o Ensaio. Os guias também se destacam pelos seus capacetes, que são adornados com uma estrela de lantejoulas prateadas. Outro ponto importante é a presença do tambor: “em lugar de músicos, havia um círculo de negros sentados ao chão em um canto e batiam com as mãos sobre uma pele de boi esticada sobre um toco de árvore – este era o tambor”. Embora o viajante, dentro da sua visão de mundo, não considere os executantes do

⁸² Grifos meus.

tambor como músicos, trata-se de um grupo de tamboreiros. A dança e canto dos africanos, observados por Langsdorff, era ritmada pelas batidas dos tambores.

Louis Choris, fez uma passagem em 1815 e deixou as seguintes impressões [figura 40]:

Os negros não trabalham aos domingos. Durante as festas de fim de ano gozam de uma liberdade quase ilimitada. Eles se reúnem em grupos de dez a vinte; seus senhores os vestem de seda com ornamentos bizarros que consistem em plumas, fitas, e pequenos espelhos. Cada grupo tem um chefe que está armado com uma espada; outros **têm címbalos, flautas e tambores, pedaços de bambus talhados em cortes transversais; pulam por cima de uma vara com bastante ligeireza, produzindo uma espécie de som rouco.** [...] Estes grupos vão de casa em casa dançando [...] Um negro e uma negra dançam sozinhos, muitas vezes ao som de um instrumento chamado “Carimba” pelos portugueses, e “Bansa” pelos negros. Este instrumento é formado de uma tabuinha com uma base longa, na extremidade da qual batutas de ferro aplanadas são fixadas umas ao lado das outras sobre um pequeno cavalete de ferro ou de madeira, que as sustém. Troncos colocados de cada lado servem para segurá-lo e também emitir um som. Pressiona-se a ponta das batutas de ferro com o polegar, resultando disso uma espécie de som queixoso. O homem que toca este instrumento serve-se de acompanhamento um canto que faz frequentemente correr lagrimas dos olhos dos negros, de maneira que se veem os negros dançando e chorando ao mesmo tempo. [...] pelo fim do dia os negros, para distraírem seus trabalhos penosos, reúnem-se e dançam [...]. **A orquestra é simples; um dançarino toca o pandeiro e acompanha assim seus passos e os de uma ou duas dançarinas, enquanto que um dos espectadores bate sobre um tamborim esperando o momento em que ele o deixará para figurar, por sua vez, com o pandeiro** (HARO,1996 apud RASCHE, 2016, 128- 133)⁸³.

O relato descrito permite evidenciar os instrumentos percussivos usados na festividade: címbalos, tambores, bansas ou carimba e pandeiro. Interessante no relato de Choris é que se refere ao conjunto formado pelo pandeiro e o tamborim, descrito na sua narrativa, dizendo que “a orquestra é simples”, ao contrário de Langsdorff que não considerou os tamboreiros como músicos, como evidenciado em sua narrativa “em lugar de músicos, havia um círculo de negros sentados ao chão”. Choris, assim como Langsdorff e, talvez pelos mesmos motivos, também traz uma descrição das características de um instrumento que indicam ser a caninha: “pedaços de bambus talhados em cortes transversais; pulam por cima uma vara com bastante ligeireza, produzindo uma espécie de som rouco”.

⁸³ Grifos meus.



Figura 40: Louis Choris, *Vue de la côte du Brésil vis L'île de Ste. Catherine*. Imagem faz parte da obra *Vues et paysages de regions équinoxiales recueilli dans un Voyage autour du monde*. Paris: Paul Renourd, 1826. Prancha V. MAKOWIECKY, Sandra. Ilha de Santa Catarina, séculos XVIII e XIX - Artistas viajantes e o estranhamento da paisagem. [19&20](#), Rio de Janeiro, v. V, n. 4, out./dez. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/viajantes_sm.htm>.

Estas práticas, sejam sagradas ou profanas, são os contextos em que os instrumentos são usados, pode-se dizer que constituem, ao que Malinoswki (2019) se refere como “realidade etnográfica “ em que estão inseridos. Observar um instrumento ou um conjunto de instrumentos musicais, ou mesmo qualquer outra coisa, adotando essa perspectiva, significa entender que a realidade daquilo que é observado não pode ser percebida apenas tendo em mãos o objeto – neste caso o instrumento – pois eles são representantes de algo verdadeiro e importante para as pessoas que o usam. Em muitas situações, constituem objeto cultuados e admirados, algo vivo, dotado de personalidade própria (MALINOSWKI, 2019). Para Anthony Seeger (1986), a multiplicidade de sociedades humanas e a diversidade de sua cultura material levou os etnólogos a um grande esforço de classificação “dos instrumentos musicais”. [...] as indagações se centravam na origem e na difusão de traços culturais e numa hierarquização das sociedades de mais simples à complexas. O autor diz que fazer uma antropologia da música implicaria em responder perguntas como “ o que, onde, de que modo, quando, por quem, para quem, por que? ”, que passaram a ser levadas em consideração a partir da década de 1970. Com base nestes questionamentos surgem nos estudos etnomusicológicos esforços em mudar os paradigmas, para

realizar uma abordagem mais ampla sobre os instrumentos musicais, de modo que estes não fiquem isolados apenas nas categorias que se referem a materialidade, pois como a música é uma faceta da vida social, estes objetos não podem ser isolados dos outros domínios sociais (SEEGER, 1986, p.173 - 176).

Cabe sublinhar aqui, é que os instrumentos musicais passaram a ter seu lugar no fazer musical, considerando um ponto de vista êmico, algo que raramente acontecia dentro dos estudos etnomusicológicos iniciais. Pois, conforme expressa Merriam, no princípio a Etnomusicologia concentrou seus esforços sobretudo no som e na estrutura da música, ou seja, enfatizou o aspecto musicológico e, em grande parte, ignorando o antropológico (MERRIAM, 1964, p.VIII). Com a mudança de paradigma, sinalizada por Seeger, o meio em que os instrumentos musicais estão inseridos passou a ser observado. Como Mário Maia (2008) salienta, os instrumentos só têm sentido quando observados através do contexto em que estão inseridos, dos seus agentes, ou seja, dos músicos/instrumentistas que os tocam, das ocasiões em que serão usados, dos significados que lhes são atribuídos, da memória social e do imaginário que irá construir esses significados (MAIA, 2008, p. 22). Como já mencionado, Choris e Langsdorff, parecem desconhecer o reco-reco (caninha), mas descreveram quanto forma e matéria prima “um bastão de dois pés de comprimento”, “pedaço de bambu talhados com cortes transversais”; também quanto ao modo de execução “segurava o bastão com a mão esquerda” e atritava com “outro menor na mão direita, pulam por cima uma vara com bastante ligeireza” e sonoridade, “produzindo um som rouco” [figura 41].

Tanto os instrumentos quanto os objetos usados para raspá-los, são feitos de materiais diferentes, além do bambu, como madeira, metal, plástico, osso, cabaça. As formas em que são construídos, bem como a posição em que são tocados e as técnicas de execução, também diferem, afirma o autor (STASI, 2011, p. 19). No sistema de classificação dos instrumentos musicais proposto por Hornbostel e Sachs (1904)⁸⁴, o reco-reco é um instrumento idiofônico que produz sons fazendo vibrar a si

⁸⁴ A partir deste modelo, os musicólogos Eric Moriz von Hornbostel e Curt Sachs (1914) desenvolveram um modelo de análise sistemática dos instrumentos musicais, que os divide em quatro grupos: idiofones, membráfonos, cordofones e aerofones. Hornbostel e Sachs, para formular esse sistema de classificação, se basearam no modo pelo qual os instrumentos produzem som. Entretanto, apenas descrever os aspectos físicos e taxonômicos dos instrumentos e classificá-los, tornou-se insuficiente e, no decorrer do século XX, na busca por novas concepções, outros autores apresentaram novas propostas, ampliando a de Hornbostel e Sachs. *Maia, o sopapo e o cabubu, 2008. (p.22).*

próprios por inteiro⁸⁵. As caninhas são os instrumentos dos guias da frente da Irmandade [prancha 38], feitas de bambu, com reentrâncias em uma das superfícies, que são friccionadas por uma varinha fina de bambu. Eli e Aldo fazem caninhas, assim como outros irmãos, mas as que são consagradas à Nossa Senhora do Rosário, só podem ser usadas para o Ensaio [prancha 39].

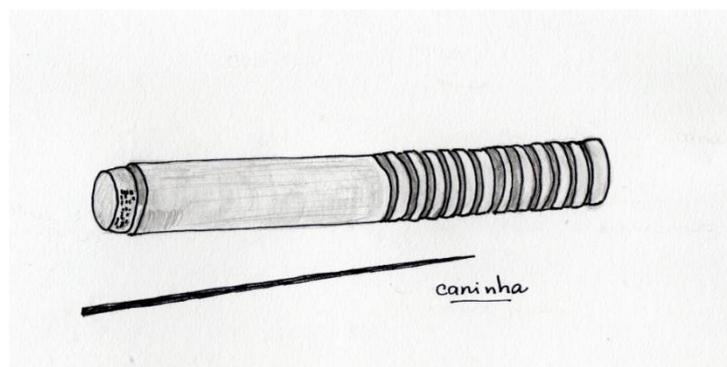


Figura 41: Embora os viajantes não soubessem o nome do estranho objeto que observavam, Carlos Stasi (2011), diz que os reco-reco estão entre os mais antigos instrumentos fabricados pela ação humana, “tendo sido usados em todos os continentes em diferentes épocas e culturas”. Desenho: Luciene Barbosa.



Prancha 38: Reco-reco que, segundo Stasi, tem nomes específicos em várias localidades, os quais não são reconhecidos nacionalmente: ganzá, ganzal, cracaxá, reque, entre outros. Nestas nomenclaturas inclui-se a caninha.

⁸⁵ Texto sobre o Reco-reco. Laboratório de Estudos Etnomusicológicos LABEET- Centro de Comunicação, Turismo e Artes – Universidade Federal da Paraíba. Disponível em: <http://www.ccta.ufpb.br/labeet/contents/acervos/categorias/idiofones/reco-reco>



Prancha 39: As caninhas constituem os objetos materiais que fazem parte da comunicação com o sagrado – o guia raspa a caninha, para iniciar e durante as cantigas. A cada cantiga que o guia irá iniciar, ele tem que saber o modo correto de “raspar” a caninha, pois cada “cantiga tem uma passagem”.

O pandeiro é evidenciado na narrativa de Choris: “um dançarino toca o pandeiro e acompanha assim seus passos e os de uma ou duas dançarinas, enquanto que um dos espectadores bate sobre um tamborim, esperando o momento em que ele o deixará para figurar, por sua vez, com o pandeiro” [figura 42]. O viajante descreve uma dança, cuja música é feita por um tamborim e um pandeiro. Assim como o reco-reco, o pandeiro também é um dos instrumentos de percussão mais antigos, com registros de sua existência datado de 2.000 anos antes da Era Cristã, na Suméria, conforme apontado por Rogério Leitão (2018). O pandeiro conforme sistema classificatório Hornbostel e Sachs, é um membranofone, pois o seu som vem da membrana, como uma pele, tecido ou membrana de material sintético. Quanto a constituição, o pandeiro é feito de um arco de madeira, com aberturas espaçadas, onde são colocadas rodela de metal, podendo ser uma ou um par e possui uma das bases cobertas por uma pele que pode ser de couro ou sintética.

Conforme o Dicionário de Música Zahar, “ o pandeiro é percutido com os nós dos dedos e sacudidos para se obter o som dos guizos” emanados pelos discos de metal. Tem como origem o “Oriente Médio e chegou à Europa”, através das “Cruzadas”. Conhecido como “*adufe* e (em inglês *timbrel*, e em francês *tambourin*, sendo a forma *tambourine* adotada mais tarde), no “Brasil está associado às mais diversas formas de música popular, como o samba” (HORTA, 1985, *apud* LEITÃO, 2018, p. 63) [prancha 45].

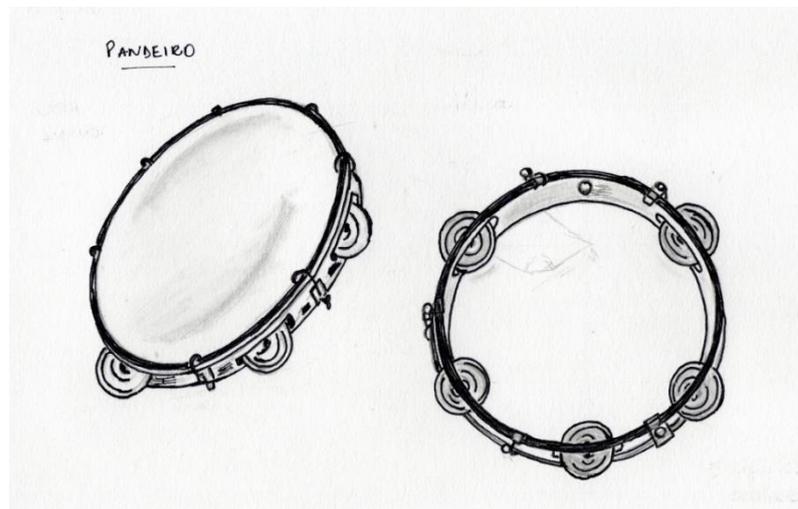


Figura 42: Presente em várias culturas, o pandeiro adquiriu diferentes configurações, não apenas nos aspectos físicos, mas também em relação as abordagens musicais, determinantes das funções e do modo de uso do instrumento (LEITÃO, 2018, p. 62). Desenho: Luciene Barbosa.



Prancha 40: O pandeiro usado na Irmandade é industrializado e foi inserido há muitas décadas e, conforme me foi explicado, o pandeiro “dá o floreio”, faz o acompanhamento nas cantigas, possui duas rodela em cada abertura e a base é coberta com material sintético.

Os tambores, também presentes nas narrativas dos estrangeiros quando observaram as práticas dos africanos escravizados, são instrumentos percussivos ancestrais, sendo usados em muitos grupos étnicos, principalmente em África. Sobre os tambores Mario Maia (2008) diz que:

[...] viajaram da África para todas as direções do Atlântico Negro. Em cada lugar que chegaram, se reconstruíam. Diversos autores nos contam que estas reconstruções, foram ocorridas nos diferentes destinos. Entretanto, não foi simplesmente chegar à nova terra para qual a diáspora os levou e, então, reconstruir-se. Para isto, cada contexto forneceu condições específicas para que a cultura negra vinda com os escravos da África fosse aos poucos se refazendo e se renovando pela atualização e interferências de outras culturas com as quais estava (e está) se relacionando (MAIA, 2008, p.6).

No sistema classificatório de instrumentos musicais, o tambor de Quicumbi [figura 43] faz parte do grupo dos membranofones de percussão, cujo princípio construtivo é um corpo cilíndrico, que pode variar de comprimento, sendo coberto por um ou pelos dois lados com uma pele. A membrana é percutida por meio das mãos, macetas ou baquetas (DIAS, 1986, p. 114), como é o caso do Tambor Quicumbi usado pela Irmandade. Em síntese, pois vou discorrer sobre o instrumento mais adiante, o

Tambor Quicumbi tem pele de couro, o corpo feito de latão, aros de madeira, amarras com cordas sintéticas é percutido com uma maceta de madeira. Iosvaldyr Bittencourt (2006), citando Dias (2001), diz que na “África tradicional o tambor é um vínculo para unir os homens entre si e as divindades” (BITTENCOURT, 2006, p. 259).



Figura 43: O Tambor de Quicumbi, faz parte da Irmandade desde o início em que foi formada pelo avô de Seu Eli. Suas batidas chama os dançantes para cumprir o compromisso com a santa.

O instrumento constitui o “ponto central das comunidades e das suas forças”, o próprio é uma “essência divina”. Em si, reúne elementos representativos da “força vital dos três reinos da natureza”: animal, vegetal e mineral. “ O animal que lhe dá o couro; o vegetal que lhe fornece a madeira e os metais (mineral), que fixam a estrutura do instrumento”. Como resultado, surge “um ser de energia plena” (BITTENCOURT, 2006, p. 259). Charles Akibodé (2016), traz uma informação interessante sobre o tambor no contexto do tráfico de escravizados, na cidade Cabo Verde, que foi um dos mais importantes entrepostos de pessoas escravizadas no período deste comércio. Em Cabo Verde, “os africanos tinham uma técnica de comunicação que eram os tambores africanos” e quando os portugueses entenderam isso, proibiram o tambor. Akibodé diz que as mulheres, passaram a “utilizar o corpo para tocar tambor”, o que “hoje é o batuque” e “faz parte da memória coletiva do local. O autor ainda diz que “quem tocava tambor era castigado, no pelourinho⁸⁶” e “havia castigos mais avançados, como cortar a mão dos tocadores de tambor” (AKIBODÉ, 2016).

⁸⁶ Charles Akibodé, diz que o “pelourinho nunca existiu em África, é um instrumento de imposição de poder que vai começar na Europa e pela primeira vez, o pelourinho vai ser transportado em África ao

Margot Dias (1986), no estudo de classificação de instrumentos musicais dos povos de Moçambique, diz que “nenhum outro instrumento está tão ligado à vida ritual e tem, portanto, sua feitura relacionada com práticas mágicas como o tambor” (DIAS, 1986, p. 109). Os instrumentos percussivos usados pela Irmandade são consagrados à Nossa Senhora do Rosário, podendo ser tocados apenas pelo grupo. Há duas ocasiões em que são executados a do no ritual para pagamento de promessa e nas apresentações públicas do Ensaio de Promessa. Parafraseando Frederick Bates (2012), os instrumentos musicais podem ocupar posições centrais nas redes sociais humanas, tornando-se atores que mediam essas relações e há de se estudar os artefatos [instrumentos percussivos] incorporados, incluindo os seus significados simbólicos e efetivos. Como integrantes da cultura material musical, não são artefatos passivos dos quais sai som, “eles estão emaranhados em teias de relações complexas – entre humanos e objetos, entre humanos e humanos e entre objetos e objetos” (BATES, 2012, p. 362 -364).

Estudar a materialidade dos instrumentos musicais requer, além de observar sua taxonomia (descrever, classificar, princípios, materiais e modos de construção, etc.), lançar olhar para os aspectos simbólicos e significados que as pessoas lhe atribuem. Mais do que ferramentas que produzem som, os instrumentos são as vozes que ecoam numa paisagem sonora. No Ensaio de Pagamento de Promessa, são representativos dessa cultura, onde dialogam e redimensionam o espaço e o tempo no ritual realizado por essa Irmandade. Assim, aponto para o conceito de música de Seeger, o qual menciona que “a música é um sistema de comunicação que envolve sons produzidos por membros de uma comunidade que se comunicam com outros membros” (SEEGER, 2008, p. 39). Nesse sistema de comunicação, os sons produzidos por membros dessa Irmandade, através da relação homem/instrumento (objeto), são estabelecidos por elementos musicais criados por eles. Embora o pandeiro e a caninha tenham um papel importante no ritual, o protagonista é o tambor de Quicumbi, descrito mais detalhadamente, a seguir.

sul do Saara, para, justamente, julgar e castigar os escravos. Vai ser mais um elemento doloroso do comércio Atlântico de escravos, era realmente uma pena moral” (2016).

3.3.1 O tambor Quicumbi

Nas ocasiões dos Pagamentos de Promessa em que estive presente, quando indagava sobre os elementos já descritos no capítulo II, sobretudo a respeito dos instrumentos musicais, ficou evidente a importância atribuída ao tambor para a execução do Ensaio. Tal relevância pode ser observada na fala do contra – guia da Irmandade, Faustino Antiqueira, já nas primeiras palavras quando afirma que “o tambor nos guia tudo”. Para ele “o tambor é nosso compasso do corpo, de tudo, da cantiga e até da voz”, continua. E “se largar um tambor rápido, o tom de voz tem que cuidar, porque tu não consegues acompanhar”, isto seria a “mesma coisa que conseguir cantar sem tambor (...), eu não consigo”, conclui (ANTIQUEIRA, 2018). Esta fala, além de refletir a relevância que o tambor tem para os irmãos, confirma o grande compromisso que o tamboreiro assume dentro da Irmandade, pois são suas batidas precisas no instrumento que conduz e transmite força para o grupo expressar o ritual.

Associado à criação e união dos contrários, em muitas culturas o tambor é sacralizado e assume um papel importante dentro de um ritual. No Ensaio, como já dito, o tambor é o que guia todos os dançantes dando o ritmo. Ao falar sobre o tambor Quicumbi, Seu Eli conta que foi construído pelo seu avô, que foi escravizado e também havia ocupado a posição de primeiro guia-geral da Irmandade. O Tambor de Quicumbi está na Irmandade desde o seu começo e “nunca foi desfeito” (SOUZA, 2018). Esse tambor tem o corpo, no formato cilíndrico feito de um latão “muito antigo” e possui uma abertura circular pequena, chamada de “suspiro” para dar o som, sem a abertura o som fica abafado, conforme explica Seu Aldo (2020).

A **pele** usada no tambor é couro de ovelha e não pode ser de nenhum outro animal, porque a ovelha é considerada um animal sagrado, conforme disse Seu Eli Jorge (2020). O couro é preso nos aros e costuradas com linha de nylon, antigamente eram usadas cordas de barbante ou cordão de saco de farinha. Para ter um som mais agudo, a pele tem que ficar bem esticada. Todo o pelo do animal tem que ser tirado do couro, “senão fica surdo, bate aqui e não sai o som”, explica Seu Aldo (2020). O couro do animal é enterrado, “para alargar”, depois de alguns dias é retirado do solo e esticado. Esse processo faz com que a lã saia do couro, apenas puxando manualmente. A secagem é feita na sombra, pois se deixar no sol a pele ficará ressequida. Aldo conta que:

“De primeiro fazia que era uma beleza, hoje em dia larguei. Esses tempos eu peguei umas peles aí, Carlinhos [que trabalha no sítio] carneou umas ovelhas, peguei umas peles, enterrei, me esqueci. Quando me lembrei, não tinha mais nada, já tinha detonado tudo. Que bom enterrador de pele [risos]! Mas eu gosto de fazer, por que, muitas vezes o cara precisa e tem pronto [...]. Existe muito pouco da madeira que se faz o arzinho que prende o couro [...]”, diz Seu Aldo (2020).

Os **arcos** são construídos da madeira retirada de uma árvore sagrada – a ouricana⁸⁷. Somente “os índios e os negros que podiam tocar nela e aqui na nossa localidade tem, mas é só numa fazenda [...]”. Fizemos o trajeto até a região em que a ouricana nasce, mas só foi possível visualizar de longe, devido ser uma área alagadiça e de mato fechado. Os **aros** são feitos de couro, “corta, deixa secar e depois tira essas fitinhas para fazer esse aro”. “Aro igual esse daqui [feito] em arame ou de madeira ou de cipó que é para amarrar aqui [no arco]”, se não for preso escapará o arco e “não dá aperto, então tem que ter isso aqui [aros]”, explica Seu Aldo.

As **primas** são cordas finas, feitas do couro da ovelha, depois de cortadas, são molhadas e torcidas [figura 44]. Elas são esticas na pele inferior do tambor, sem as primas “o tambor não tem som” e “o bom é quando elas ficam encostadas” [na pele], comenta Seu Eli Jorge (2020). As **cordas ou amarras**, de material sintético – nylon – são colocadas em pares, para a afinação do tambor [figura 45]. Questionado sobre a quantidade de cordas que precisa o tambor para fazer a afinação, o tamboreiro esclarece que o número será correspondente ao tamanho da circunferência da sua pele superior. Assim sendo, tambores com circunferências de pele maiores, poderão ter mais cordas para afinar, do contrário, será preciso menor número.

Os toques são executados com **baquetas de madeira** [figura 44], confeccionadas por Aldo que, postas em relação com as de ponta sintética (resina), são melhores para bater um tambor com pele natural. O tambor é percutido pelos dois lados [prancha 47: Imagem 2] e sua **afinação**, o aperto é manual – “não tem nada de chave” – enfatiza o guia – geral. Por meio das cordas laterais – apertando ou

⁸⁷ A ouricana, também conhecida como aricanga, cana preta, guaricanga de folha miúda ou ubim, é uma palmeira que pode chegar a 5 metros de altura, comumente encontrada em áreas úmidas, sendo que sua ocorrência fica restrita a ambientes alagados, bordas de rios e córregos. Suas flores são de cores violáceas e apresentam cheiro forte. Seus frutos são avermelhados e arredondados. A espécie possui grande valor ornamental. Fonte: IPE – Instituto de Pesquisas Ecológicas, disponível em: <http://flora.ipe.org.br/sp/56>

afrouxando as “alcinhas” – é feita a regulagem: “com aperto dá o som, sem o aperto fica xoxo” (ALDO, 2019).

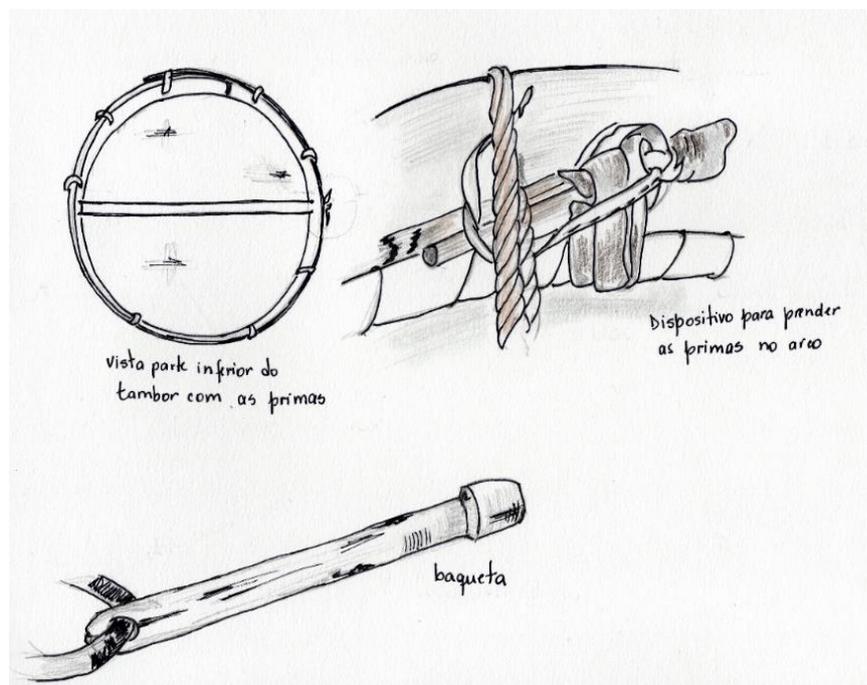


Figura 45: na parte superior a esquerda, desenho esquemático das primas do tambor e ao lado, detalhe do dispositivo que as prende no aro, composto com dois pedaços finos de madeira, amarrados com uma tira de couro. Na parte inferior, a baqueta feita artesanalmente de madeira. Desenho: Luciene Barbosa.

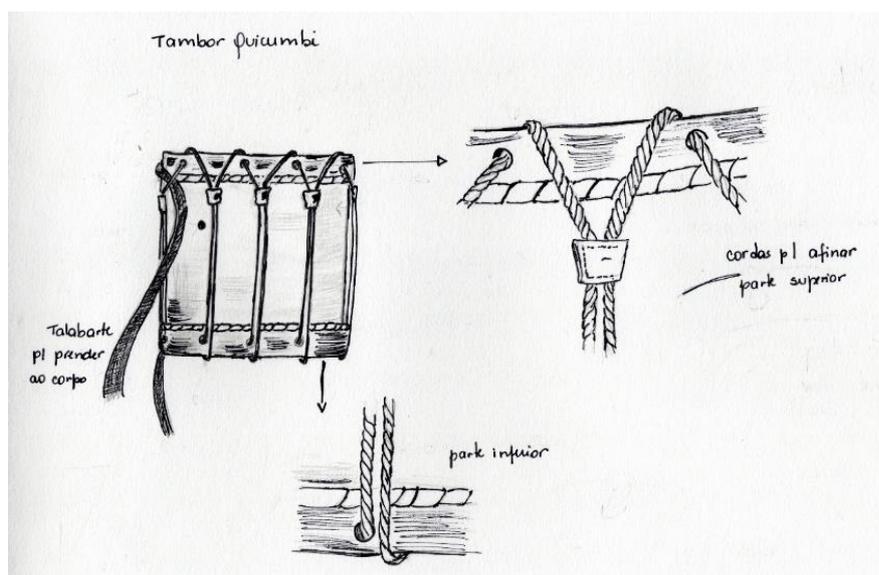


Figura 45: na imagem estão detalhados as cordas, que compõem o sistema de afinação do tambor e como estão presas aos arcos de madeira (imagem da direita). Desenho: Luciene Barbosa.

A **manutenção do instrumento**, que envolve trocas de pele, arcos, aros, primas e cordas é feita pelo Seu Aldo que, também constrói tambor. A troca de pele tem que ser feita com muito cuidado, Seu Aldo salienta que “hoje em dia tem muitos poucos que sabem fazer isso ai. Porque aquilo tem ciência, tem que ser bem arrumadinho senão não presta, senão não dá afinação [...] o cara vai afinar, ele dá de si⁸⁸”. Arcos e pele são trocados quando “começa a falhar o som”, então “tem que botar curtir a pele, que tem de botar o arco pra fechar né, arredondar ele pra deixar, pra ele dar certo”. Uma pele bem cuidada, evitando umidade, dura por muito tempo e a atual foi colocada a cerca de 3 anos, já o latão – o corpo do tambor – nunca foi trocado (LUCAS, 2020).

Seu Eli Jorge diz que é pedido permissão à Nossa Senhora do Rosário para que possa ser feito o trabalho no instrumento e, depois de terminada a manutenção o tambor “é apresentado de novo pra ela”. Quando há um Ensaio para cantar, em torno das 15 horas, o tambor é retirado do lugar onde é guardado na casa do guia-geral e exposto ao sol, não sem antes solicitar a Virgem permissão para esse procedimento, explicando que a Irmandade irá cantar em sua devoção. “Não leva cinco minutos e ele ta tinindo⁸⁹. Tudo o que nós fizemos com ele, somente quem mexe nele é eu e seu Aldo”, conclui. O tambor *Quicumbi*, é “consagrado pra pagar promessa”, para aprender os toques do Ensaio “tem que ter outro [...] pra bater [...]” (SOUZA, 2019).



Prancha 41: a pele do tambor [imagem 1] e os arcos são trocados quando o material começa a sofrer um desgaste, devido ao longo período de uso. A exceção é o corpo do tambor, que não é substituído. No detalhe da segunda imagem, observa-se o suspiro, pequena perfuração circular no latão.

⁸⁸ A expressão “dar de si”, empregada pelo seu Aldo referente aos materiais que compõem do tambor, significa alargar, ceder. Uma expressão muito comum usada em vários lugares do Rio Grande do Sul. (Nota da autora).

⁸⁹ Nesse contexto, “tinindo” significa que o instrumento está pronto para ser tocado (Nota da autora).



Prancha 42: detalhes das primas [imagem 1] e do dispositivo que as prende no arco [imagem 2]. Na sequência as cordas que, em pares, são unidas por um pedaço de couro costurado, permitindo que sejam manipulados para “dar o aperto”, afinando o instrumento [imagem 3].

3.4 O “tambor tem que ser bem toado”

Antes de discorrer sobre como o tambor tem que soar durante o ritual, é interessante conhecer o percurso de aprendizagem do tamboreiro que “bate tambor” para as cantigas do Ensaio. Mantive os termos usados pelos meus interlocutores, como por exemplo “bater tambor”, assim como suas falas, que aparecerão destacados por aspas, quando forem citadas indiretamente. Embora não seja musicista, apenas uma observadora na busca por entender o todo que constitui a Irmandade, durante as entrevistas procurei, por meio do olhar, me familiarizar, entrar no seu universo particular, através da escuta atenta, saber o que tinham à dizer. É no olhar e no ouvir, orientados pela antropologia que a nossa percepção se realiza, enquanto pesquisador em campo (STRATHERN, 2014; CARDOSO DE OLIVEIRA, 1998).

Seu Aldo [figura 46] sempre manteve “na ideia de um dia bater tambor prá[s] cantigas de Ensaio”, disse me que o tambor, já sabia tocá-lo “mais ou menos”, não

que tivesse o instrumento em casa para treinar, mas se criou “com esse dom pra música e pra pegar qualquer instrumento e fazer alguma especial”. Além de “bater tambor [para as] cantigas do Ensaio”, também faz parte dos Ternos Juninos. Ele toca outros instrumentos musicais – para citar alguns: gaita, violão e outros instrumentos de percussão – que aprendeu sozinho. Seu Aldo dá o exemplo de como aprendeu a tocar violão, “ posição nunca ninguém me ensinou eu ia pra um lugar e ficava sentadinho olhando o cara fazendo a posição, e eu parado olhando, quando eu conseguia comprar um violão pra mim, pronto! O cara só foi lá e me ensinou a afinar e acabou”.

“Solito! Ia pra dentro de casa, treinava e daqui a pouco tinha uma serenata, um terno, e eu ia prá lá e ficava olhando o que os caras faziam, ia embora pra casa e fazia.” Na ocasião, relembra de como era sua capacidade de memorização quando tinha seus 12 anos e conta que “ se eu chegasse aqui, vocês ligassem o rádio e tivesse uma música tocando, eu tava conversando com vocês e ia tencionando a música, a letra que tava saindo lá. Eu ia para casa, me deitava, no outro dia, eu sabia de cor todinha e não esquecia mais também! Hoje em dia eu boto um cd, é capaz de furar [...] acho que a memória do cara começa a ficar cansada [...]”. Então, assim como aconteceu com os outros instrumentos que toca, começou no toque do tambor de Quicumbi, sem alguém ensiná-lo ‘ formalmente’, apenas observando “o que os outros faziam” Aprendeu a tocar as “batidas do Ensaio” observando os tamboreiros antigos.



Figura 46: Seu Aldo Lucas durante a entrevista feita em sua casa.

Para tocar os instrumentos tem que saber, no caso do tambor é preciso “bater bem”, pois as batidas têm que ser compassadas conforme a cantiga, soar junto com elas. Cabe salientar que, devido ao número de dançantes/ cantantes ser significativo, muitos já com uma idade avançada, o grupo não ensaia – no sentido exato do termo, pois cantam no momento da performance, é natural que haja algumas falhas no sincronismo durante o canto e, justamente nesse ponto, compete ao tambor guiá-los para que as cantigas não sejam prejudicadas. No discurso dos irmãos há um consenso de que, um tambor bem “toado” é fundamental para que a performance musical seja executada adequadamente. Em relato coletado durante o primeiro pagamento de promessa etnografado, também foi enfatizado a relação entre dança, canto e as batidas do tambor. De acordo com Faustino [figura 47] “se eles errar, o tambor se perde, se o tambor se perder eles se perdem” (ANTIQUERA, 2018).



Figura 47: O tambor também pode ser tocado pelo dançante que souber as batidas, para que o tamboreiro possa descansar durante o Ensaio.

Esse comentário feito por Faustino, corrobora com a fala de Aldo, quando contou sobre o primeiro Ensaio que tocou. O tamboreiro disse que precisava “pegar o ritmo dos caras” e que “no começo eu peleava com eles, porque eles me faziam [...] cair n’água, né. Eu tô batendo pra um lado e eles saíram lá pra outro...ah, eu já dava nos dedos, ‘gente, vamos devagarzinho’ é aquela história, é a mesma coisa o cara cantar uma música e acompanhar errado, né? Então o Ensaio é a mesma coisa, se tu não acompanhar direitinho, no ritmo, fica tudo de um lado pra outro” (LUCAS, 2019). Observando atentamente a performance individual do Seu Aldo, nestes dois rituais de

pagamento de promessa, notei que suas batidas são firmes e seguem um tempo constante, não acelerando e nem diminuindo, mesmo quando os dançantes se perdem no pulso rítmico do tambor. Tem que ser dessa forma, porque “os caras têm que pegar o ritmo certo, porque se acelera demais dá descontrolado”. “Bater o tambor” não é algo fácil, como possa parecer à vista (LUCAS, 2019).

O tamboreiro lembra de uma conversa, onde alguém havia feito um comentário indicando que seria fácil bater tambor para a Irmandade cantar um Ensaio. Algo do que discorda categoricamente, pois não basta qualquer pessoa pegar o instrumento e ir ‘batendo’, “tem que ter o ouvido, que manda”, enfatiza. O comentário relatado por ele, revela um entendimento do senso comum que tocar um instrumento de percussão é fácil. Uma visão simplista que conduz, não somente à um engano, mas também leva ao reducionismo da posição de um músico percussionista. Manter o andamento e o ritmo, mesmo quando acontecem os desvios durante a performance, demanda uma internalização sonora e uma concentração musical. Ambas características só se dão mediante a experiência e do domínio técnico do instrumento.

Durante a última entrevista que realizei em março de 2020, com os srs. Eli Jorge (guia-geral), Aldo (tamboreiro) e Alexandre (dançante e secretário nas Embaixadas), contei sobre ter observado que, em alguns momentos da performance, o Seu Eli não iniciava a dança, começando após alguns instantes. Ao ser questionado sobre o motivo dessa pausa, disse-me que é para corrigir o verso da cantiga, quando ele percebe que está errado e, também, para sincronizá-la à batida do tambor. Em relação a isso, Seu Aldo diz que no “momento em que eles erram lá [durante a performance], eu erro a batida aqui. Se eu errar aqui [a batida], eles erram a cantiga deles lá. Por isso é tudo um conjunto”. E continua, “tem certas horas que eles saem, aí não tem como eu preencher aquela vaga, que eles tiraram fora, então que ir firme, conforme eu tava. Até eles cair no jeito de dar certo a batucada do tambor com a cantiga deles” (LUCAS, 2020).



Figura 48: Entrevista na casa de Seu Aldo, com Eli Jorge e Alexandre (março de 2020).

Quando as cantigas saem fora do ritmo, não tem como o tamboreiro preencher o tempo rítmico, isto é, a lacuna musical entre a voz dos cantores e os toques do instrumento. O recurso a isso é o percussionista manter a batida firme e constante, para que os cantores se encontrem no tempo rítmico certo. No entanto, se não for possível “recuperar”, como diz Seu Aldo, é preciso parar o tambor e recomeçar, do contrário, “não se acha”, completa Seu Eli. Para acompanhar as cantigas, há uma técnica de execução referente ao toque do tambor, explicada pela Seu Aldo da seguinte forma: com a mão direita faz o acompanhamento das cantigas e com a esquerda faz o preenchimento do tempo. Essa técnica é usada por “quase todos os tamboreiros”, mas ainda assim ele toca um pouco diferente. Em determinadas “batidas que pra [...] acompanhar eles”, Seu Aldo precisa “dar uma repicada”, com a mão direita, para “dar certo a [sua] batida com a cantiga deles”(LUCAS, 2020).

Na percepção de Seu Aldo, o grupo em descompasso com a percussão caracteriza uma falta de controle, um erro perceptível para quem assiste “de fora”, nas suas palavras “é aquela história, às vezes a turma diz ‘ah, mas ninguém viu, não entende’, [...] todo mundo entende [...]. Você vai sentir que erraram, [...] eu digo, não vem com essa que os caras não sabem que erraram”. Estas cantigas tem um andamento e “toda a caída” que ocorre, “vai cair a batida do tambor”, se o compasso não for mantido, conforme explica Aldo (2020). Daí a importância de ter um bom tamboreiro, para garantir que o grupo não se perca enquanto canta e dança. Esse

andamento se apresenta de duas formas distintas: cantigas mais lentas e marcadas, denominadas pelos irmãos de “marcha”; cantigas mais rápidas e movimentadas, chamadas de “foguinho”. A “marcha” e o “foguinho” são executadas conforme a etapa do ritual, como explica Alexandre: “No primeiro das cantigas nunca se canta o foguinho primeiro, primeiro se começa pela marcha. Marcha bem compassada. Foguinho começa na *salvação da casa* [grifo meu]” (ANTIQUERA, 2020).

Em suma, Seu Aldo sempre adverte os companheiros, enfatizando que eles “têm que prestar sentido, pra não fazer o veio aqui cair n’água. Eles me incomodam, mas eu incomodo eles também”. A relação entre os cantantes/dançantes e o tamboreiro é de um respeito mútuo: “a gente se explica um pro outro [...] não tem aquele negócio de ‘ah tu não fizesse isso’”, pois entende que, “vamos ver se fizemos o que é preciso, porque se começar a implicar né [...] vamos ver se fizemos tudo certinho, é por aí que a gente chega onde quer”, conclui. Em relação ao tamboreiro, Seu Eli Jorge comenta:

“Eu tenho uma fé que Ela me deu prova em cima de prova, mas igual esse home [Aldo] aí, não existe. Que eu testei a fé dele, muitas vezes ele tem compromisso lá no Ricardo, eu comunico pra ele: seu Aldo, tem tal coisa pra nós fazer...’ah, mas amanhã não dá, que eu tenho tal coisa pra fazer lá no Ricardo’, ele para e pensa: ‘eu vou lá e tal hora eu tô aqui’, tu pode ter certeza que ele tá aqui” (SOUZA, 2020).

Coloquei essa fala, tal como foi dita, para demonstrar com as palavras, o respeito que presenciei de Eli para com Aldo, que é recíproco. Percebi que os irmãos têm muita consideração e admiração por Seu Aldo, ele é “tamboreiro dos bons”, como afirmaram. Assim, O Ensaio também é pautado nas relações de respeito e admiração entre os integrantes. Durante o ritual acontece a conexão da música, com as cantigas e a dança, uma ligação íntima entre estas formas expressivas culturais, trazidas nos corpos dos sobreviventes, que será visto a seguir, possui um grande valor que, no sistema religioso e no imaginário, reflete sua importância. Como manifesta, Gilbert Durand (2012), a ligação música e religião, faz o milagre de tocar o núcleo mais secreto das pessoas, ela é o ponto de enraizamento de todas as recordações, que por instantes, se torna o centro do mundo físico, ganhando raízes em nós (DURAND, 2012, p. 224).



Figura 49: Guia e tamboreiro, amizade de décadas e respeito mútuo.

3.5. Cantigas “se botar sentido...”

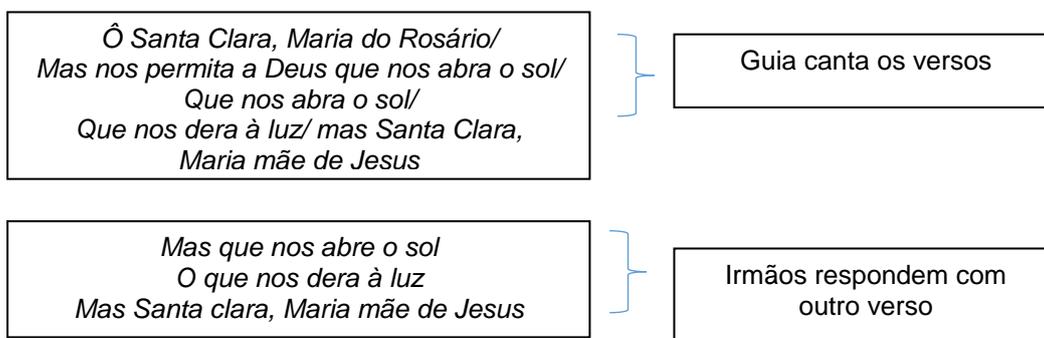
As cantigas que fazem parte do repertório sagrado e ritualístico da Irmandade, também são chamadas de orações cantadas. E, “se botar sentido”, estas orações falam do passado, “pra você que está escutando [...] bota sentido, elas falam de tudo o que já se passou por aqui, é muito importante, muito interessante”. Essas palavras foram ditas por Seu Madir Silva (2019), enquanto aguardávamos o começo do Ensaio⁹⁰, penso que é a forma mais justa de elucidar o que as cantigas representam para os irmãos. Entendi que significava prestar atenção às coisas que eu ouvia, a expressão “botar sentido”, era recorrente nas falas dos interlocutores quando davam algum esclarecimento ou faziam um comentário relacionado ao Ensaio. Assim fiz, “botei sentido” nas cantigas, escutei mais atentamente, transcrevi alguns versos, que foram citados no capítulo III, outros vão ser citados neste texto, consultei o guia-geral e, percebi que algumas remetem para a vivência dos ancestrais escravizados, o que havia “se passado por aqui”, como afirmou seu Madir. Já outras são louvores de agradecimentos e pedidos à Nossa Senhora do Rosário.

⁹⁰ Ensaio para pagamento da promessa do falecido Zeca, no CTG Galpão dos Carreiros, dia 15 de dezembro de 2019, descrito no tópico 2.7.2 Pagamento da promessa do falecido Zé Nilo.

Me diziam os interlocutores que existem muitas cantigas e que a cada Ensaio de Pagamento de Promessa, com exceção das cantigas das etapas principais⁹¹, não se repetem e o guia recebe da santa a cantiga no momento do ritual. Conforme esclarece Seu Eli Jorge (2020), “o cara sem capacete, ele pode tentar cantar as cantigas, mas não canta”. Seu Alexandre (2020) acrescenta que, “se todas as cantigas não forem cantadas a promessa não está paga, precisa ser tudo certo”. Quando tem um evento público e a Irmandade é chamada para apresentar-se, é Nossa Senhora “que vai dar as cantigas”, diz Seu Eli (2019) e as que não forem para ser cantadas “não adianta”, por que “esquece”. Algumas são permitidas de serem apresentadas publicamente, mas outras somente no contexto ritualístico, são elas: cantigas da boca da noite, do chamamento da dona da promessa e as da madrugada e os irmãos já sabem que “não podem passar para as cantigas da meia noite” (SOUZA, 2020). Estas orações cantadas, são transmitidas oralmente, portanto “vem na cabeça” como falavam os irmãos. Tudo é “de memória”, já mencionei alguns aspectos sobre as lembranças e memórias de irmãos no capítulo II. Mas o tema volta, pois é pela oralidade que são passados os ensinamentos.

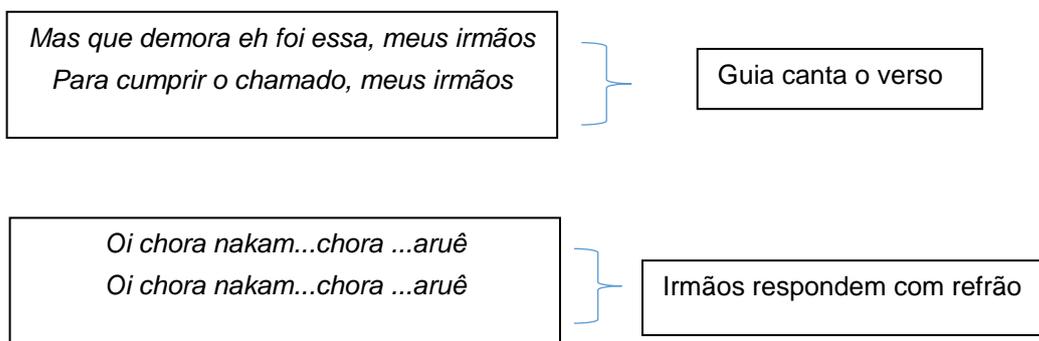
As cantigas se caracterizam pelo seu estilo *responsorial* e são divididas entre o guia e os dançantes. Os guias e contra guias são parcerias de canto, se “*um sai primeiro, não acha mais*” (SOUZA, 2020). O guia é o responsável por dar início às cantigas, ele canta os primeiros versos e os irmãos respondem. Alguns exemplos da estrutura das cantigas:

1. Resposta com verso diferente

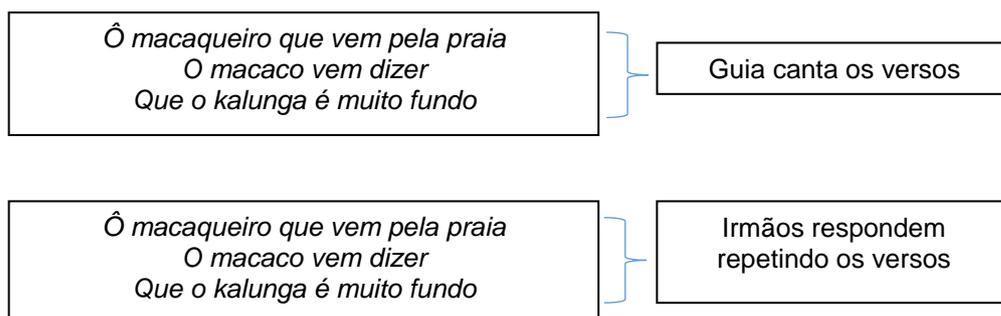


⁹¹ Já foi referenciado sobre as cantigas no tópico Etapas do ritual do Ensaio de Pagamento de Promessa

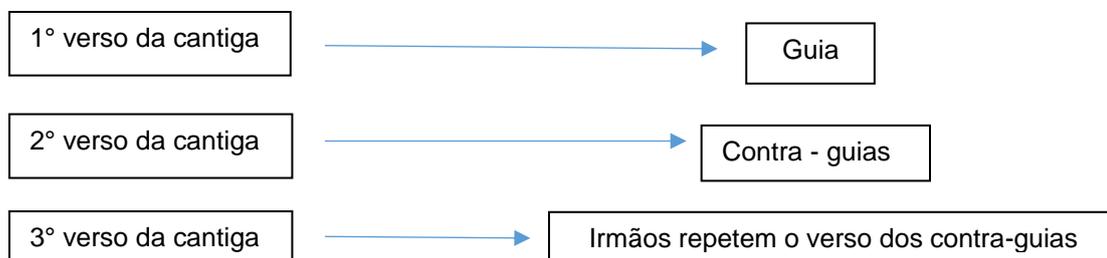
2. Resposta dada com os versos do refrão



3. Resposta repetindo os versos



4. Resposta dada com o terceiro verso



Essa estrutura se repete ao longo da performance de todas as cantigas, as quais apresentam diferentes melodias e letras. Quanto a execução rítmica dos instrumentos de percussão, neste caso o tambor e pandeiro, identifiquei duas formas estruturais: **Cantigas com ritmo percussivo subordinado à melodia e Cantigas com ritmo percussivo independente.**

Estrutura 1: Cantigas com ritmo percussivo subordinado à melodia: Essas cantigas se caracterizam por apresentarem ritmos percussivos (tocadas pelo tambor e pandeiro) que reproduzem às células rítmicas das melodias vocais. São cantigas com caráter mais calmo e melodias mais lentas e pausadas – as “Marchas”. Os instrumentistas seguem o andamento e o ritmo determinado pelo guia e coro.

Estrutura 2: Cantigas com ritmo percussivo independente: Essas cantigas se caracterizam por seu caráter mais movimentado e dançante. O tambor e o pandeiro assumem o papel de proporcionar uma base rítmica contínua, dando suporte ao canto, além de manter o andamento das cantigas – “Foguinho”⁹².

3.6 “E a nossa amizade é dançar Quicumbi”

*Bem – te – vi cercadinho de pena
Bem – te – vi cercadinho de pena
Formemos as asas e voemos daqui
Aruê voemo daqui
Aruê voemo daqui
E a nossa amizade é dançar Quicumbi*

Caminha-se no mundo com o corpo e nele se funda a história de cada ser. No corpo a ancestralidade se inscreve, não apenas como algo do passado, mas do presente. Apesar da forma como foram inseridos no Novo Mundo, Esaia Irobi acentua que os “vestígios da dança permaneciam enquanto prática estética e corpórea para a “memorização”. Nas palavras do autor, a dança se constitui como um “legado semiótico” e “torna-se performance de uma identidade e história semi-lembrada”. Irobi,

⁹² A intenção foi esboçar uma análise de como se dão as cantigas, apenas como forma de elucidar minhas observações e interpretações. Não faço parte do meio musical como musicista, apenas me interesse pela área de etnomusicologia, um dos vieses teóricos desta pesquisa. Este resultado foi alcançado com uma escuta atenta, um dos princípios da etnografia, das gravações de áudio e vídeo, consulta com músicos, além dos mestres do Ensaio e pesquisa teórica.

considera interessante observar que, “mesmo após perderem suas línguas”, devido ao “deslocamento além-mar”, as “expressões e fragmentos de danças dos africanos mantiveram e permaneceram enquanto coreografias e vocabulários fenomenológicos da sua história cultural e identidade original. (IROBI, 2012, p 276 -277)

A dança, no contexto do Ensaio, é onde se articulam significados simbólicos e religiosos, compartilhados pelos irmãos do rosário. Trata-se de uma experiência coletiva e deve ser explicada em termos de sua função social, afirma Edward E. Evans-Pritchard ⁹³(2014). Entender e descrever a dança como sendo uma atividade independente, “sem referência a seu contexto de existência na vida nativa” é uma abordagem que deixa de fora questões sobre sua composição e organização, ocultando “sua função sociológica”, esclarece o autor. Independentemente do tamanho, diz que “a dança requer uma forma estereotipada, um modo prescrito de *performance*, atividades concertadas, liderança [da dança] reconhecida, regulação e organização elaboradas” (EVANS-PRITCHARD, 2014, p. 22).

No continente africano e em muitas partes da África diaspórica, a dança acompanhada pela música representa a arte suprema, a arte por excelência. Isto ocorre porque a dança é concebida como uma forma de instrução sinestésica, sendo o principal meio para a codificação da percepção do nosso mundo interior e exterior, nosso mundo transcendente, nossa história espiritual; a memória em sua complexidade histórica (IROBI, 2012, p 278).

Versos cantados nas congadas e recolhidos por folcloristas mencionam fatos ligados à diáspora africana, referindo-se a lugares, como Angola, e a situações como a travessia do Atlântico. Esses dados indicam que havia uma representação da história real nas danças [...]. (SOUZA, 2014, p. 322). A dança ou ginga, performatizada pelos irmãos do rosário dentro do Ensaio de Promessa Quicumbi, é apresentada nas duas formas como ele acontece: no ritual para o pagamento de uma promessa e nas apresentações públicas, numa versão compacta. Depois que termina o cortejo na frente do oratório e a caixinha de Nossa Senhora do Rosário é recolada em seu lugar, o guia “raspa” as caninhas, é o sinal para que todos se preparem para outra etapa do ritual, a salvação da casa. A partir desse momento, os irmãos vão começar a dança que se estenderá até o amanhecer do outro dia, intercalada com intervalos e outras etapas, já descritas, do ritual.

⁹³ Evans-Pritchard analisou aspectos da música, do canto e do movimento muscular da *gbere buda* – uma dança da cerveja acompanhada por tambores – realizada pela etnia azande, da região do Sudão Anglo-Egípcio.

Há uma formação padronizada dos dançantes, os irmãos formam duas fileiras, ou os cordões como chamam – passarei a usar esse termo daqui em diante - em frente ao oratório. O guia-geral, juntamente com o guia que estiver à sua esquerda, lidera a dança e, antes dos primeiros passos, ele “raspa” as caninhas [prancha 45]. A cantiga é repetida algumas vezes, antes de que comecem os passos da dança. Os primeiros movimentos da dupla são feitos sem sair do lugar, dando passos para frente e para trás, conforme a batida do tambor. No próximo movimento, eles rodam no próprio eixo do corpo, as outras duplas ficam paradas, aguardando a sua vez de começar a “ginga”. Depois que estão todos dançando, o guia – geral faz uma conversão à direita, enquanto o outro guia faz à esquerda e os dois saem na direção oposta do oratório. Ao chegar na outra extremidade do espaço, guia e contra – guia irão inverter suas posições nos cordões, em forma de cruz [prancha 46].



Mostardas, 2018



Tavares, 2019



Prancha 43: Começa o deslocamento dos dançantes pelo espaço em que realizam a performance, em sentido linear tendo como referência o oratório, o centro sagrado.



Prancha 44: Cada cordão tem 6 integrantes, totalizando os 12 dançantes e à frente estão o guia – geral (no cordão da direita) e o guia da esquerda (segundo cordão), que constituem a primeira dupla. A segunda dupla também é formada por contra – guias, estes cantam “nas costas” da primeira dupla, na sequência seguem os próximos pares de dançantes [imagem 1 e 2]. Começa o deslocamento dos dançantes pelo espaço em que realizam a performance, em sentido linear tendo como referência o oratório, o centro sagrado [imagens 3,4,5 e 6]. Imagens 2 e 5: Mostardas 2018; Imagens 1,2,4 e 6: Tavares 2019.



Prancha 45: a cruz é para fechar a parte oposta ao oratório. Os guias salvam na frente do oratório e fecham atrás, protegendo o espaço sagrado.

Os movimentos da dança são recorrentes em todas as cantigas, tanto nas “marchas”, quanto nos “foguinhos”, conforme a percussão e cada dançante tem um modo peculiar de realizá-lo. Em algumas etapas do ritual há algumas variações coreográficas na performance que serão vistas a seguir.

3.6.1 Embaixadas

Esta é uma performance dramatizada, como já descrevi sobre no **Capítulo II: No universo singular do Ensaio**, aqui discorro sobre a padronização desta dança. Nas Embaixadas a Irmandade chama o Rei de Congo, que pode ou não estar acompanhado da Rainha Ginga. Os dois cordões estão posicionados em frente ao oratório cantando, formam um corredor, por onde o Rei [e a rainha] passará até sentar-se ao lado do tamboreiro, à direita do oratório. Na sequência, os guias saem em deslocamento pelo espaço, na “marcha”, com passos mais lentos. Os dançantes seguem na “marcha”, cantando a cantiga do Rei de Congo, ainda fazendo a movimentação pelo espaço e, antes que esta termine, formam um círculo [roda], com as mãos dadas, dando voltas até terminar a cantiga [prancha 46].



Prancha 46: os guias continuam fazendo o mesmo movimento de salvar na frente do oratório e fechar atrás [imagem 1]. Enquanto os irmãos dançam em roda, o secretário persegue o Tico-tico pelo espaço. As lutas de espada entre os dois acontecem dentro e fora da roda [imagem 2] (Tavares, 2019).

As Embaixadas são marcadas pelo diálogo entre os três personagens – Rei, Secretário real e Tico-tico – e, à cada vez que entram as falas, a cantiga e a dança é pausada. Outro movimento acontece quando os dançantes voltam à formação padrão, com os dois cordões em frente ao oratório e, em dupla, vão se colocando de joelhos, a começar pelos guias [prancha 47]. O momento é o pedido de clemência, em nome do Tico-tico, feito através de uma cantiga. Terminado o pedido, o Rei atende a súplica dos irmãos, que se levantam e recomeçam a performance, com a cantiga que finalizará a dramatização. Nesse instante o Rei de Congo se retira, pelo mesmo caminho por onde veio.



Prancha 47: gradualmente os dançantes foram se ajoelhando, enquanto cantavam o pedido de clemência, pela soltura do tico-tico [Imagem 1 – Tavares, 2019; imagem 2 – Mostardas, 2018].

3.6.2 Dança do lenço

Esta dança, conforme diz Seu Eli Jorge (2019), faz parte das Embaixadas. Cada dançante tem um lenço, amarrado em pares [prancha 48] e a dança consiste numa coreografia, onde cada dupla passa por baixo dos lenços da outra, começando pelos guias da frente [prancha 49]. Tudo é feito devagar para que os lenços não se enredem e os guias também trocam sua posição, para “fechar atrás”. Para descrever vou usar os termos dupla A e B, levando em conta os movimentos que capturei com mais clareza para mostrar a coreografia [prancha 50]. As pranchas mostram sequência da dança realizada nos Ensaios em Tavares (2019) e em Mostardas (2018).



Prancha 48: sequência dos passos da dança do lenço, onde os guias da frente iniciam o movimento que vai ser repetido por todas as duplas.



Prancha 49: continuação mostrando o deslocamento das duplas [imagens da esquerda Ensaio de Tavares e imagens da direita de Ensaio de Mostardas].



Prancha 50: nesta sequência de imagens, cada dupla vai unir seus lenços amarrados a outra dupla, formando uma cruz. As duas duplas dançam juntas e depois desfazem a junção dos lenços [imagens da esquerda – Tavares; Imagens da direita – Mostardas].

3.6.3 Dança da Despedida

A dança da despedida, como o nome já diz, indica o final do ritual. Nessa performance, a cada vez que repetem os versos cantados pelos guias, os dançantes se abraçam. Assim, vão executando os movimentos da dança intercalando com os abraços até chegar no lado oposto do oratório. Quando chegam em frente do oratório saem num único cordão, percorrendo a lateral do espaço (lados direito e esquerdo).

Primeiro saíram para o lado esquerdo do oratório e retornaram pelo meio, na formação padrão (dois cordões) para sair pela direita, realizar o cumprimento para o retorno ao oratório [prancha 51].



Prancha 51: nesse momento as pessoas que estão observando, devem se colocar na beira da pista, para receber os cumprimentos dos irmãos.

3.6.4 Dança na rua

Após o cortejo de encerramento sair para fora do recinto, Rei de Congo [e rainha], promesseiro (a), músicos e os dançantes formam um círculo na rua e continuam cantando. Uma dupla entra e começa a dançar, aos poucos os dançantes vão entrando até que todos estejam dançando e cantando [prancha 52].



Prancha 52: final do ritual, o guia geral agradece a presença de todos.

Busquei descrever as danças ou, nos termos de Evans-Pritchard, os padrões de dança que observei nos Ensaios pagos pela Irmandade e mostrar as performances através das imagens. A intensidade com que desenvolvem os movimentos corporais está relacionada ao andamento da batida – marcha e foguinho. Nas marchas, por serem mais lentas, os movimentos são mais vagarosos. Já nos foguinhos, são mais intensos, com voltas e meia volta, passos “puladinhos”, movimentando mais o corpo. O desempenho dos irmãos nas danças é algo surpreendente, pois não se trata de apenas jovens dançando nas 12 horas de ritual, mas de dançantes já com idades

avançadas – os mestres do Ensaio. Alguns já aposentados, mas outros ainda trabalhadores do meio rural que, a depender do dia do pagamento da promessa, saem do trabalho e vão cumprir com o compromisso designado por Nossa Senhora do Rosário. O cansaço físico é evidente durante os intervalos, mas enquanto dançam e cantam para a Virgem Santíssima, expressam no corpo um vigor e força que vem da fé e da devoção.

A dança do Ensaio não consiste de gestos aleatórios, onde um grupo de pessoas estão dançando no ritmo da música, dissociada do pensamento daquele que a executa. Separar os movimentos corporais da mente dos dançantes seria adotar um pensamento cartesiano, no qual corpo e mente é visto como uma dualidade. Na visão dos autores Silva, Zoboli & Lisboa, pela perspectiva racionalista cartesiana⁹⁴, método desenvolvido a partir do século XVII, o corpo é abstraído de seu contexto, configurando-se como partes de um todo e sendo iguais, a individualidade de cada um seria caracterizada pela mente pensante. O corpo se torna um objeto passível de manipulação e alvo de poder, controlado por meio de uma disciplina imposta por instituições sociais como a igreja, governos, fábricas entre outras (SILVA, ZOBOLI & LISBOA, 2014). Na dança do Ensaio, assim como em outras práticas religiosas dos negros escravizados, o corpo e a mente formam algo único e indissolúvel. A mente traz à memória aquilo que foi ensinado e, através do corpo, é externalizado. Essa unicidade aproxima o homem da sua natureza ecológica, cósmica e espiritual. O corpo permite sentir, pensar e agir. Sentimentos, pensamentos e ações são características da existência e da vida humana, que ocorrem através de uma rede de interações complexas dadas na dimensão corporal humana (SILVA, ZOBOLI & LISBOA, 2014).

Por meio do corpo o homem percebe, analisa e coexiste no mundo. Estar no mundo e interagir com nele, dá ao ser humano os sentidos e significados dos seus sentimentos, das suas ações e pensamentos. Nesse sentido, ele (re) cria e (re) constrói novos universos. O corpo e a mente humanos possuem uma ligação estreita e se traduzem numa complexidade onde as expressões corporais, tanto nas atitudes e movimentos, quanto na respiração e voz, dependem da psique, ao mesmo instante em que a manifesta (SILVA, ZOBOLI & LISBOA, 2014). A dança do ritual de pagamento de promessa é uma dessas expressões corporais, fragmento da cultura

⁹⁴ O método cartesiano influenciou todo desenvolvimento científico. O racionalismo cartesiano fica explicitado no célebre aforisma de Descartes: “Penso logo existo”.

trazida pelos africanos escravizados, que, juntamente com a música e o canto, é o resultado de uma reconstrução feita por eles no “Novo Mundo”. Os corpos se movimentam no espaço sagrado guiados pela “batida do tambor”, é no seu compasso que a performance acontece. A sincronia das batidas com o “passo” dos dançantes, pode ser evidenciada por esta afirmação do Seu Eli Jorge “quando ele dá a batida no tambor, lá pra recomeçar [...] eu paro o pé” (SOUZA, 2020). Os irmãos, quando dançam no Ensaio, agem como unidade. Na ação de dançar, os movimentos dos pés, dos braços, não se separam de um sorriso, um abrir e fechar dos olhos, dos seus sentimentos, do que pensam, das coisas pelas quais podem estar passando em suas vidas. A dança, junto com as cantigas e a música é a expressão da fé e devoção à Nossa Senhora do Rosário, mãe protetora deles.

3.7 “Bota essa gurizada” para dançar Ensaio

“São duas coisas difícil [de encontrar sucessor] é o guia-geral e o tamboreiro. [...] pra mim e pro Seu Aldo, é uma grande dificuldade, que não tem outro pra dar descanso, tem que pegar a noite toda”, diz Eli (2020).

Aldo conta que sempre dizia à José Nilo: “bota essa gurizada”, mas o guia relutava, pois pensava que iriam atrapalhar durante o Ensaio. Algo que Seu Aldo discordava, dizendo para colocar “eles [...] atrás da turma, pega uns quatro gurizinhos, bota ali [...] eles vão fazer o que vocês estão fazendo e as crianças vão ficar ali atencinando”. Segundo esse pensamento, as crianças aprenderiam sobre o Ensaio observando os dançantes experientes e imitando-os, pois, “uma criança, se tu vai ensinar, começa a implicar, daqui a pouco ela larga de mão, não quer mais aprender [e] não adianta”, comenta Aldo. Por muitas vezes sugeriu de colocar meninos mais novos, para que fossem aprendendo, mas nunca foi feito, inclusive em relação ao tamboreiro. Agora diz para Eli Jorge: “pega essa tua turma aí, essa tua parentagem, começa a dar uns toques neles pra bater aqui, vamo ver quem sabe” (LUCAS, 2019).

Eli compartilha do pensamento do tamboreio, durante uma entrevista no ano de 2018, me disse que havia colocado cinco rapazes jovens que, embora não soubessem as cantigas, estão entre os irmãos iriam aprender. Pois, conforme sua fala “tu vai ficar velho, não adianta nada...”. Ao falar do irmão, comenta que “ele achava que nós, que já sabíamos é que devia de cantar”. Mas Seu Eli acredita que tem que

“passar para aqueles que não sabem [...] tem que ensinar se eles tiver vontade”. No entanto, se os jovens não tiverem vontade de estar ali, ele não pode ensinar, pois, “não pode obrigar”. Aqueles que forem para Irmandade, tem que ser por livre escolha, se forem por obrigação, “eu to indo contra Ela também”, diz Eli e como vai “botar uma coisa obrigada?” (SOUZA, 2018).

Com o tempo, explica Seu Eli, troca os lugares dos jovens dançantes, coloca “mais pra frente [...] daqui a pouco estão no terceiro lugar, no segundo”, as mudanças de posições acontecem de trás para frente do cordão. “Não queria ser o primeiro [guia], queria ser o segundo [contra-guia] ainda, mas sobrou pra mim né?”, finaliza. “Eu preciso de um guia-geral, eu não vou ficar toda a vida [...] nem que eu acompanhe Ela, mas chegou aquele momento ali, que eles vão entrar, eu fico de fora olhando, [mas] eu entrego as caninhas e os caras me devolvem” (SOUZA, 2020), fala quando comenta a respeito de encontrar um irmão que o possa substituir futuramente, quando ele não mais puder cantar Ensaio.

Percebi essa presença de rapazes mais jovens nos dois Ensaios que observei e em outras apresentações que vi da Irmandade, por meio vídeos e imagens fotográficas. Numa entrevista, em maio de 2019, fiquei sabendo que havia um tamboreiro aprendiz, Seu Eli me mostrou um folder, onde estava ao lado do pequeno Adrian, com 6 anos de idade na época. O material era de divulgação de um evento chamado “Embaixada no Ensaio de Promessa de Quicumbi”⁹⁵, realizado nos dias 12 e 13 de julho, daquele ano e comentou que o menino já batia bem o tambor. Adrian [prancha 53] é neto de Seu Aldo, estuda na Escola Estadual Edgard Pereira Velho e, conforme disse o avô “ele não sabia nada do Ensaio”, não era como ele que sempre assistiu o pagamento de promessa, mesmo não podendo participar, por ser branco⁹⁶. O aprendizado começou assim:

Um dia lá em casa eu disse pra ele, pega o tambor aqui que o vô vai cantar uns versos do ensaio e tu vai acompanhar. ‘*Ah eu não sei vô!*’, tu sabe sim, pega o tambor e espera que o vô cante e aí tu vai ver como é que é a batida. Começou a primeira, a segunda, a terceira, até que hoje em dia é difícil cantar uma que ele não saiba acompanhar, acompanha quase todas! (LUCAS, 2019)

⁹⁵ Folder anexo.

⁹⁶ Tópico: 2.2 “Guardei pra lembrança”: saberes e práticas do Ensaio ensinados no “ato de contar”



Prancha 53: o pequeno Adrian no Ensaio em Tavares, 2019.

Em relação ao neto, diz que “ele é bem influído pra essas coisas”, contou que Adrian, em algumas vezes, pegava a caninha⁹⁷ e dizia para a avó dele:” ‘vó, eu tenho que cantar mas é lá perto da santinha, porque a gente não canta longe da santinha, na frente da santinha””. Então “ele ia lá pra dentro do quarto, cantava e dançava! Ele agora parou, não sei se esqueceu o que é ... [mas] parou”. Na época dessa entrevista, em dezembro de 2019, Seu Aldo havia dito: “Agora esses dias eu tava dizendo pra ele, qualquer hora dessas nós vamos pegar as caninhas e vamo grudá...eu digo, tu não acha tão bonito aquilo? Ele fica parado me olhando”. Então, nas palavras de Aldo, “ é aquela história, tudo tem um começo! ” Aldo acredita que “a criança já vem com aquele dom de aprender” e se “tem vontade [...] pode ser que dê certo. Em relação a tocar o tambor diz que “o negócio é que não [vai] muito longe” e que “daqui uns dias ele tá homenzinho, vai dar bola pro Ensaio? Vai ver umas gatas aí...adeus tia Chica” (LUCAS, 2019). Assim, o envolvimento com o Ensaio ainda na infância, abre a possibilidade para que ele continue tocando o tambor [prancha 54].

⁹⁷ A caninha (reco-reco) que Seu Aldo possui não são usadas para Ensaio, ao contrário das que possui o guia e os contra-guias, que são muitas vezes herdadas



Prancha 54: o aprendizado que passa para a nova geração.

Quando Eli Jorge, Aldo Lucas, pandeirista, Alexandre, Joci Silva Faustino, Madir Silva e os outros irmãos dançantes começaram a integrar a Irmandade, já estavam envolvidos desde o nascimento, na infância acompanhavam os pagamentos de promessa, observando os dançantes e os músicos. Eram outros tempos, onde se rezava o terço em casa e os avós, tios, pais dançantes no Ensaio, iniciavam os mais jovens na Irmandade, dançar no grupo foi natural. Não era difícil encontrar um sucessor, pois o envolvimento era maior e a Irmandade foi o meio social em que cresceram. Compartilho do pensamento de meus interlocutores, quando dizem que tem de levar as crianças e os jovens para o Ensaio, para que conheçam e observem o que é feito. Mas sem obrigá-los a ficar, pois como disse Seu Eli (2018), “tem que ser por vontade própria”. Eles, apesar dos parentes os terem iniciado no Ensaio, não foram obrigados a permanecer, continuaram, pois, assim quiseram. Foram laços devocionais construídos “dentro da senzala”, transmitidos para as gerações que

seguiram até a formação atual do grupo. Novos tempos, com avanços tecnológicos que prendem crianças e jovens, afastando-os até mesmo de um convívio familiar próximo, faz com que o desafio de integrar uma nova geração no Ensaio seja maior.

4.Considerações para o momento

Para o começo do fim dessa conversa, não colocar a palavra “finais” no título deste tópico foi proposital, simplesmente porque não se trata de um “fim”, é inacabado como muitas coisas que se faz e pensa que poderia ir mais além. Peço desculpas ao leitor, mas não vou fazer um tradicional “*déjà-vou*” de todos os capítulos para chegar até aqui, apenas vou contar o que apreendi sobre o campo, as pessoas e a música que elas fazem. “Botar sentido” no que é a Irmandade e transformar as vivências num texto, de certo modo, foi criar uma história. Embora o que foi criado não guarde em suas linhas todas as vivências, nem alcançado todos os integrantes do grupo, busquei trazer a experiência vivida nos Ensaio de Pagamento de Promessa por meio de algumas vozes de mestres – onde Eli Jorge Souza (guia-geral) e Aldo Lucas (tamboreiro) foram os principais interlocutores – e de imagens.

A performance do ritual do Ensaio – Música, Dança e Canto – é o resultado de experiências e referências individuais que, quando juntas, o fazem ser o que é, uma manifestação de fé, ao mesmo tempo, de uma cultura. Para o momento em que escrevo e mais uma vez reflito sobre o campo, que por sua vez acabada guiando o trabalho antropológico, pois, embora o pesquisador saia com suas questões predefinidas (um “roteiro”), o campo surpreende e transforma. A etnografia, para o antropólogo é a força de atuação na vida e não se trata apenas de fazer uma descrição detalhada e isenta do que se vivenciou.

Mais do que um conjunto de palavras, é uma forma de intervir no mundo como pesquisador. O fazer etnográfico se torna a própria experiência vivida, como pensa Mariza Peirano (2001). Como diz Roberto Cardoso de Oliveira (1998), um “fazer” que depende de um olhar e escuta atentos, pois é nesse olhar e escutar com atenção que se efetiva a comunicação e estabelece-se a relação com o interlocutor, fundamental para o trabalho de campo. O trabalho de campo é a experiência da etnografia e quando estamos lá olhamos para nos familiarizar com as pessoas que estão ali,

ouvimos para saber o que elas têm a nos dizer sobre o que nos propusemos explorar em seu universo.

Então, como pensa Malinowski (2019), naquele momento em que observamos os fatos a partir do modo de ver do “outro” (apenas se colocando no seu lugar) é que estaremos cada vez mais próximos de entender seu universo, de estabelecer uma relação de confiança. Mas de que forma “se colocar no lugar do outro”? Partindo de quais ideias e conceitos podemos entender seu universo e sua cultura? Encontrei em Roy Wagner (2010), argumentos interessantes que se aproximam desse sentido, pois se colocar no lugar do outro pode ser considerada uma forma de experienciar. Um antropólogo experiência, de um modo ou de outro, seu objeto de estudo (o “outro”) e faz isso através do universo de seus próprios significados, assim ele se vale dessa experiência carregada de significados para comunicar uma compreensão aos membros de sua própria cultura. Essa comunicação do que o pesquisador compreendeu, só poderá ser feita se for relatada nos termos da sua cultura particular.

Por esse ponto de vista, a cultura que é estudada pelo pesquisador se constitui num universo de pensamentos e ação tão singular quanto a sua própria cultura e para estabelecer uma relação, é preciso conhecer as duas ao mesmo tempo. E no percurso no trabalho de campo o antropólogo se torna o elo entre culturas, por viver nas duas esse conhecimento e competência é o que ele vai mobilizar quando escrever sobre a cultura que estudou. Podemos dizer que, ao experienciar uma nova cultura, o pesquisador identifica novas potencialidades e possibilidades de viver a vida, pode passar ele próprio por uma mudança de personalidade (WAGNER, 2010, p. 29- 30). Com certeza isso acontece!

Olhar é um observar estando lá e não estando, foi o que fiz durante os rituais, pois fazer uma “observação participante” no âmbito geral do ritual não seria possível, porque o ritual é performatizado por homens, devotos que fazem parte da Irmandade. Fiz parte do Ensaio em momentos sucintos, como quando eram servidas as refeições que fazem parte do pagamento da promessa, um momento em que é de confraternização com todos que estão presentes assistindo o Ensaio. No primeiro Ensaio, em 2018, fui na cozinha levar meu prato e acabei por ajudar um pouco a lavar as louças, pois haviam muitas e precisavam ser levadas para a mesa. Mas não considero isso como “observação participante”, apenas é assim que aprendi, ajudar e contribuir quando estou vendo que posso fazer algo. Enfim, essa pesquisa onde

cruzei teorias antropológicas, etnomusicológicas e informações historiográficas com os dados empíricos que obtive a partir do campo me levou a refletir sobre muitas questões, não apenas referente ao Ensaio, mas sobre as pessoas envolvidas no ritual: os irmãos, suas famílias e sua ancestralidade.

Uma das reflexões foi sobre os africanos que foram desenraizados e levados compulsoriamente para o “Novo Mundo”, quando perceberam que não voltariam para África, buscaram e criaram formas de existir num ambiente estranho. O empenho do colonizador, do escravista e com o endosso da Igreja Católica, foi em destituí-los de sua humanidade, conferindo-lhes um status de “não pessoa” e, ao mesmo tempo em que foram usados como moeda de troca, comprados e vendidos como mercadoria, também não eram tidos como tal. Vivendo, ou melhor, sobrevivendo num limbo dentro de uma sociedade cristã – em essência – que justificava escravizar pessoas como forma delas serem “salvas”, os africanos construíram um mundo em que pudessem viver.

Não recriaram a África no Brasil, foram construindo um Brasil Africano, carregados daquilo que trouxeram: suas memórias, seus conhecimentos. Dominaram seus corpos, inseriram-nos numa religião, mas não puderam apagar quem eram. A situação pode ter levado alguns a ficar do lado do senhor e contra os seus – como aconteceu no próprio continente africano, onde chefes foram coniventes com o tráfico – mas foram exceções à regra dos que lutaram de diversas formas, não somente pela liberdade, mas por outros aspectos relacionados a vivência em “cativeiro”. A religião foi um dos meios usados para lutar contra as opressões, um modo pelo qual conseguiram se articular dentro da sociedade branca, que foi o caso das irmandades negras.

Embora devotas de santos do panteão católicos, estas se configuraram num terreno fértil para a ressignificação de crenças, que culminou em manifestações singulares da religiosidade católica, apesar das práticas terem sido condenadas pela Igreja. Mas como as irmandades foram um espaço de negociação (em várias esferas da vida social), conseguiram manter os seus ritos, como as coroações de reis de congo e rainha ginga ou da vara. Dentro do contexto das irmandades negras, suas práticas envolvidas pela dança, canto e pela música, através dos toques dos tambores e de outros instrumentos percussivos, eram motivo de preconceito entre a sociedade

dos períodos em que o escravismo vigorou (pós-escravismo também, infelizmente ainda chegando nos nossos dias).

Trazendo os tambores, lembro da fala que citei do historiador africano, Charles Akibodé (2016), sobre servirem como meio de comunicação entre os africanos, em Cabo Verde. A proibição do instrumento e a punição severa aplicada aos tocadores de tambor deixa evidente a força que este tinha. Tambores não se comunicavam apenas com os vivos, mas também com os mortos, com os ancestrais e espíritos divinos. A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, em Tavares, é uma destas manifestações religiosas surgida nesse cenário. Oriunda de “dentro da senzala”, onde os negros faziam e pagavam suas promessas, por vezes se escondiam nos matagais, teve a fé em Nossa Senhora reconhecida pelo branco – senhor da casa grande – quando este não conseguia dar conta de suas enfermidades, enquanto os negros conseguiam. Pode-se dizer que houve uma negociação entre brancos e negros, quando a Irmandade cantou a promessa dentro da casa.

Em outras palavras, o senhor da propriedade fez uma promessa, se ele obtivesse a graça, os negros cantariam dentro da casa para realizar o pagamento. Por conseguinte, o Ensaio passou a ser aceito e não sendo preciso continuar de forma clandestina. O tambor, antes ouvido com temor pelos brancos, passou a ser tocado dentro da casa deles. Esse instrumento assume grande importância dentro da Irmandade, a tal ponto de que, se mal “toado”, modo como se referem os irmãos, interfere no ritual. Um tambor que não seja “batido” no ritmo certo, desorganiza os dançantes, desconcentra. Cada cantiga tem um andamento e o tamboreiro precisa pegar a “batida certa”, quando o guia-geral começa a cantar, precisa haver uma sincronia entre ambos. O papel dos contras-guias também é importante porque suas respostas aos versos cantados pelo guia, vão ser repetidas pelos demais dançantes e, por fim, os 12 tem que manter o sincronismo possível para a idade avançada de alguns, pelo compasso do tambor. “O tambor nos guia”, ouvi do contra – guia Faustino, ele é “tocado para Nossa Senhora”, Aldo e Eli me falaram, “sem tambor é difícil” comentário que ouvi de outros irmãos durante os Ensaios.

Pelos toques do tambor, eles são chamados para louvar a Nossa Senhora e, junto com a dança e o canto, realizam a sua comunicação com o sagrado. Em certa ocasião, perguntei para Seu Eli se tudo o que eles faziam no Ensaio era guiado pela Nossa Senhora do Rosário e ele confirmou que sim, “é tudo guiado por ela, já vem

tudo para nossa mente guiadinho por ela”, respondeu (2019). Não tenho medo de dizer que até este trabalho possa ter sido guiado por Ela, porque tem vezes que é preciso de uma força maior pra continuar. No primeiro parágrafo deste texto afirmo que o não uso da palavra “finais” no título era proposital, porque não está acabado, vejo esse “corpus” digitado como um rizoma⁹⁸, que não começa nem conclui, se encontra sempre no meio, entre as coisas.

⁹⁸ Lembrei, no momento em que finalizo esse texto, de uma aula da pós-graduação, a disciplina era de Metodologia em Antropologia, o texto discutido foi Mil Platôs de Deleuze e Guattari. Rizoma é uma haste subterrânea, raiz fasciculada, com diversas formas. Desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos.

5. Referências

ALADRÉN, Gabriel. Escravidão e alforria na América portuguesa. In: ABREU, Martha; DANTAS, Carolina Vianna e MATTOS, Hebe. **O negro no Brasil: trajetórias e lutas em dez aulas de história**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. p. 23-32.

ALVES, Vania de Fátima Noronha. **Os Festejos do Reinado de Nossa Senhora do Rosário em Belo Horizonte/MG: práticas simbólicas e educativas**. 2008. 251 f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

ANTIQUERA, Alexandre. Entrevista concedida para a pesquisa em março de 2020.

ANTIQUERA, Faustino. Entrevista concedida para a pesquisa em dezembro de 2018.

AKIBODÉ, Charles. Cabo Verde: um hipermercado de escravos. Entrevista concedida ao documentário **De Cabo Verde à Angola, na rota da escravatura em cinco países**. Produzido pelo Jornal Público, Portugal. Edição Online. Reportagem audiovisual: 09/06/2016. Disponível em: <https://acervo.publico.pt/mundo/noticia/de-cabo-verde-a-angola-na-rota-da-escravatura-em-cinco-paises-1729858>, acessado em 10/06/20.

BARROS, Myriam Moraes Lins de. Memória e família. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3. 1989, p. 29-42.

BATES, Eliot. The social life of musical instruments. **Ethnomusicology – Society for Ethnomusicology**. University of Illinois Press. v. 56, 2012. p. 363-395. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/255569394_The_Social_Life_of_Musical_Instruments

BERUTE, Gabriel Santos. **Dos escravos que partem para os portos do Sul: características do tráfico negreiro do Rio Grande de São Pedro do Sul, c. 1790 – c. 1825**. Dissertação (Mestrado em História). 2006. 201 f. Programa Pós-graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

BOSI, Ecleia. **Memória e sociedade. Lembrança de velhos**. 2 ed. São Paulo: T.A Queiroz Editora, 1983.

BORGES, Celia Maria. **Escravos e Libertos nas Irmandades do Rosário: devoção e solidariedade em Minas gerais, séculos XVIII e XIX**, Juiz de Fora: Editora da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2005.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. O Trabalho do Antropólogo: Olhar, Ouvir, Escrever. **Revista de Antropologia** [da] Universidade de São Paulo, Vol. 39, No. 1, 1996. p. 13-37.

CAVALCANTI, Maria Laura. Introdução. In: CAVALCANTI, Maria Laura. (Org.). **Ritual e performance – 4 estudos clássicos**. Rio de Janeiro: Editora Letras, 2014. p. 09-19.

CHAUÍ, Marilena. Janela da Alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (org.). **O Olhar**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1988. p. 31-64.

CHALHOUB, Sidney. **Visões da Liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte**. São Paulo: Editora Schwarcz, 1990.

CALDEIRA, Arlindo Manuel. Da costa ocidental africana em Lisboa: comércio de escravos nos séculos XV e XVI. **Rossio: Revista de Estudos de Lisboa** [da Universidade Nova de Lisboa, Vol. 7, 2016. p. 63-79.

CORRÊA, Norton. Mãe Moça de Oxum: cotidiano e sociabilidade no batuque gaúcho. In: SILVA, Wagner Gonçalves. (Org.) **Memória Afro-brasileira Caminhos da Alma**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2002. p. 235-265.

DEVISSE, Jean; LABIB, Shuhi. A África nas relações intercontinentais. In: NIANE, Djibril Tamsir (Edit.). **História geral da África, IV: África do século XII ao XVI**, 2.ed., Brasília: UNESCO, 2010, p. 721-762.

DIAS, Margot. **Instrumentos Musicais de Moçambique**. Instituto de Investigação Científica Tropical. Centro de Antropologia Cultural e Social. Lisboa, 1996.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Trad. Hélder Goldinho, São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1992.

_____. **Imagens e Símbolos**. Coleção Artes e Letras/ Arcádia. Lisboa: Editora Arcádia, 1979.

_____. **Mito e realidade**. Coleção Filosofia. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

EVANS-PRITCHARD, Edward E. A dança. Trad. Igor Mello Diniz. In: CAVALCANTI, Maria Laura (Org.). **Ritual e performance – 4 Estudos clássicos**. Rio de Janeiro: Editora Letras, 2014, p. 21-38.

FANON, Franz. **Pele negra, mascaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FONSECA, Jorge. **Religião e liberdade os negros nas irmandades e confrarias portuguesas (séculos XV a XIX)**. Portugal: Edições Húmus, 2016.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Editora LTC, 2017.

GURÁN, Leroy. Fotografar para descobrir, fotografar para contar. **Diálogos Antropológicos**. Dossiê 1. Imagem. Anais do GT: Antropologia Visual e da Imagem. II Reunião de Antropologia do Mercosul. 11 – 14 de Dezembro /1997. Piriápolis, Uruguai.

GOLDENBERG, David M. **The Curse of Ham: Race and Slavery in Early Judaism, Christianity and Islam**. Princeton: Princeton University Press, 2005.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Lauren Léon Schaffter. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HARRIS, J. E. A diáspora africana no Antigo e no Novo Mundo. In: OGOT, Bethwell Allan (Edit.). **História geral da África, V: África do século XVI ao XVIII**, 2.ed., BRASÍLIA: UNESCO, 2010, p. 135-164.

IROBI, ESIABA. O que eles trouxeram consigo: carnaval e persistência da performance estética africana na diáspora. Tradução Victor Martins de Souza. Projeto História, **Revista do Programa de Estudos de Pós-graduados de História**. São Paulo, n. 44, pp. 273-293, jun. 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/9857/9824>, acessado em julho/2020.

LAYTANO, Dante. O negro no rio grande do sul. Trabalho apresentado no I Seminário de Cultura Gaúcha. Porto Alegre, RS. 1957. **Estudos Ibero-Americanos**. PUCRS, V.XXL, N.I, julho, 1995. p. 119-160.

LEITÃO, Rogério Ribeiro das Chagas. **A musicalidade do Bumba-Boi da Ilha: Construção de instrumental artístico e pedagógico**. Dissertação (Mestrado Profissional em Artes/PROFARTES). 2018. 168 f. Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2018.

LEVI-STRAUSS, Claude. Mito e Significado. Trad. António Marques Bessa. Lisboa (Portugal): Edições 70, Lda, 1978.

LOBO, Janaina Campos. **Entre Gingas e Cantigas – Etnografia da performance do Ensaio de Promessa de Quicumbi entre os morenos de Tavares, Rio Grande do Sul**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). 2010. 161 f. Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

LUCAS, Aldo. Entrevistas audiovisuais concedidas nos anos de 2018, 2019 e 2020.

LUCAS, Maria Elizabeth, LOBO, Janaina Campos. **O Ensaio de promessa de Quicumbi entre Quilombolas do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2013.

MACEDO, José Rivair. Mouros e cristãos: a ritualização da conquista no velho e no novo mundos. **MÉTIS: história & cultura** – v. 3, n. 6, p. 129-151, jul./dez. 2004.

MAESTRI, Mário. **Breve História do Rio Grande do Sul: da pré-história aos dias atuais**. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2010.

MAESTRI, Mário. **O Escravo Gaúcho: resistência e trabalho**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1993.

MAESTRI, Mario. **O escravo no Rio Grande do Sul: a charqueada e a gênese do escravo gaúcho**. Porto Alegre: EDUCS, 1894.

MAIA, Mário de Souza. **O Sopapo e o Cabobu – Etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil**. Tese (Doutorado em Música - Etnomusicologia). 2008. 278 f. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

MAUSS, Marcel. A Prece. In: Oliveira, Roberto Cardoso. **Mauss**. Coleção grandes cientistas clássicos. São Paulo: Ática, 1979.

MALINOSWKI, Bronislaw. **Argonautas do pacífico ocidental, um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia (1921)**. São Paulo: UBU Editora, 2018.

MALOWIST, M. A luta pelo comércio internacional e suas implicações para a África. In: OGOT, Bethwell Allan (edit.). **História geral da África, V: África do século XVI ao XVIII**, 2.ed., Brasília: UNESCO, 2010, p. 1-26.

MERRIAM, Alan. **The Anthropology of Music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MELLO, Márcio. **Caminhos criativos da História: Territórios da memória em uma comunidade negra rural**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). 2008. UNICAMP, Campinas, 2008.

MELLO e SOUZA, L. **Os desclassificados do ouro**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MILHEIRA, Rafael Guedes. A Laguna dos Patos como lugar de convergência cultural e de história de longa duração. **Anais do 5º Seminário Internacional em Memória e Patrimônio. Tema: Memória e esquecimento. 5 a 7 de outubro de 2011**. Programa

de Pós-graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Universidade Federal de Pelotas, RS.

MONTEIRO, Marianna Francisca Martins. **Dança popular, espetáculo e devoção**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

MOLET, Claudia Daiane Garcia. **Parentescos, Solidariedades e práticas culturais: estratégias de manutenção de uma campesinato negro no litoral negro do Rio Grande do Sul (do século XIX ao tempo presente)**. Tese (Doutorado em História).2018. 297 f. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: Usos e sentidos**. 4ª ed. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2019.

NIANE, Djibril Tamsir. Conclusão. In: **História geral da África, IV: África do século XII ao XVI**, 2.ed., Brasília: UNESCO, 2010, p. 763-778.

NETTL, Bruno. **Theory and Method in Ethnomusicology**. London: Free Press,1964.

OGOT, Bethwell Allan. A. A história das sociedades africanas de 1500 a 1800: conclusão. In: **História geral da África, V: África do século XVI ao XVIII**, 2.ed., Brasília: UNESCO, 2010, p. 1057-1069.

OLIVEIRA, Paola Lins de. Circulação, usos sociais e sentidos sagrados dos terços católicos. **Religião e Sociedade**, Cap. 4, n. 29, vol. 2, 2009. p. 82-115. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rs/v29n2/v29n2a05.pdf> , acessado em agosto de 2020.

OLIVEIRA PINTO, Thiago de. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. **Revista de Antropologia** [da] Universidade de São Paulo, São Paulo, v. 44 nº 1, 2001. p. 221-286. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?%20script=sci_arttext&pid=S003477012001000100007, acessado em novembro de 2019.

PEIRANO, Mariza. Etnografia, ou a teoria vivida. **Ponto Urbe** [do] Núcleo de antropologia urbana da USP, ano 2, versão 2.0, fevereiro de 2008. Disponível em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/1890>, acessado em março de 2019.

PEIRANO, Mariza. Temas ou teorias? O estatuto das noções de ritual e de performance. **Campos - Revista de Antropologia** [da] Universidade Federal do Paraná. Volume 7. N. 2, 2006. p. 9-16. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/7321/5248>, acessado em março de 2019.

PERSON, Yves. Os povos da costa – primeiros contatos com os portugueses – de Casamance às lagunas da costa do Marfim. In: NIANE, Djibril Tamsir (Edit.). **História geral da África, IV: África do século XII ao XVI**, 2.ed., Brasília: UNESCO, 2010, p. 337-360.

PITTA, Danielli Perin Rocha. **Iniciação a teoria do imaginário de Gilbert Durand**. 2 ed. Curitiba: Editora CRV, 2017.

PRASS, Luciana. **Maçambiques, Quicumbis e Ensaio de Promessa: um re-estudo etnomusicológico entre quilombolas do sul do Brasil**. Tese (Doutorado em Música – Etnomusicologia). 2009. 313 f. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

QUEIROZ, Maria Luiza Bertulini. **A Vila do Rio Grande de São Pedro**. Rio Grande: Ed. da FURG, 1987.

QUINTÃO, Antônia Aparecida. **Lá vem meu parente: as irmandades de pretos e pardos no Rio de Janeiro e em Pernambuco (século XVIII)**. São Paulo: Annablume-FAPESP, 2002.

RASCKE, Karla Leandro. **Irmandades Negras: memórias da diáspora no sul do Brasil**. Curitiba: Editora Appris, 2016.

REGINALDO, Lucilene. **Os Rosários dos Angolas: irmandades negras, experiências escravas e identidades africanas na Bahia setecentista**. Tese (Doutorado em História). 2005. 251 f. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. UNICAMP, Campinas, 2005.

REIS, João José. Presença Negra: conflitos e encontros. In: **Brasil – 500 anos de povoamento**. IBGE, Centro de Documentação e Disseminação de Informações. Rio de Janeiro: IBGE, 2007.

_____. "Identidade e diversidade étnicas nas irmandades negras no tempo da escravidão". **Tempo: Revista do Departamento de História** [da] Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro: Relume Dumará, vol. 2, nº 3, 1996. p. 7-33.

_____. Capítulo 2 – As Irmandades, In: **A morte é uma festa: Ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX**, São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 49-72.

REIS, João José; SILVA, Eduardo. **Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ROSA, Milton; OREY, Daniel Clark, O campo de pesquisa em etnomodelagem: as abordagens êmica, ética e dialética. **Educação E Pesquisa**, São Paulo, v. 38, n. 04, Out. /Dez. 2012. p. 865-879.

SANTOS, Carlos Roberto Moreira dos Santos. **Congada e Reinado: história religiosa da irmandade negra em Jequitibá, MG**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião). 2011. 134 f. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2011.

SANTOS, José Antônio dos. Diáspora africana: paraíso perdido ou terra prometida. In: MACEDO, JR. (org.). **Desvendando a história da África [online]**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008. Diversidades series, p. 181-194. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/yf4cf/pdf/macedo-9788538603832-13.pdf>, acessado em novembro 2019.

SANTOS, Lourival dos. A cor da santa: Nossa Senhora Aparecida e a construção do Imaginário sobre a padroeira do Brasil. In: SILVA, Vagner Gonçalves da (org.). **Imaginário, cotidiano e poder. Memória afro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2007, p. 87 – 107.

SANTOS, Milene Cristina. Descolonização de saberes: filosofias sobre África, filosofias africanas. Artigo. **XIII CONLAB – Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais: África, Diásporas e o Diálogo Sul – Sul – Descolonizando as Ciências Sociais e Humanas**. UNIFESP. 17 a 20 de dezembro de 2018.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do brasil**. Tese (Doutorado em Filosofia). 2019. 233 f. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. 2019.

SANTOS, Vanicléia silva. **As bolsas de mandinga no espaço Atlântico: século XVIII**. São Paulo: USP. Tese (Doutorado em História). 2008. 255 f. Universidade de São Paulo, 2008.

SCARANO, J. **Devoção e escravidão**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

SCHÄFER, Alois & MARCHETT, Cassiano Alves. Planície Costeira, Sistema único. In: SCHÄFER Alois (Org. et all). **Atlas Socioambiental do Município de Osório**. Caxias do Sul: Educs, 2017. p. 28 – 31.

SEEGER, Anthony. Cap. 5 Novos horizontes na classificação dos instrumentos musicais. In: RIBEIRO, Darcy (Ed.). **Suma Etnológica Brasileira: Arte Índia**, vol. 3. Rio de Janeiro: Vozes, Finep, 1986. p. 173-187.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 17, 2008. p. 1 – 348.

SIMÃO, Maristela dos Santos. **As Irmandades de Nossa Senhora do Rosário e os Africanos no Brasil do século XVIII**. Dissertação (Mestrado em História da África). 2010. 108 f. Universidade de Lisboa, 2010.

SILVA, Josi. Entrevista concedida em dezembro de 2018.

SILVA, Madir Chaves. Entrevistas concedidas para a pesquisa em dezembro de 2018 e 2019.

SILVA, Monara Santos; ZOBOLI, Fabio & LISBOA, Adonis Marcos. O corpo cartesiano e o corpo da complexidade: tensões e diálogos sobre a educação escolar. **EFDeportes.com. Revista Digital**. Buenos Aires, Año 18, Nº 190, Marzo de 2014. Disponível em: <https://www.efdeportes.com/efd190/o-corpo-cartesiano-e-o-corpo-da-complexidade.htm>, acessado em agosto de 2020.

SOLARES, Blanca. Aproximaciones a la noción de Imaginario. Perspectivas Teóricas. **Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales**, 2006. p. 129-141.

SOUINDOLA, Simão. Angola: o grande “produtor” de escravos. Entrevista concedida ao documentário **De Cabo Verde à Angola, na rota da escravatura em cinco países**. Produzido pelo Jornal Público, Portugal. Edição Online. Reportagem audiovisual: 09/06/16. Disponível em: <https://acervo.publico.pt/mundo/noticia/-angola-o-grande-produtor-de-escravos-1729882>. Acessado em 10/06/20.

SOUZA, Eli Jorge. Entrevistas concedidas para pesquisa em 2018, 2019 e 2020.

SOUZA, Juliana Beatriz Almeida de. “Viagens do Rosário entre a Velha Cristandade e o Além-Mar”. **Revista Estudos Afro-Asiáticos**, Ano 23, 2, 2001. pp. 379-95.

SOUZA, Marina de Mello e. **Reis negros no Brasil escravista: história da festa de Coroação do Rei Congo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

STASI, Carlos. **O instrumento do “Diabo” Música, imaginação e marginalidade**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

STRATHERN, Marilyn. **O efeito etnográfico e outros ensaios: Marilyn Strathern**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

TAMBIAH, Stanley Jeyaraja. **1929 – 2014 Cultura, Pensamento e ação social: uma perspectiva antropológica**. Petrópolis, RJ: Vozes (Coleção Antropologia), 2018.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral**. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1998,

TOMAZELLI, L.J. & VILLWOCK, J. A. Tomazelli, L.J. & Villwock, J.A. 2000. O Cenozoico do Gradientes de energia de onda: o principal fator Rio Grande do Sul: geologia da planície costeira. Controlador da evolução costeira no Rio Grande do Sul. In: Holz, M. & De Ros, L.F. (Eds.). **Geologia do Rio Sul durante o Holoceno superior. Congresso da Associação Brasileira de Estudos do Quaternário, Rio Grande do Sul**. Edições CIGO/UFRGS, Porto Alegre, 2000. P.375-406.

TURNER, Victor W. **The drums of affliction - A Study of Religious Processes among the Ndembu of Zambia**. The series Symbol, Myth, and Ritual. New York: Cornell Paperbacks- Cornell University Press, 1981.

TURNER, Victor W. **O processo ritual – Estrutura e Antiestrutura**. Trad. Naney Campos de Castro. Petrópolis: Editora Vozes LTDA, 1974.

TORRES, Luiz Henrique. A cidade do Rio Grande: escravidão e presença negra. **Revista: Biblos** [da] Universidade Federal do Rio Grande (FURG), n. 22, 2008. p.101-117.

_____. A colonização açoriana no Rio Grande do Sul - (1752-63). **Revista: Biblos** [da] Universidade Federal do Rio grande (FURG), n. 16, 2004. p. 177-189.

_____. O conceito de História e Historiografia. **Revista: Biblos** [da] Universidade Federal do Rio grande (FURG), n. 8, 1996. p. 53-59.

URIARTE, Urpi Montoya. O que é fazer etnografia para os antropólogos. **Ponto Urbe** [do] Núcleo de antropologia urbana da USP, n.11, 2012. Disponível em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/300>, acessado em março de 2019.

VAINFAS, Ronaldo; MELLO E SOUZA, Marina de. Catolização e poder no tempo do tráfico: o reino do Congo da conversão coroada ao movimento antoniano, séculos XV-XVIII. **Revista Tempo** [do] Departamento de História da Universidade Federal Fluminense (UFF), n. 6, vol. 6, ano 1998.

VANSINA, Jan. A África equatorial e Angola: as migrações e o surgimento dos primeiros Estados. In: NIANE, Djibril Tamsir (edit.). **História geral da África, IV: África do século XII ao XVI**, 2.ed., Brasília: UNESCO, 2010, p. 623-654.

VANSINA, Jan; OBENGA, T. O Reino do Congo e seus vizinhos. In: OGOT, Bethwell Allan (edit.). **História geral da África, V: África do século XVI ao XVIII**, 2.ed., Brasília: UNESCO, 2010, p. 647-694.

XAVIER, Regina Célia Lima. A escravidão no Brasil Meridional e os desafios historiográficos. In: SILVA, Gilberto Ferreira da; SANTOS, José Antônio dos; CARNEIRO, Luiz Carlos da Cunha. **RS negro: cartografias sobre a produção do conhecimento**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008. p. 15-3.

WAGNER, Roy. **A Invenção da Cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010. Pp. 13-48.

WILSON, Mônica. Ritual e simbolismo entre os nyakyusa. Trad. Igor Mello Diniz. In: CAVALCANTI, Maria Laura. (Org.) **Ritual e performance – 4 estudos clássicos**. Rio de Janeiro: Editora Letras, 2014, p. 103-122.

ZIMBA, Benigna. Moçambique: a escravatura não desaparece com tratados. Entrevista concedida ao documentário **De Cabo Verde à Angola, na rota da escravatura em cinco países**. Produzido pelo Jornal Público, Portugal. Edição Online. Reportagem audiovisual: 09/06/16. Disponível em: <https://acervo.publico.pt/mundo/noticia/mocambique-a-escravatura-nao-desaparece-com-tratados-1729884>, acessado em 10/06/2020.

6. Obras audiovisuais consultadas:

CHORA, MAKAMBA: OS CAMINHOS DO ENSAIO DE PROMESSA DE QUICUMBI. Grupo de Estudos Musicais (GEM). Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Coordenação geral (GEM): Maria Elizabeth Lucas; Produção, concepção do vídeo, pesquisa etnográfica: Janaina Campos Lobo; Fotografia: Janaina Campos Lobo e Luana Zambiazzi. Documentário vinculado ao projeto Saberes e práticas músico-rituais do Ensaio de Pagamento de Promessa de Quicumbi entre quilombolas do Rio Grande do Sul. IPHAN, Ministério da Cultura – UFRGS, 2011. 1 DVD.

EMBAIXADA NO PAGAMENTO DE ENSAIO DE PROMESSA DE QUICUMBI. Direção: Marco Araújo e Felipe Janicsek; Fotografia: Felipe Janicsek. Produção: Pandorga produtora cultural. Rota Açoriana. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MsVz3mUUS6A>. Acessado em: março de 2020.

PAGAMENTO DE PROMESSA À NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO – Irmandades do Rincão, Tavares e Mostardas. Direção e produção: Daniel Godoy. Produção Cultural: Fernando Costamilán. Realização: Ponto de Cultura Freguesias Litorâneas. Instituto Geográfico e Histórico de São José do Norte. Universidade Federal do Rio Grande (FURG), 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VGODGM13L64>. Acessado em 2018.

7. Anexo

Secretaria de Estado da Cultura apresenta:

EMBAIXADA

No Ensaio do Pagamento de Promessa Quicumbi

TAVARES - MOSTARDAS - 2019

Dias 12 e 13 de julho - CTG Galpão dos Carreiros - 20:30 horas

Prestigie as apresentações da Irmandade Nossa Senhora do Rosário de Tavares!



A tarde, no mesmo local, será oferecida gratuitamente
Oficina de Aprendizado da Cultura Quicumbi:
Música - Manufatura de Apetrechos - Batidas de Tambor

PALESTRAS

<p>Luiz Agnelo Chaves Martins (Gordo)</p>  <p>A importância das Comunidades Tradicionais e sua Afro-afonidade</p>	<p>Ivo Ladislau</p>  <p>Açores, uma visão geral... sua gente e sua cultura</p>
<p>Realização:</p> <p> Dia 10/julho - 14:00 horas: EMEF Quitéria Pereira do Nascimento Comunidade Quilombola Maria Quitéria - Casca/Mostardas Dia 11/julho - 09:00 horas: EMEF Marcelo Gama - Mostardas Dia 11/julho - 14:00 horas: EEEM Edgardo Pereira Velho e EMEF Onofre Pires - Tavares </p>	

Apóio:



Realização:




Financiamento:



GOVERNO DO ESTADO
RIO GRANDE DO SUL
SECRETARIA DA CULTURA

Folder do evento