

Janaina Campos Lobo

ENTRE GINGASE CANTIGAS:

Etnografia da performance do Ensaio de Promessa
de Quicumbi entre os *morenos* de Tavares,
Rio Grande do Sul

Porto Alegre
Março, 2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

Janaina Campos Lobo

ENTRE GINGAS E CANTIGAS

Etnografia da performance do Ensaio de Promessa de Quicumbi entre os *morenos* de Tavares, Rio Grande do Sul

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul para obtenção do título de mestre em Antropologia Social.

Orientadora: Prof. Dra. Maria Elizabeth Lucas

Porto Alegre
2010

Janaina Campos Lobo

ENTRE GINGAS E CANTIGAS

Etnografia da performance do Ensaio de Promessa de Quicumbi entre os *morenos* de Tavares, Rio Grande do Sul

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul para obtenção do título de mestre em Antropologia Social.

Orientadora: Prof. Dra. Maria Elizabeth Lucas

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Carlos Gomes dos Anjos
PGDR/PPGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dra. Cláudia Lee Williams Fonseca
PPGAS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Sérgio Baptista da Silva
PPGAS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

[*sobre*] o poder extraordinário que possui a música de agir simultaneamente sobre o espírito e sobre os sentidos, de mover ao mesmo tempo as idéias e as emoções, de fundi-las numa corrente em que elas deixam de existir lado a lado, a não ser como testemunhas e correspondentes.

Claude Lévi-Strauss, O cru e o cozido

AGRADECIMENTOS

Há quase quatro anos atravessei o Brasil, deixando a mais de 4.500 km grande parte de minhas referências afetivas. A gratidão que me atravessa, aqui, ao final dessa jornada, deve-se ao coletivo de pessoas que constantemente me ajudaram para que eu me sentisse “em casa”, mesmo com a saudade arrebatadora da brisa do mar (como diria João do Vale: *ai, ai! Que dor no coração!*). São tantas as pessoas que contribuíram com todo o processo que acredito que esse trabalho foi feito a muitas mãos, mãos que ajudaram-me a tecer tantos encontros:

Minha orientadora, Prof. Maria Elizabeth Lucas, que tão prontamente aceitou a tarefa de acompanhar-me, desde 2006;

À CAPES, pela concessão de um ano de bolsa, o que garantiu que eu seguisse em campo;

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, manifesto meu reconhecimento: Cláudia Fonseca, pelas aulas brilhantes e ensinamentos tão preciosos; Denise Jardim, que me acompanhou tão de perto nesses dois anos do mestrado. Pelos muitos diálogos e sugestões sobre minha pesquisa; Carlos Steil, por sua interlocução durante as instigantes aulas de Teoria Antropológica II; Ruben Oliven, que com muito bom humor ensina os caminhos da etnografia; Cornélia Eckert, agradeço as orientações recebidas no estágio discente e nas aulas de Métodos; Sérgio Baptista que prontamente aceitou discutir comigo nessa etapa final;

À Rosemeire Feijó, secretária do PPGAS-UFRGS, pelo profissionalismo e dedicação e por me ajudar a trilhar os caminhos burocráticos;

Aos professores Thomas Turino (UIUC), Anthony Seeger (UCLA) e José Jorge de Carvalho (UNB) que em momentos pontuais deram contribuições decisivas para a pesquisa. Além disso, são para mim exemplos de dedicação e generosidade;

Ao Prof. José Carlos Gomes dos Anjos, por ter aceitado minha participação no grupo de estudos dedicado aos seus orientandos. Além disso, suas idéias ressoam em mim com grande intensidade, são inspiradoras e desafiantes. Manifesto minha gratidão pelas sugestões e apontamentos;

Aos colegas do Grupo de Estudos Musicais (GEM/UFRGS) pela partilha de tantos momentos durante todos esses anos: Marília Stein, Luciana Prass e Mário Maia, pela amizade, compreensão e carinho. Leo Cardoso, que mesmo de longe envia boas vibrações. Paulo Murilo, o Paulitcho, que me presenteia com tantos sorrisos, mesmo que virtuais. Maria Andréia, que compartilha tantas histórias. Ao Prof. Reginaldo Braga, que generosamente divide suas experiências. A Mariele Giovanas, que integrou esse coletivo com tanta responsabilidade e dedicação.

Aos amigos do Instituto de Apoio às Comunidades Remanescentes de Quilombos (IACOREQ) que me receberam em suas reuniões, dividiram idéias e projetos. São tantos os ensinamentos que recebi em suas companhias que acredito que grande parte dessa pesquisa é fruto dos muitos diálogos com alguns de vocês: Marina e José Carlos Rodrigues, Itarajara, Stênio e Ubirajara Toledo, o Bira. Agradeço ao Bira, especialmente, por ter mediado minha entrada em Capororocas e Olhos d'Água.

Ao Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore (IGTF) que cedeu e digitalizou boa parte do acervo fotográfico da pesquisadora Lilian Argentina. As fotos datavam do início da década de 80 e retratavam os membros da Irmandade de Mostardas. Não utilizo nenhuma dessas fotos nesse trabalho, porém foi a devolução dessas imagens aos seus donos que me rendeu momentos de muita emoção.

Aos colegas da turma de mestrado 2008: Denise Santos, Rojane Nunes, Leonardo Targa, Joéverson Domingues, Carleza, Eduardo Martinelli e Fernanda Tussi;

Às queridas Dami e Mayra, que são tão importantes para mim, pelos inúmeros momentos compartilhados, pela força, coragem, amizade e afeto. Não tenho palavras para agradecer toda a alegria que trazem à minha vida. Ao amigo João Rosito, parceiro de conversas infindáveis. Pelos muitos cafés que marcaram nossa amizade. A Mônica Arnt, presente em muitos momentos importantes, pelo respeito e carinho;

Aos amigos queridos e aos afetos que me dedicam: Ulisses Duarte, Rodrigo Dornelles, Paulo Müller, Helô Gravina, Maria Paula Prates, Lúcia Scalco e Rosana Pinheiro-Machado. À Grazielle Schweig pela disposição em sempre me ajudar;

Também devo a conclusão desse trabalho aos professores da Universidade Federal do Maranhão que mesmo de longe acompanham minha trajetória: Maristela Andrade, pelas primeiras orientações; Benedito Souza Filho, Horácio Antunes e Ednalva Neves, pelos ensinamentos, mas sobretudo pela amizade;

Aos meus queridos e preciosos amigos da Ilha, que de longe enviam abraços calorosos nos dias frios e cinzas, quebrando a monotonia das muitas horas em frente ao computador: Rafa Gaspar e Carol Sopas; Cecília, Estevão e Junior;

À minha incrível mãe, Iêda, que atravessa tantas vezes o Brasil, só para ficar comigo. Que passou muitas madrugadas acordada enquanto eu escrevia a dissertação. Sou grata por tanto empenho e carinho, pelo conforto e tranquilidade que seus braços me dão. Minha mana, Ju, por tantos gestos e palavras generosos, pelo amor incondicional. Vocês são meus amores, sempre. Aos tios e tias que contribuem com afeto e respeito pelas minhas escolhas, em especial a Tia Stela, que é exemplo de coragem. Ao pai, que virou estrela, e brilha no alto todas as noites junto com Seu Alfredo e Dona Maria Helena, entusiastas de minha vinda ao Sul: sei que ficariam felizes com a conclusão dessa jornada;

Ao Alexandre, que incansavelmente discutiu comigo as sonoridades do Ensaio, apontando sugestões e esclarecendo muitas dúvidas musicais. Foi o olhar atento de todas as horas, com palavras de carinho e conforto, ao mesmo tempo em que respeitava minhas dispersões. Não sei como agradecer todo o amor que recebi durante esses anos;

Finalmente, aos meus amigos e amigas de Tavares, Capororocas e Olhos d'Água. Muitas vezes fiquei sem palavras quando ouvia a expressão: *escreve o que eu vou te dizer...* Sim, vocês me emprestaram suas vozes, experiências e memórias. Divido a autoria desse trabalho com meus anfitriões, membros da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, guardiões do saber ancestral do Ensaio de Promessa de Quicumbi;

Assim, peço licença aos dançantes para contar suas histórias, suas promessas e suas cantigas: Tio Silva, Seu Orlando, Paulo Gaúcho, José Nilo, Sebastião Manduca, Evilásio, Aldo, Jorge, Cadeca, Manoelzinho, Pedro Soares, Paulo Soares, Elio, Tonho, Robson, Pelé, Cléo, Volnei, Miguel Antqueira, Luis, Nilton, Roberto e Marcelo;

Dona Tereza, Dona Idene, Tia Inácia, Dona Orlanda, Maria Soares, Nica, Celi, Dona Florinda, Tia Cornélia, Fátima Soares, Rosângela, Ocimar e Rite foram incansáveis para me contar as histórias do Ensaio. Agradeço as hospedagens, os quitutes e as horas dedicadas a mim e às minhas perguntas; também agradeço às crianças de Tavares, que encheram de alegria esse trabalho: Jhéssica, Riquelme, Douglas e Cristiano;

Às minhas amigas, Sandra e Crismara, lideranças na comunidade de Capororocas. Os seus exemplos de força, luta e perseverança me acompanharão por toda vida. Obrigada pela companhia em tantas andanças em busca da rede de músicos e dançantes do Ensaio.

RESUMO

Esta dissertação baseia-se na pesquisa etnográfica desenvolvida desde 2008 nas comunidades quilombolas de Capororocas e Olhos d'Água, no município de Tavares, Rio Grande do Sul, entre os membros da Irmandade do Rosário de Tavares. O ritual do Ensaio de Promessa Quicumbi, performatizado por homens em dias de pagamento de promessas, em louvor a Nossa Senhora do Rosário, reconhecida localmente como a protetora dos negros, evoca através dos sons e da dança a memória da escravidão, oralmente transmitida. Essa manifestação religiosa afro-brasileira, semelhante ao sotaque das congadas, é marcada pelos cânticos, geralmente de cunho religioso, que ao longo de doze a quatorze horas são entoados com acompanhamento de tambores, reco-recos e pandeiros. A sonoridade, fortemente marcada por versos e repetições, tem atualmente se configurado como marca diacrítica nos pleitos reivindicatórios territoriais e por reconhecimento. Os sons, performatizados no e através do corpo, narram e comunicam a presença negra e acentuam, através do canto e do ritmo, a ligação dos membros da Irmandade de Tavares com o divino, além de compor uma paisagem sonora que é indissociável do território por eles reivindicado. Dessa forma, busco compreender a multiplicidade de sentidos, através dos versos e gestos do Ensaio, assim como das experiências e memórias dos membros da Irmandade de Tavares, músicos e dançantes; e junto aos promesseiros e especialistas locais, os saberes, práticas musicais e agenciamentos que atravessam a performance do Ensaio.

Palavras-chave: Ensaio de Promessa de Quicumbi, performance, ritual, comunidades quilombolas do Sul do Brasil

ABSTRACT

This Master's thesis is based on ethnographic research conducted since 2008 among quilombola communities Capororocas and Olhos d'Agua in the city of Tavares, Rio Grande do Sul, with the members of the Tavares Brotherhood. The Quicumbi Pledge ritual, performed by men in days of pledge payment in honor of Nossa Senhora do Rosário (known locally as protector of the black people), evokes through sounds and dance the memory of slavery, orally transmitted. This manifestation of African-Brazilian religion, similar to the congas accent, is strongly marked by singing, usually with religious overtones, and is sung with drum accompaniment of reco-recos and tambourines throughout twelve to fourteen hours. The sound, strongly marked by lines and repetitions, has now been configured as a diacritical mark in the land demand areas and by recognition. The sounds, performed on and through the body, tell and report the black presence and stress, through singing and rhythm, the link between the members of the Tavares Brotherhood and the divine. These sounds also compose a soundscape that is inseparable from the claimed land. Thus, I seek to understand the multiplicity of senses through text and gestures of the pledge ritual, as well as the experiences and memories of members of the Tavares Brotherhood, musicians and dancers, close to the people's pledge and local experts, the knowledge, practices and musical assemblages that cross the performance of the test.

Key words: Quicumbi Pledge ritual, performance, ritual, quilombolas of South Brazil.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1	Plantações de cebola, em Capororocas.	p. 24
Imagem 2	Zé Nilo, Paulo Gaúcho e Seu Orlando, os primeiros interlocutores.	p. 29
Imagem 3	Dona Inácia Antiqueira especialista na ciência do Ensaio. Novembro de 2008.	p. 36
Imagem 4	Dona Idene especialista na ciência do Ensaio. Novembro de 2008.	p. 36
Imagem 5	Filhas de Dona Tereza, Eva e Graça, durante o preparo dos alimentos do Ensaio de Promessa de fevereiro de 2009.	p. 49
Imagem 6	Filhas de Dona Tereza, Eva e Graça, durante o preparo dos alimentos do Ensaio de Promessa de fevereiro de 2009.	p. 49
Imagem 7	A preparação do altar.	p. 49
Imagem 8	A preparação do altar.	p. 49
Imagem 9	A caixinha sagrada de Nossa Senhora do Rosário.	p. 52
Imagem 10	Jantar servido aos músicos e dançantes.	p. 56
Imagem 11	Jantar servido aos músicos e dançantes.	p. 56
Imagem 12	Dona Tereza, promesseira, junto ao altar com a caixinha de Nossa Senhora do Rosário ao centro.	p. 57
Imagem 13	Dona Idene e Sandra, sua filha. Fevereiro de 2008.	p. 57
Imagem 14	O chefe da Irmandade, Zé Nilo e o guia que ocupou o lado esquerdo, Seu Elio.	p. 58
Imagem 15	Seu Orlando e Sebastião Manduca na posição de guias, enquanto os guias oficiais desse pagamento de promessa descansam.	p. 58
Imagem 16	Com a chegada de Paulo, Seu Orlando repassa as caninhas de Sebastião Manduca a ele.	p. 58
Imagem 17	Cadeca, filho de Dona Idene, ao fim do Ensaio.	p. 61
Imagem 18	Miguel Antiqueira (Pelé) e Manoelzinho.	p. 61
Imagem 19	Sebastião Manduca.	p. 61
Imagem 20	Dona Idene.	p. 61
Imagem 21	O altar à espera da caixinha de Nossa Senhora do Rosário.	p. 63
Imagem 22	Zé Nilo dispõe a caixinha sobre o altar.	p. 63
Imagem 23	Zé Nilo dispõe a caixinha sobre o altar.	p. 63
Imagem 24	Dona Ondina, à direita, portando a caixinha de Nossa Senhora do Rosário, ao lado de sua irmã, Denina, durante o cortejo de encerramento do Ensaio, realizado em agosto de 2009.	p. 65

Imagem 25	Manduca e Zé Nilo durante o pagamento de promessa da falecida Inácia.	p. 80
Imagem 26	Miguel Antiqureira, 50 anos, conhecido como Pelé, em janeiro de 2009.	p. 88
Imagem 27	Seu Aldo durante o pagamento de promessa da falecida Inácia.	p. 93
Imagem 28	Seu Aldo durante o pagamento de promessa da falecida Inácia.	p. 93
Imagem 29	Zé Nilo e Sebastião (Manduca) empunham as caninhas durante a preparação para a entoação das cantigas, agosto de 2009.	p. 100
Imagem 30	Detalhe da baqueta e das ranhuras das caninhas.	p. 100
Imagem 31	Zé Nilo e Sebastião (Manduca) fazendo a reverência com as caninhas, em frente ao altar, durante o pagamento de promessa da falecida Inácia.	p. 101
Imagem 32	Tambor pertencente à Irmandade de Mostardas. Detalhe das primas, do arco de ouricana (que tensiona o couro) e do latão (corpo do tambor). Nesse tambor, assim como no tambor utilizado pela Irmandade de Tavares, o <i>aperto</i> é dado com cordões de nylon.	p. 109
Imagem 33	Seu Orlando, em abril de 2009.	p. 114
Imagem 34	Seu Silva averiguando o tambor.	p. 116
Imagem 35	Seu Silva inicia a afinação, enquanto Seu Orlando conversa sobre o tom apropriado do tambor.	p. 116
Imagem 36	Seu Orlando e Seu Silva, entoando as cantigas do Ensaio	p. 117
Imagem 37	Paulo, Seu Orlando e Seu Silva, as três gerações reunidas.	p. 117
Imagem 38	Seu Silva (terceiro, à esquerda), enquanto ainda era dançante, na época em que Arlindo, pai do atual chefe da Irmandade (primeiro, à esquerda), Zé Nilo, era guia. (Foto do acervo pessoal de Zé Nilo. Registro de meados da década de 50).	p. 124
Imagem 39	Manoelzinho, membro da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Tavares, em julho de 2008.	p. 128
Imagem 40	A ginga durante o pagamento de promessa da falecida Inácia.	p. 129
Imagem 41	A ginga durante o pagamento de promessa da falecida Inácia.	p. 129
Imagem 42	Dona Florinda, 95 anos. Especialista na ciência do Ensaio de Promessa de Quicumbi, em novembro de 2008.	p. 131

LISTA DE CROQUIS, DIAGRAMAS E GRÁFICOS

Croqui 1	Tavares e os municípios vizinhos. No detalhe, a localização das comunidades de Capororocas e Olhos d'Água	p. 23
Croqui 2	Esboço da disposição espacial das comunidades	p. 24
Croqui 3	Disposição dos dançantes durante o cortejo de entrada do pagamento de promessa de Dona Tereza	p. 53
Croqui 4	Disposição dos dançantes durante o cortejo de entrada do pagamento de promessa da falecida Inácia	p. 62
Croqui 5	Evoluções dos dançantes durante a performance de cada cantiga	p. 67
Diagrama 1	Quadro de parentesco	p. 38
Diagrama 2	Calendário agrícola das comunidades de Olhos d'Água e Capororocas	p. 47
Diagrama 3	Fluxograma das ações rituais para o pagamento de promessa	p. 66
Diagrama 4	Fluxograma dos instrumentos musicais e das vozes durante o Ensaio	p. 111
Gráfico 1	Os desenhos melódicos das vozes de Manduca e Seu Orlando tendem à convergência, porém são claramente entoados em registros vocais distintos, com alturas e intensidades variáveis.	p. 75

LISTA DE FAIXAS DO DVD

Cena 1: A canoa virou

Pagamento de promessa de Dona Tereza
Capororocas, fevereiro de 2009
Citado na página 74

Cena 2: Cortejo de despedida

Pagamento de promessa de Dona Tereza
Capororocas, fevereiro de 2009
Citado na página 60

Cena 3: Cortejo de entrada

Pagamento de promessa da falecida Inácia
Tavares, agosto de 2009
Citado nas páginas 54 e 62

Cena 4: Cortejo de despedida

Pagamento de promessa da falecida Inácia
Tavares, agosto de 2009
Citado na página 65

Cena 5: Apresentação condensada - 1º Aniversário da Associação Quilombola Vó Marinha

Olhos d'Água, julho de 2008
Citado na página 138

Cena 6: Sobre a embaixada – Conversa com Seu Orlando

Mostardas, novembro de 2008
Citado nas páginas 58 e 91

LISTA DE FAIXAS DO CD

- 1. Chora Makamba** – Citado na página 54
Pagamento de Promessa de Dona Tereza – fevereiro de 2009
Guias: Zé Nilo e Elio
- 2. Deus te salve casa** – Citado na página 54
Pagamento de Promessa de Dona Tereza – fevereiro de 2009
Guias: Zé Nilo e Elio
- 3. E olha a Santa** – Citado nas páginas 55 e 127
Pagamento de Promessa de Dona Tereza – fevereiro de 2009
Guias: Zé Nilo e Elio
- 4. O Rei de Congo nos põe à mesa** – Citado na página 56
Pagamento de Promessa de Dona Tereza – fevereiro de 2009
Guias: Zé Nilo e Elio
- 5. Saudação das capelonas** – Citado na página 56
Pagamento de Promessa da falecida Inácia – agosto de 2009
Guias: Zé Nilo e Sebastião Manduca
- 6. Ó Senhor Rei** – Citado na página 59
Comunicação pessoal – setembro de 2008
Paulo Gaúcho
- 7. Estrela d'Alva** – Citado na página 59
Pagamento de Promessa de Dona Tereza – fevereiro de 2009
Guias: Zé Nilo e Elio
- 8. Estrela da Madrugada** – Citado na página 60
Pagamento de Promessa de Dona Tereza – fevereiro de 2009
Guias: Zé Nilo e Elio
- 9. Estrela d'Alva** – Citado na página 59
Pagamento de Promessa da falecida Inácia – agosto de 2009
Guias: Zé Nilo e Sebastião Manduca
- 10. A canoa virou** – Citado na página 74
Pagamento de Promessa de Dona Tereza – fevereiro de 2009
Guias: Seu Orlando e Sebastião Manduca
- 11. E viva o nosso tamboreiro** – Citado na página 117
Comunicação pessoal – abril de 2009
Seu Silva, Seu Orlando e Paulo Gaúcho
- 12. Chora Makamba** – Citado na página 117
Comunicação pessoal – abril de 2009
Seu Silva, Seu Orlando e Paulo Gaúcho
- 13. Sambinha** – Citado na página 94
Comunicação pessoal – abril de 2009
Seu Silva, Seu Orlando e Paulo Gaúcho
- 14. Tambor** – Citado na página 117
Comunicação pessoal – abril de 2009
Seu Silva

SUMÁRIO

Introdução	p. 15
Capítulo 1: A territorialização do sagrado: o ritual do pagamento de Promessa	p. 33
Nas sendas das promessas: o compromisso firmado	p. 35
Sonhos, visões e promessas: a comunicação com o divino	p. 41
As paisagens e os ritmos dos preparativos	p. 44
A completude de uma experiência	p. 51
A outra promessa: a falecida Inácia	p. 62
Narrativa fundacional: a santa, o canto, a ginga	p. 68
Capítulo 2: Vozes e cantigas: a linguagem do sagrado	p. 70
As cantigas: o repertório sagrado	p. 73
Linguagem e som: a comunicação estabelecida	p. 82
Capítulo 3: A agencialidade discursiva dos instrumentos musicais	p. 95
Parâmetros cosmológico-musicais e agencialidade	p. 105
Mestres e tambores: diálogos e afetos	p. 113
Capítulo 4: O território no corpo: a ginga do Ensaio	p. 121
A ginga em ação: o espaço-tempo do movimento	p. 127
Capítulo 5: O espaço-tempo das apresentações: os movimentos para salvar a casa	p. 133
O Ensaio e os discursos performativos	p. 142
Considerações Finais	p. 147
Referências	p. 152
Anexos	p. 158

Introdução¹

Cheguei a Tavares, constrangida por não ter conseguido falar com ninguém de Capororocas. Gostaria de ter avisado sobre minha ida, mas todos os telefones estavam mudos. Era uma tarde chuvosa de julho, com rajadas de vento e trovoadas. A estrada, que já era ruim, ficara pior com a tempestade. Os buracos da RST 101 pareciam não ter fim e de fato não tinham: foram quase seis horas para o ônibus chegar à rodoviária de Tavares. Estava perdida... Lembrei de procurar a secretária de turismo, que havia se disposto a ajudar. Fui em direção ao quiosque da prefeitura, localizado bem ao centro da praça da cidadezinha. Com chuva, Tavares parecia menor ainda. Por sorte, encontrei Sandra no quiosque. Reapresentei-me. Como previra, não lembrava-se de mim. Esboçou desconfiança, mas foi gentil e conduziu-me ao carro da prefeitura que fora emprestado pela secretária. Os quatro quilômetros que separam Tavares de Capororocas estavam enlameados. Seria impossível chegar até lá a pé, em meio ao aguaceiro. Fomos todo o percurso em silêncio. Ao chegarmos a uma casa, Sandra disse-me que eu pousaria ali. Concordei, um pouco tonta com tantas horas dentro de um ônibus. Era a casa de Crismara, liderança na comunidade de Capororocas, assim como Sandra. Despedimo-nos. Ao entrar na casa de Crismara, fui requestada a falar sobre a pesquisa. Expliquei, ainda que vagamente, o que pensava. Crismara perguntou-me, séria: *mas tu não sabe nada sobre o Ensaio, né?* Disse, enrubescida, que não. - *Então é assim, a primeira coisa que se faz é salvar a casa...*

[Diário de Campo, julho de 2008]

Para salvar a casa. Essa frase foi recorrente durante minha estadia em Tavares e nas comunidades quilombolas desse município, Capororocas e Olhos d'Água. Com frequência, ao perguntar sobre o **Ensaio de Promessa de Quicumbi**, *os especialistas* em sua *ciência* versavam sobre essa primeira cantiga ou reza-cantada, cuja entoação

¹ Utilizo em todo esse trabalho o itálico, apenas na primeira ocorrência, para indicar falas ou expressões locais. Ênfases minhas são pontuadas em negrito, aspas ou aspas simples.

configura a inauguração de espaço-tempo ritual: *é quando a gente canta a salvação da casa que tudo fica sagrado*, dizia-me Dona Inácia, 95 anos, uma dessas grandes especialistas nos saberes do ‘Ensaio’.

Desde o início de 2008 eu estava interessada em ouvir mais sobre o Ensaio. Depois de muito tempo pesquisando na comunidade quilombola de Samucangaua, em Alcântara – Maranhão, sobre cultura expressiva e os impactos do Centro de Lançamentos de Foguetes (CLA), instalado no município alcantareense desde 1985, sentia que era a ocasião de viver outro encontro etnográfico: conhecia escassamente o Ensaio através dos escritos dos folcloristas gaúchos Paixão Cortes e Lilian Argentina. Entretanto, apesar das grandes contribuições como imagens e transcrições musicais, havia poucas informações nesses livros, sempre muito genéricas e nada atuais; e as pessoas com quem conversei, nesse meio tempo, desestimulavam-me ao ponderar que a Irmandade do Rosário de Tavares, responsável pela organização do ritual, estaria desarticulada.

Meu interesse dava-se, sobretudo, pelas semelhanças que encontrava no que lia a respeito do Ensaio de Promessa e das congadas. Além disso, estava inclinada a dedicar-me às chamadas “tradições performáticas afro-brasileiras” (Carvalho, 2004), seja por um “romantismo ou emulação” (Viveiros de Castro, 1992) e, de certa forma, meu interesse combinava-se com as discussões etnomusicológicas travadas no Grupo de Estudos Musicais (GEM-UFRGS), coordenado pela professora Elizabeth Lucas², do qual faço parte. Mas o que de fato me despertava profunda curiosidade eram as sonoridades que nunca ouvira e sequer imaginava: mesmo que o Ensaio de Promessa de Quicumbi da Irmandade de Tavares estivesse desarticulado, como alguns supunham, precisava ouvir aqueles que detivessem a sua memória musical. Em princípio, portanto, parti para Tavares sem qualquer questão, mesmo compreendendo que a Antropologia é movida, sobremaneira, a partir de problemas. O que me movia naquela hora não era exatamente uma indagação, era a hipótese de uma desarticulação de uma Irmandade que conjecturava assemelhar-se ao que Carvalho (2000) escreveu sobre o papel dessas agremiações negras no seio do pacto colonial de resistência:

² Quando integrei o GEM, em 2006, havia diversas pesquisas em andamento sobre as chamadas “tradições performáticas afro-brasileiras”. Ver: Soares (2007), Silveira (2008) e Prass (2009).

As irmandades negras representam, na história cultural do Brasil, uma expressão do pacto colonial entre negros e brancos. Havia irmandades apenas para negros em todo o país. [...] Os escravos construíram igrejas para os brancos e para si mesmos. Duas irmandades foram especialmente importantes: a Ordem de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e a Ordem de São Benedito. [...] Foi uma das formas pelas quais os negros seriam incorporados à vida colonial portuguesa "civilizada" nos trópicos, porém eles entrariam na ordem colonial com uma diferença: eles teriam, um dia, de celebrar sua devoção. Havia igrejas separadas e dias diferentes para suas celebrações. Tratava-se de um ritual de inversão: eles podiam desfilar no espaço público como se fossem civilizados, porque eram católicos. Pelo menos enquanto duravam as celebrações de Nossa Senhora do Rosário, ou de Jesus, podiam ser vistos (e conseqüentemente podiam se ver) como seres humanos plenos. Ao mesmo tempo, usavam tambores, melodias e vestimentas africanas que de alguma maneira podiam manter viva sua herança cultural africana. Enquanto as irmandades brancas tendiam a reproduzir canções, danças e roupas portuguesas, as irmandades negras seriam uma primeira instância de preservação de tradições africanas. Tão logo foram criadas pelos padres, desenvolveram sua própria estética, basicamente usando canções, instrumentos musicais, e algumas vezes padrões de dança, de origem africana, muito embora pudessem copiar melodias da igreja católica. (p. 18 – 19)

O que visava, portanto, embora minhas intenções fossem pouco claras, era interpretar as sonoridades das cantigas e dos instrumentos rituais da Irmandade do Rosário de Tavares, a despeito de sua possível desarticulação. Essa curiosidade inicial era devido aos poucos trabalhos que conhecia sobre as Irmandades Negras³, especialmente no Rio Grande do Sul⁴. No restante do Brasil, porém, há uma vasta literatura que aborda os “congós”, as “Irmandades” e as “confrarias”, como a pesquisa de Mário de Andrade, constante no livro “Danças Dramáticas do Brasil” (1959) e a pesquisa de Arthur Ramos, “O folclore negro no Brasil” (2007, mas a primeira edição data de 1935). Os escritos de Carlos Rodrigues Brandão, por sua vez, em especial “A festa do Santo Preto” (1985) e “O divino, o santo, a senhora” (1978), que diretamente tratam a respeito das Irmandades Negras, também eram fontes interessantes, pois situavam as congadas e seus distintos sotaques, assim como traziam descrições minuciosas de todo processo ritual, desde uma abordagem antropológica, especialmente da festa que ocorre na cidade de Pirenópolis, em Goiás. Mais contemporâneo é o livro de Leda Martins, “Afrografias da Memória” (1997), que enfoca a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário

³ Para uma genealogia das Irmandades do Rosário, ver Bastide (1974).

⁴ Os únicos trabalhos que tenho notícia são das historiadoras Mortari (2000) e Müller (1999), que estudaram as notícias vinculadas às Irmandades negras de Nossa Senhora do Rosário em Porto Alegre entre 1841-1860 e 1889-1920, respectivamente.

de Jatobá, Minas Gerais, através “da coreografia lacunar da memória e os rituais de linguagem ali encenados que regem os cantares rituais” (p. 18). O livro de Martins é um belo exemplo de um exercício etnográfico que toma os saberes nativos a sério, como epistemologias capazes de gerar entendimentos de mundos possíveis. Mas o que projetava compreender, que eram as sonoridades em ação, foi contemplado, em certa medida, pelo trabalho da etnomusicóloga Glaura Lucas, “Os sons do Rosário” (2002), que discorre sobre as Irmandades Negras dos Arturos e Jatobás, de Minas Gerais, através de uma abordagem que põe em relevo a música, através da qual cumpre-se o ritual do Reinado de Nossa Senhora do Rosário. Todos esses trabalhos se somavam à curiosidade influenciada pelos comentários de Carvalho no artigo citado acima: “Um panorama da música brasileira: parte 1. Dos Gêneros tradicionais aos primórdios do samba”, ainda sobre as Irmandades Negras:

Grande parte das tradições afro-brasileiras de música e dança está de alguma maneira (embora não exclusivamente) ligada a essas festas católicas. Mesmo estilos musicais populares são constantemente filtrados a partir desses gêneros ditos “católicos”. Observa-se assim uma constante superposição estética entre canções, letras de canções e padrões rítmicos de diferentes gêneros rituais e seculares. Até o momento, a maioria dos estudos da música afro-brasileira tem mostrado uma tendência a se concentrar em estilos de religiões afro-brasileiras tradicionais (especialmente música de candomblé) ou em música popular comercial (MPB, samba, bossa nova, etc.). É por essa razão que considero tão importante pesquisar o mundo dos gêneros cerimoniais, **porque eles são praticados por todo o país, apresentando uma surpreendente variedade de estilos, formas, configurações únicas** [...]. (Carvalho, 2000, p. 18 – grifos meus)

De fato, considero o que Carvalho aponta como desafiante: embora reconhecesse semelhanças entre as descrições dos congados e as descrições de folcloristas como Paixão Cortes e Lilian Argentina acerca do Ensaio, no Rio Grande do Sul, ponderava que as Irmandades Negras do Rosário, possuíam, de fato, cores e timbres diversos, embora não soubesse como defini-las. Talvez esse desconhecimento tenha sido, de alguma forma, decisivo na consecução dessa pesquisa. Destituída de argumentos apriorísticos, fui a Tavares para ouvir, simplesmente, o que vislumbrava ter desaparecido. Inesperadamente, em minha primeira ida à comunidade de Olhos d’Água,

em julho de 2008, por ocasião do aniversário da Associação Quilombola Vó Marinha⁵, assisto a uma *apresentação* do Ensaio de Promessa de Quicumbi.

Essa primeira incursão no universo das rezas-cantadas foi decisiva. Primeiro porque fui apresentada aos membros da Irmandade de Tavares e a alguns *especialistas*, categoria local que designa mulheres e homens que reconhecidamente possuem ampla experiência e conhecimento nos saberes do Ensaio. Segundo, porque foi a partir desse encontro que consegui esboçar, minimamente, do que tratava a *ciência* do Ensaio de Promessa de Quicumbi. E tal delineamento sobre o Ensaio, presente neste trabalho, dá-se desde as vozes desses especialistas, que decisivamente emergiram, enunciando a gramática sagrada do Ensaio⁶.

O Ensaio de Promessa de Quicumbi

Ensaio de Promessa de Quicumbi é uma forma coreográfico-musical que combina canto antifonal (solo - coro) e instrumentos de percussão. É performatizado, apenas por homens, em situações de pagamento de promessa, conforme discutirei ao longo dessa dissertação, com duração de doze a quatorze horas, em agradecimento a Nossa Senhora do Rosário, reconhecida localmente como a protetora dos *morenos de Tavares*⁷. Também é *apresentado*, como denominam, em versão condensada, com duração de vinte minutos, em situações de grande visibilidade política e social. O conjunto instrumental é composto por tambor, fabricado localmente pelo mestre-construtor, pandeiro e caninhas, pequenos

⁵ O convite para a participação do Grupo de Pesquisa em Estudos Musicais (GEM – UFRGS), o qual integro, foi feito por Ubirajara Toledo, diretor executivo do Instituto de apoio às comunidades remanescentes de quilombos (IACOREQ).

⁶ Compreender esse conhecimento nativo como parte de uma enunciação de um mundo possível é inspirado em Viveiros de Castro e sua contundente elaboração no artigo “O nativo relativo”: “O nativo é, sem dúvida, um objeto especial, um objeto pensante ou um sujeito. Mas se ele é objetivamente um sujeito, então o que ele pensa é um pensamento objetivo, a expressão de um mundo possível, ao mesmo título que o que pensa o antropólogo” (2002a, p. 117).

⁷ A auto-atribuição *moreno* é com frequência evocada para indicar aqueles descendentes dos ancestrais escravos. Não entendo a categoria *moreno* apenas como sinônimo de uma constituição de si por contraste, como mera distinção, mas como uma forma de operar com o passado: o *negro*, também uma categoria êmica, são os antepassados escravos que constituíram o território no pós-abolição. *Morenos* são os seus descendentes, que possuem uma memória comum de origem e, através dessa memória, resguardaram a história, símbolos e o sentimento de pertencimento a um território. A ontologia da raça não se pressupõe em características universalistas, mas na própria constituição do território das comunidades de Tavares, no qual o *moreno* é, presencialmente, o descendente direto dos escravos. Podemos pensar que esses atores empreendem uma racialização diferenciada, que evoca a relação com o entorno e com as experiências dos *antigos*.

reco-recos que são tocados exclusivamente pelos *guias*. A Irmandade do Rosário do município de Tavares, portanto, (que também compreende integrantes das comunidades de Capororocas e Olhos d'Água e, ainda, do município vizinho, Mostardas) é a responsável pelos pagamentos de promessas e apresentações, como a que assisti, em julho de 2008. É formada somente por homens, com idades que variam entre 23 e 80 anos. Na Irmandade, há posições como a dos *guias*, que se diferenciam, ainda, em *guia da direita* e *guia da esquerda*, sendo que o primeiro refere-se ao mais velho, que também é o *chefe* da Irmandade, o responsável pela *caixinha de Nossa Senhora do Rosário* e pela indumentária do grupo, os denominados *capacetes*. É ainda o chefe da Irmandade quem convoca os *dançantes*, que por sua vez são todos aqueles que participam da Irmandade. A categoria “dançante” compreende desde os músicos, o *pandeirista* e o *tamboreiro*, como os próprios guias. Ou seja, dançante é todo aquele que integra a Irmandade do Rosário. Há também a posição de *contra-guia*, que são aqueles que no momento da performance posicionam-se atrás dos guias, ocupando a segunda posição na fila de pares de dançantes. Têm a responsabilidade de impulsionar o coro, a resposta dos demais dançantes.

Para além das posições intra Irmandade, há sempre um promesseiro ou promessa. São os devotos de Nossa Senhora do Rosário que comunicam-se com a Santa em ocasiões de *precisão*, solicitando à divindade a cura de uma doença, a aquisição de um pedaço de terra ou o matrimônio. É bem verdade que há diversos tipos de promessas; e o próprio termo “promessa” pode adquirir novos significados, dependendo da situação no qual é aplicado. Por exemplo, em apresentações condensadas do Ensaio, que duram em média vinte minutos, não se trata do pagamento de uma “promessa”, no sentido que explicitiei acima, mas do *cumprimento de uma promessa*, que refere-se, substancialmente, à prática da devoção. Além dos promesseiro(a)s, são os devotos de Nossa Senhora do Rosário que compõem a cena do Ensaio. Embora as mulheres não dance, são parte fundamental para a composição e preparação do espaço ritual: são responsáveis, entre outras coisas, pela preparação das libações. Além disso, avaliam a qualidade da performance dos dançantes quando da entoação das *cantigas*.

O Ensaio...

Como parte de uma “promessa”, que pode ser resultado de uma súplica ou de um **compromisso devocional com a Santa**, o Ensaio é articulado para devolver a contraparte de Nossa Senhora do Rosário no acordo firmado. Então, faz-se um “ensaio”, no

sentido de uma prova, uma tentativa ou uma **experiência**, para a manutenção de uma relação equitativa.

Porquanto a Santa cedeu ao pedido aflitivo, o promesseiro “ensaia” o pagamento da promessa: como destacarei em seguida, as cantigas entoadas, no momento da performance, são “ensaiadas”, seus versos são repetidos diversas vezes para, entre outras razões, atingir o índice de qualidade exigido pela Santa, o qual compreende a concatenação necessária das vozes humanas, do conjunto instrumental percussivo e a ginga corporal . Ensaia é também reiteradamente assumir o compromisso devocional. Nas apresentações condensadas e nos pagamentos de promessa, ensaia-se e presentifica-se uma comunicação com o divino, por meio dos cantos e da dança, instaurando um espaço-tempo diferenciado do cotidiano: é a ocasião, por excelência, que Nossa Senhora do Rosário intercederá sobre todos os presentes.

... de Promessa ...

Quando cheguei a Tavares, diversos membros da Irmandade e especialistas locais explicaram-me que o Ensaio resulta de uma promessa. Sendo assim, a cantiga sagrada entoada pelo conjunto emana do compromisso de retribuir à Santa o atendimento à súplica do devoto. Nas apresentações condensadas, esse compromisso não se refere, necessariamente, ao pagamento de um pedido acatado, mas está relacionado a um ato devocional, ao qual me referi acima. Além disso, apresentar o Ensaio nessas situações é fazer ressoar as vozes que trazem consigo toda a carga expressiva da memória dos ancestrais escravos, dos quais herdaram a ciência do Ensaio de Promessa.

A promessa, portanto, refere-se a um compromisso, em muitos aspectos: tanto com relação ao ajuste com Santa, acerca de uma solicitação, como ao empenho da palavra enunciada para a reiteração da fé em Nossa Senhora do Rosário através da (re)criação de um espaço-tempo sagrado, o que parece ser o caso nas apresentações condensadas do Ensaio.

... de Quicumbi

Para os membros da Irmandade do Rosário de Tavares o Ensaio faz parte da *linguagem dos quicumbis*, que são os primeiros a chegar às terras de Tavares, os ancestrais escravos, trazidos compulsoriamente dos *reinos da África*. Foram os quicumbis que legaram a especificidade do canto, marcado por articulações fonéticas e semânticas

não usadas na fala cotidiana local. O termo quicumbi também aparece em outras comunidades quilombolas da região em versões próprias⁸.

Prass (2009, p. 70 - 72), por exemplo, cita a obra “A vila da Serra”, de 1924, do memorialista Antonio Stenzel Filho, o qual recorda-se que os Quicumbis, no final do século XIX, eram um terno de negros crioulos, nascidos no Brasil, que pertenciam a fazendeiros da região (o que hoje equivaleria a Osório e Palmares do Sul). Os cantares desses quicumbis, segundo Stenzel, eram marcados pelos tambores e reco-recos; as letras das cantigas tinham um misticismo profundo e a indumentária, por sua vez, era composta por capacetes de papelão, adornados de plumas e fitas.

Tavares: de perto e de longe

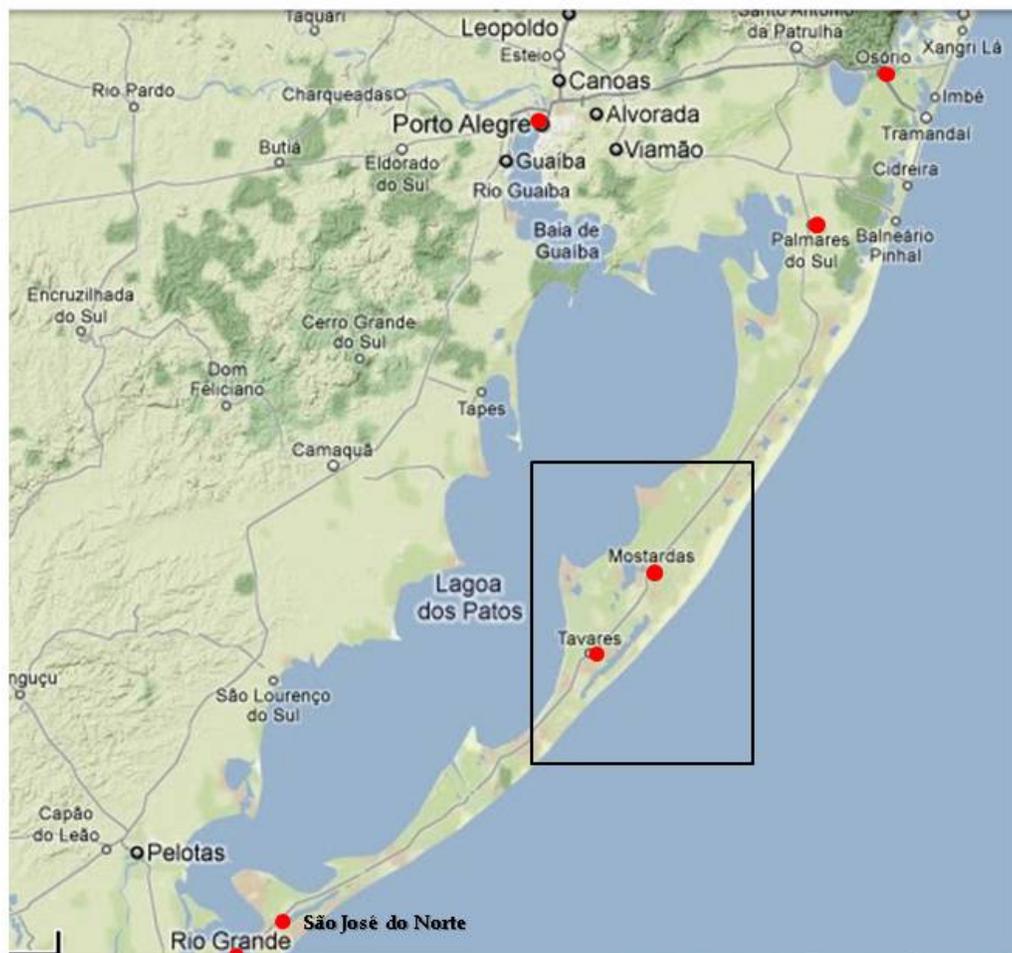
Olhos d'Água e Capororocas são comunidades negras rurais, hoje denominadas remanescentes de quilombos⁹, localizadas no chamado “litoral norte” do Estado do Rio Grande do Sul, entre a Lagoa dos Patos e o Oceano Atlântico, distantes cerca de 230 km da capital Porto Alegre, entre asfalto e estradas de chão batido. O município de Tavares, onde essas duas comunidades localizam-se, é caracterizado pelas edificações de caráter açoriano. Nas duas comunidades moram cerca de 60 famílias descendentes de escravos. A estrada que conecta o trecho que vai de Capivari do Sul até Tavares é a RST 101, conhecida no passado como “estrada do inferno”, visto que as vias eram de difícil acesso. Até hoje as condições da estrada são péssimas, embora haja atividades de recapagem do asfalto nos pontos mais críticos.

Em Tavares, município onde essas duas comunidades estão localizadas, existe apenas seis escolas de ensino fundamental, sendo duas delas de ensino fundamental incompleto, e uma escola de ensino médio. As distâncias e os precários transportes resultam em números alarmantes: o percentual de analfabetos – mais de 15% da população dessa região, acima dos 15 anos, não tem nenhuma formação escolar. Tendo em vista o número significativo de analfabetos, um dos indicadores de avaliação do IDH,

⁸ Esse léxico também aparece em formas coreográficas de “sotaque congada” (Prass, 2009) ao redor do Brasil: cacumbi ou cucumbi, como é conhecido em Santa Catarina e no Rio de Janeiro; e ticumbi, no Espírito Santo. Para mais detalhes ver: Ramos (2007), Albuquerque (1990), Neves (1976).

⁹ Não é minha intenção discorrer sobre o debate acerca de uma ressemantização da categoria “remanescente de quilombo”, tendo em vista que o tema já foi amplamente discutido na literatura antropológica disponível. Ver: Almeida (1996; 2002), Arruti (1997), O'Dwyer (2002).

o índice dessa região não ultrapassa a síntese pouco expressiva de 0.7, segundo dados do PNUD/Atlas de Desenvolvimento Humano (ano 2000).

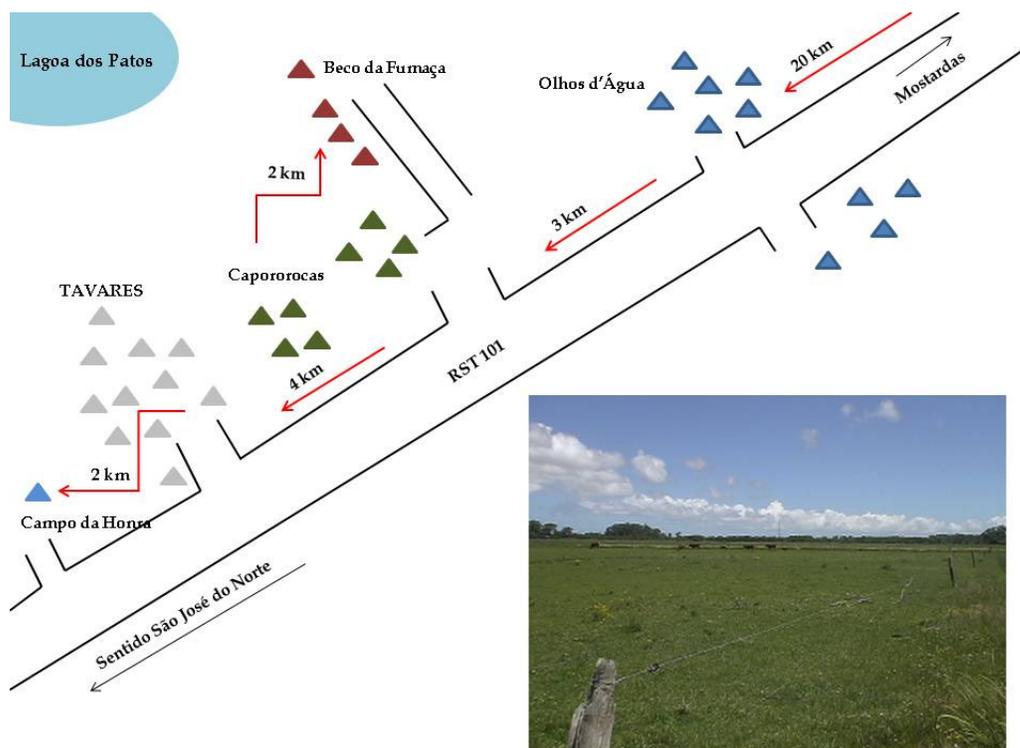


Croqui:
Tavares e os municípios vizinhos. No detalhe, a localização das comunidades de Capororocas e Olhos d'Água



Dos quase 5.500 habitantes de Tavares, 40% da população reside nas áreas rurais, em Capororocas e Olhos d'Água. Os jovens que desejam estudar ou buscar mais oportunidades de trabalho precisam deixar as comunidades e migrar para outras cidades da região, como Mostardas. Por todas essas razões, os moradores das comunidades são predominantemente idosos, muitos dos quais aposentados que vivem de um salário mínimo e da agricultura, com ênfase no cultivo da cebola e, em menor escala, do feijão, além de núcleos familiares que reúnem pais e mães na faixa dos 30 aos 55 anos e seus filhos crianças e adolescentes. São raros os jovens de 20 a 30 anos que permanecem nas comunidades.

As lavouras da região exercem a atividade agrícola patronal, dedicando-se basicamente ao cultivo da cebola e, em menor escala, à rizicultura; são nessas lavouras que muitos homens das comunidades de Tavares trabalham para obter um salário e carteira assinada. Outra opção é o trabalho remunerado nas empresas de resinagem do *pinus*. Em Capororocas e Olhos d'Água, como dito, predomina a agricultura familiar com ênfase no cultivo da cebola.



Croqui 2: esboço da disposição espacial das comunidades. Abaixo, imagem 1: plantações de cebola, em Capororocas

O trabalho de campo concentrou-se entre os meses de julho de 2008 a novembro de 2009, entre estadias que variavam de dois até cinco dias¹⁰. Um tempo que considero curto, mesmo tendo como referência os padrões de um mestrado. Concentrei-me, na maioria das vezes, em Capororocas e na cidade de Tavares. Fui a Olhos d'Água em ocasiões bastante específicas, como para conversar com Miguel Antigueira, conhecido como Pelé, membro da Irmandade de Tavares. A circulação diária de pessoas da comunidade de Olhos d'Água na sede do município, Tavares, ajudou-me a conversar inúmeras vezes com aqueles que lá moram. E a importância de fixar-me em Tavares e em Capororocas era devido à maioria dos dançantes da Irmandade e especialistas do Ensaio residir nesses locais.

Minhas estadias na cidade vizinha de Mostardas também eram frequentes. Em princípio, acreditei que circunscreveria a pesquisa desde um contorno geográfico, então mantive meus esforços junto àqueles que moravam em Tavares e nas comunidades quilombolas desse município. Além disso, meu propósito inicial era dedicar-me à Irmandade do Rosário de Tavares. Porém, como destacarei nos próximos capítulos, a circulação de dançantes de outra Irmandade é intensa e todos com os quais conversei em Tavares indicavam-me Seu Orlando, chefe da Irmandade do Rosário de Mostardas, como um importante e imprescindível interlocutor. Logo, em quase todas as viagens que fiz, ficava um dia inteiro ou algumas horas em companhia de Seu Orlando, em Mostardas.

Para além do trabalho de campo em Tavares, a interlocução se estendia quando recebia em minha casa ou acompanhava em consultas médicas alguns dos envolvidos na ciência do Ensaio. É bem verdade que esses momentos, além de prazerosos, foram relevantes, na medida em que acedia aos comentários “de longe” feitos ao Ensaio de Promessa. Além disso, agregar essas pessoas ao meu cotidiano tornava-me cada vez mais próxima, ou mais suscetível às intensidades (Favret-Saada, 2005). Nessas ocasiões me foram narradas a maior parte das promessas relacionadas aos falecidos promesseiros, aparições e sonhos. Além dessa proximidade, não raro recebi ligações, no meio da madrugada, de especialistas que desejavam *contar um caso* do Ensaio.

¹⁰ Quando cheguei a Tavares um dos grandes estranhamentos por parte de meus anfitriões era a quantidade de dias que me dispusera a ficar em campo. Depois de algum tempo compreendi que o modelo de pesquisa conhecido localmente era outro. Alguns diziam-me que a minha pesquisa devia ser algo importante, *porque o Paixão Cortes ficava só algumas horas e eu ficava vários dias...*

A despeito de minha falta de problematização inicial, considero que tive muita sorte ao encontrar tanta disposição de meus anfitriões para narrar as histórias do Ensaio¹¹. Mas essa disposição foi construída a cada ida a Tavares, a cada devolução de uma foto, de um vídeo ou de uma gravação. Fui, progressivamente, atravessada por intensidades decisivas, sendo mobilizada por imagens igualmente diversas das que possuía (idem, 2005).

Assim, o meu primeiro contato, conforme apontei no excerto do meu diário de campo que abre essa seção, foi com as lideranças da comunidade de Capororocas, Sandra e Crismara, na época (em julho de 2008) vice-presidente e presidente, respectivamente, da Associação Quilombola Vovô Virgilino, fundada em abril de 2006. Sandra Lopes, nascida em Capororocas, hoje com quarenta e seis anos, é filha do falecido dançante de Ensaio, Faustino e de Dona Idene, 80 anos, importante interlocutora durante a pesquisa. Mora junto com a mãe no chamado Beco da Fumaça, cerca de dois quilômetros de Capororocas [ver croqui acima]. Com as muitas vindas a Porto Alegre, devido às reuniões com lideranças de outras comunidades quilombolas do Estado ou para resolver algum problema burocrático da Associação, intensificamos o contato. Sandra conhece todas as cantigas do Ensaio de Promessa e soube explicar-me com grandes detalhes o ritual por extenso. Em parte, seu saber na ciência do Ensaio é fruto da convivência com *os antigos*. Foi também através dos antigos que aprendeu o terço, que é rezado-cantando sempre à meia-noite, no ritual por extenso do Ensaio. Como *capelona*, que é a responsável por coordenar o solo-coro do terço, Sandra participou do pagamento de promessa da falecida Inácia, em agosto de 2009, no qual eu também estava presente. Em meio a tantos compromissos, Sandra dividia-se no trabalho como *diarista* nas plantações de cebola de outros agricultores e na conclusão do Ensino Médio, cujas aulas eram no centro de Tavares, quase sete quilômetros de sua residência. Mesmo sem transporte para ir à escola, Sandra conseguiu completar as disciplinas que faltavam para receber o diploma e foi aprovada no Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM), em 2009. Como grande conhecedora da história dos antigos, Sandra acompanhou-me em todas as fases da pesquisa. Assim como Crismara, filha de Dona Tereza, a promesseira do primeiro ritual por extenso que assisti, em fevereiro de 2009. Crismara, também

¹¹ Pouco utilizei o gravador de voz durante o trabalho de campo. Foi uma decisão tomada em respeito daqueles que se sentiam pouco à vontade com o equipamento. Aliás, a maior parte das conversas deu-se fora de uma situação de “entrevista”. Quando usava o gravador, com a concessão de meus anfitriões, era apenas para rememorar algo que me fora relatado anteriormente.

nascida em Capororocas, onde mora, hoje com trinta e seis anos, vem a Porto Alegre com muita frequência. Apesar do trabalho com a lavoura de cebola, que pertence a sua família, e dos dois filhos ainda pequenos, as viagens relacionadas aos compromissos com a Associação não são poucas. Sandra e Crismara, irmãs de dançantes que integram a Irmandade do Rosário de Tavares, apontavam-me que escrever sobre o Ensaiourgia: sobretudo porque os mais antigos, os especialistas que detêm a memória do Ensaio, estão desaparecendo. Nesse sentido, Crismara e Sandra se dispuseram a acompanhar-me durante a pesquisa de campo e, em algumas ocasiões, também discutimos parte do texto desta dissertação. Em grande medida esse trabalho se constituiu através das inquietações das duas líderes: como escrever a história do Ensaio de Promessa, baseada na oralidade, que é também a história dos territórios negros das comunidades quilombolas de Tavares? Como descrever, o que Sandra denomina de *devoção*, se o sentido do Ensaio de Promessa se funda essencialmente na ação ritual? Ou ainda, como descrever o Ensaio, face aos embates políticos, sem comprometer sua dimensão firmada no ato devocional com Nossa Senhora do Rosário? Esta era a grande preocupação de Crismara ao dizer-me que o Ensaio apresentado é antes de tudo uma devoção, *uma devoção que remete aos saberes dos ancestrais escravos*, aponta.

Foi, portanto, através das duas líderes que cheguei ao chefe da Irmandade do Rosário de Tavares, José Nilo Francisco de Sousa, hoje com sessenta anos. Zé Nilo, como é conhecido, é filho do falecido chefe da Irmandade, Arlindo. Assumiu a chefia da Irmandade há vinte e cinco anos, após o falecimento de seu pai. Conforme Zé Nilo contou, dança Ensaio desde que era *gurizote* e tudo que aprendeu sobre as linguagens das cantigas e da ginga foi através da observação, com o pai e o avô, Amaro. Reside sozinho, no centro de Tavares, na mesma casa que era do seu pai. Trabalha como diarista em períodos de plantio e colheita da cebola. É irmão de Paulo Gaúcho, 45 anos, contra-guia da Irmandade, o qual detém os saberes da construção dos instrumentos musicais, as caninhas e o tambor. Aprendeu com o avô Amaro como construí-los e consagrá-los a Nossa Senhora do Rosário. Paulo, pai de duas filhas, também mora no centro de Tavares, mas não trabalha com a cebola. Dedicar-se à criação de animais, como ovelhas e carneiros, e ao corte da madeira. Paulo e Zé Nilo, ao dividirem suas memórias sobre o Ensaio, indicavam Seu Orlando como o mais apropriado para narrar a história dos antigos.

Foi por intermédio das duas lideranças, Sandra e Crismara, e de Paulo e Zé Nilo, que estive pela primeira vez, em novembro de 2008, na residência de Seu Orlando Cardoso Duarte, no centro de Mostardas, a 27 km de Tavares. Seu Orlando, de setenta e quatro anos, nasceu no 4º distrito de São José do Norte, hoje município de Mostardas. É, atualmente, chefe da Irmandade do Rosário desse município. Ao contrário de Zé Nilo, que aprendeu a ciência do Ensaio através do pai e do avô, dançantes da Irmandade, Seu Orlando aprendeu tudo com a mãe, Maria Luisa Ávila Duarte, falecida há mais de quarenta anos, tamboreira no Ensaio e *professora de tambor*. O chefe recorda que a mãe tocava o instrumento e entoava as cantigas sagradas para os filhos dançarem, pois *gostava de ensinar para os filhos tudo que aprendeu com a mãe*, Luisa Ávila de Antiqueira, sua avó, nascida em Guiné, na África, e que fora trazida ao Brasil para servir a um *Sim Senhor*. Seu pai, Luis Cardoso Duarte, por sua vez, também era guia da Irmandade de Tavares, junto com Arlindo, pai de Zé Nilo. Dessa forma, com nove anos Seu Orlando já dançava e sabia quase todas as cantigas do Ensaio, embora não dançasse junto aos demais integrantes da Irmandade. Após o falecimento do pai, Manduca, um dos guias da Irmandade de Tavares, em meados da década de cinquenta, convocou Seu Orlando para fazer um Ensaio em homenagem ao pai. Desde então, Seu Orlando dança Ensaio. Há dois anos, em razão de um derrame, só participa dos rituais para cantar as cantigas solenes, o que segundo ele é o *papel dos guias*.

Seu Orlando, Paulo Gaúcho e Zé Nilo foram os primeiros dançantes com quem dialoguei sobre o Ensaio. Através deles, segui a rede da Irmandade do Rosário de Tavares e conversei com quase todos, que são cerca de vinte e três, entre tamboreiros e pandeiristas. As mulheres, com quem muito convivi e dialoguei, embora não participem da Irmandade, detêm um conhecimento incrível sobre os aprestos do ritual e são as responsáveis por toda a **mise-en-scène**, que inclui, dentre outras coisas, a preparação das comidas e a ornamentação do altar. Não raro, são as mulheres que *representam* a família, conforme ouvi diversas vezes. Se apenas os homens integram a Irmandade, são as mulheres as autoridades fora da esfera ritual.



Imagem 2: Zé Nilo, Paulo Gaúcho e Seu Orlando, os primeiros interlocutores

Afetar-se: os problemas postos

Se iniciei o trabalho de campo sem nenhuma problematização em mente, não demorou para que indiretamente me apresentassem suas questões. De fato, na primeira vez que assisti a uma apresentação do Ensaio, ponderei inúmeros aspectos que diziam respeito, essencialmente, às questões de etnicidade. Isso não era surpreendente, afinal a etnicidade é um tema central na literatura antropológica sobre quilombos e estava bastante familiarizada com os debates sobre fronteiras, auto-adscrição e identidade étnica. Porém, ao adensar minha relação em campo, observava e isso me era explicado, que o *Ensaio* é, antes de tudo, uma devoção. Uma devoção que fora herdada dos ancestrais escravos, corroboravam. À medida que perscrutava os dançantes e especialistas do Ensaio, distanciava-me cada vez mais dos pressupostos de uma abordagem da etnicidade, em especial a barthiana¹².

Tal afastamento dava-se devido aos problemas que me eram apresentados em campo. Enquanto minhas hipóteses, muito pouco sofisticadas, arrazoavam sobre as apresentações do Ensaio em situações de grande visibilidade como formas de “expor a condição étnica do grupo, por meio de uma linguagem reconhecidamente ancestral”, o caminho heurístico que me era indicado refere-se ao Ensaio enquanto um ato devocional e não um instrumento que pode ser utilizado como fruto de uma escolha racional, a partir de critérios eminentemente políticos; e se o Ensaio é apresentado em tais circunstâncias é antes por seu caráter sagrado e ritualístico que enuncia a experiência

¹² Refiro-me, pontualmente, aos artigos de Fredrik Barth “Os Grupos Étnicos e suas Fronteiras”, “A Identidade Pathan e sua Manutenção” e “A análise da cultura em sociedades complexas” (2000). Para uma crítica com relação à abordagem barthiana de etnicidade ver Villar (2004).

vivida a partir de elementos encarnados em formas de classificar e normatizar o mundo, desde parâmetros cosmológicos (Tambiah, 1985), que conseqüentemente expõem sentidos de justiça e estabelecem fronteiras e pertencimentos. Conforme Crismara, liderança da comunidade de Capororocas:

O Ensaio é uma coisa nossa, da nossa história. Não é brincadeira, é uma devoção. E se nós apresentamos o Ensaio é porque ele é nosso, faz parte da nossa fé em Nossa Senhora do Rosário e também mostra como é a nossa tradição, a tradição dos antigos, que é nossa também.

[Janeiro, 2009]

É a partir desse entendimento local que meus esforços concentraram-se em entender do que trata a ciência do Ensaio de Promessa de Quicumbi, seus cantos, suas vozes, seu conjunto instrumental percussivo, sua ginga corporal. Dispor esses aspectos em primeiro plano é, antes de tudo, privilegiar o que me foi cotidianamente ensinado, o que não significa reforçar dualismos entre esferas “cosmológicas e sociológicas”. Como disse, havia muita disposição por parte de meus anfitriões para narrar as histórias e as minúcias do Ensaio. Em grande medida isso é justificado pela necessidade de expressar a experiência, tornando-a inteligível (Turner, 1986) para outrem. Além disso, recorrer às epistemologias locais auxiliou-me no entendimento do Ensaio como uma forma comunicativa, levada a cabo através de múltiplos meios, em consonância com seus valores indécicos que são capazes de instaurar espaços-tempos variáveis (Tambiah, 1985).

Nesse sentido, trilhar através da ciência do Ensaio conduzia-me para além do que pode ser compreendido por uma “audiência acidental” (Schechner, 1985) em circunstâncias de apresentação do Ensaio. Dessa forma, creio que a escolha de seguir essas epistemologias locais que anunciam a ciência do Ensaio não incorre em preterir os fazeres políticos. Ao contrário, adensar esses entendimentos nativos auxilia na compreensão de tais situações, como a apresentação do Ensaio de Promessa, como parte de forças religiosas, estéticas e também políticas – performatizadas desde os múltiplos meios que têm a capacidade de dizer e fazer coisas¹³. Compreendo, contudo, que o Ensaio de Promessa de Quicumbi é também uma das formas mais “essenciais dos processos de

¹³ Tambiah (1985) corrobora a proposta de Austin com relação aos discursos performativos, os quais possuem uma força ilocucionária (ao contrário dos discursos declarativos): “dizer é fazer algo”. Porém, Tambiah vai além e complementa essa idéia ao referir-se que não apenas os discursos verbais são performativos. A música e dança também possuem esse caráter performativo.

criação de territórios existenciais” (Goldman, 2006), na medida em que há valores indíceis no Ensaio, “aos quais se referem os participantes durante a performance” (Tambiah 1985:128).

Cabe acrescentar, portanto, que meus esforços centraram-se na compreensão desses valores que são agenciados quando da performance do Ensaio, a semântica dos códigos performáticos que vem à tona no ritual por extenso e no ritual condensado. Entretanto, reconheço que meu engajamento é limitado e que a análise que empreendo aqui é absolutamente parcial, pois trata-se de um esforço analítico (Strathern, 2006), enquanto o momento da ação é permeado de entrecruzamentos criativos, de movências. Dessa forma, foquei nas narrativas sobre o Ensaio, bem como no Ensaio em ação, pois acredito que o momento da performance, como parte de uma estrutura processual, é a ocasião em que a experiência se completa, torna-se evidente, pois imagens do passado tendem a ser evocadas em consonância com as imagens do presente (Turner, 1982).

É a partir de uma sincronia com o que me é relatado como “índices de qualidade” do Ensaio de Promessa de Quicumbi que desenvolvo os capítulos dessa dissertação. O **Capítulo 1: A territorialização do sagrado: o ritual do pagamento de Promessa** traz a descrição de dois pagamentos de promessa que assisti, indicando as paisagens, os ritmos dos preparativos e as ações rituais imprescindíveis para a entoação satisfatória das rezas-cantadas. Assim, inicio o trabalho partindo do “epicentro”, do ritual das quatorze horas e seus múltiplos meios que são capazes de promover espaços-tempos diversos, ao comunicar e performatizar a experiência com o divino. É desde a concatenação entre esses diversos elementos, dentre alguns, o canto, os ritmos engendrados pelos instrumentos musicais e a ginga corporal que o Ensaio acontece.

No **Capítulo 2: Vozes e cantigas: a linguagem do sagrado** procedo a uma descrição das ‘vocalidades’ que compõem a cena do Ensaio, destacando a ação materializadora e agentiva do canto. É a partir do canto sagrado entoado pelos dançantes do Ensaio que efetiva-se a comunicação com o divino, ao mesmo tempo em que sacraliza-se o ambiente, tornando-o adequado para a intercessão de Nossa Senhora do Rosário sobre todos os presentes. É também através do canto que se estabelece uma linguagem própria do Ensaio, repleta de fonemas, metáforas e aliterações, sobrecarregadas de sentido, que são inteligíveis aos devotos da santa.

No **Capítulo 3: A agencialidade discursiva dos instrumentos musicais** pondero que os instrumentos musicais, assim como as vozes humanas, são dotados de qualidades discursivas e agem no ritual como mediadores. Esse coletivo de vozes, humanas e instrumentais, quando compostas, produzem efeitos e afetam o mundo através do som, oportunizando a eficácia da consecução das cantigas. Soma-se a esse coletivo a ginga corporal, discutida no **Capítulo 4: O território no corpo: a ginga do Ensaio**, o qual sintetiza o processo comunicacional que ocorre durante a entoação das cantigas. Solo, coro e instrumentos cantam e vibram os versos dirigidos a Nossa Senhora do Rosário, enquanto o corpo “verbaliza” essas estrofes, desde um código corporal que “fala”: a palavra-ação, não verbal, a “reza-dançada”, é um discurso, uma prece incorporada. Ainda, tendo em vista essa prece incorporada, discorro, finalmente, no **Capítulo 5: O espaço-tempo das apresentações: os movimentos para salvar a casa** sobre todas essas concepções potentes que vem à tona quando da apresentação condensada do Ensaio de Promessa de Quicumbi, tomando as fronteiras e os marcos inscritos nos corpos.

As imagens utilizadas neste trabalho são todas de minha autoria, assim como as gravações realizadas em áudio e vídeo, que estão anexadas. Os registros fotográficos e audiovisuais, em especial, foram relevantes na medida em que me detive nos momentos de canto e dança, que nomeio eventos performáticos, cheios de sentido e detalhes, que não raro escapam ao primeiro olhar. Gravá-los possibilitou outras perspectivas que não me dera conta no momento da ação. Além disso, os registros dessas ocasiões, integralmente devolvidos, foram fundamentais para eu estabelecer relações de confiança entre meus interlocutores, tendo em vista que escassamente imagens e/ou gravações até então tinham retornado para as comunidades.

Capítulo 1

A territorialização do sagrado: o ritual do pagamento de Promessa

E com as vozes tão altas! Todos caminhando, com ele, Sorôco, e canta que cantando, atrás dele, os mais de trás quase que corriam, ninguém deixasse de cantar. Foi o de não sair mais da memória. Foi um caso sem comparação.

João Guimarães Rosa, Sorôco, sua irmã, sua filha

Em fevereiro de 2009 e agosto do mesmo ano, assisti a dois pagamentos de promessa. O primeiro, realizado na comunidade de Capororocas e o segundo na própria cidade de Tavares. Essas duas experiências, bastante distintas entre si, conformaram um tipo de tratamento analítico que devo perseguir quando da descrição do Ensaio de Promessa de Quicumbi: de fato, os relatos de meus interlocutores em campo esboçavam o Ensaio de Promessa enquanto um evento peculiar, com características e formas definíveis e uma seqüência que denota, em certa medida, estabilidade, a qual responderia a um conjunto, identificável localmente como o Ensaio.

Esse conteúdo claramente definido do que vinha a ser o Ensaio conduzia-me para algumas opções referentes ao tratamento conceitual. O Ensaio de Promessa de Quicumbi, segundo me relatavam, tratava-se de um evento preparado com muito cuidado e a sua realização poderia demorar anos, dependendo da promessa feita. Diante disso, percebi que o grande recorte analítico já estava de antemão dado, pois entendo que as narrativas em torno do Ensaio partiam de uma pormenorização que compreende condições excepcionais. Em outras palavras, a facilidade em perceber o que estava diante

de mim diz respeito ao próprio recorte decorrido em campo, pelos próprios agentes com quem dialogava cotidianamente¹⁴.

Como ponto de partida, antes de assistir ao ritual, guiei-me pelos especialistas locais para delinear o que se apresentava como forma, o que segundo eles não é prescindível na condução de um pagamento de promessa a Nossa Senhora do Rosário. Foram esses relatos que nortearam as observações no momento em que assisti ao primeiro pagamento de promessa. Como um roteiro detalhado do que acontecia, lia o que me fora ensinado no instante em que via uma sucessão de eventos. Nesse sentido, o primeiro Ensaio que assisti estava impregnado com as concepções sobre a forma apontada como ideal do Ensaio de Promessa, projetado por mim através da análise dos especialistas, quais sejam, dos guias, músicos, dançantes e guardiões do saber ritual. A segunda oportunidade de assistir a um pagamento de promessa permitiu outros engajamentos e, conseqüentemente, novas leituras.

Cabe dizer que o meu envolvimento afetivo com as lideranças da Associação Quilombola de Capororocas redefiniu em muitos aspectos minha presença no ritual. O que antes era um dedicado trabalho tornou-se uma colaboração ativa, o que de fato determinou um adensamento nas formas do Ensaio. Não raro, recebi orientações acerca do universo religioso, no qual Nossa Senhora do Rosário figura centralmente. E esses ensinamentos se constituíram como um fio condutor que me levava para o que não se encerra no momento do ritual. Quero reiterar que não entendo o ritual do Ensaio de Promessa de Quicumbi unicamente como aquele contido nas quatorze horas em que é performatizado. Para além disso, o Ensaio de Promessa congrega outros aspectos que tomam parte do cotidiano, em seus múltiplos conteúdos sacralizantes e participam de grandes acontecimentos que não se limitam à ocasião cerimoniosa, tal como convencionalmente me referi ao momento ritual. Isso concorre dizer que assim como procedo dos esquemas locais de significação para entender o Ensaio de Promessa de Quicumbi em seus aspectos ritualísticos também conduzo ao mesmo exercício metodológico para expandir a idéia de que o ritual refere-se a um conjunto de eventos significativos e que, de certa forma, conectam-me ao Ensaio. São esses eventos específicos, ritualizados, como - por exemplo - a apresentação condensada do Ensaio em

¹⁴ Peirano (2006) apontou sobre essa facilidade ao observar que “rituais podem ser vistos como tipos especiais de eventos, mais formalizados e estereotipados, mais estáveis e, portanto, mais suscetíveis à análise porque já recortados em termos nativos” (p. 10).

contextos de grande visibilidade política e social, que conduzem-me a pensá-lo em sua dimensão ritualística a qual vinculam-se outros momentos igualmente intensos.

Nesse capítulo esboçarei os caminhos que me levaram além do ritual por extenso do Ensaio de Promessa. Porém, como a escrita me exige um didatismo que pode ser lido como linear, procedo a uma descrição dos rituais em que participei, mas já indico o espraiamento de acontecimentos que estão interligados aos momentos cerimoniais.

Nas sendas das promessas: o compromisso firmado

Assim que cheguei a Tavares, em julho de 2008, ávida por ouvir as histórias sobre o Ensaio, fui conduzida pelas lideranças da comunidade de Capororocas, Sandra e Crismara, minhas primeiras interlocutoras, a conversar com os mais velhos, os reconhecidos *especialistas* no Ensaio. Esses guardiões do saber, ao me receberem, estranhavam o empenho de uma desconhecida sobre suas histórias. Ensimesmados, alguns diziam que não *alcançavam a ciência* do Ensaio quando requestados a falar sobre esse tema. Aos poucos esclarecia meu propósito; e ao fazê-lo, percebia que eles compreendiam a pesquisa pretendida como um argumento plausível para as minhas estadias em Tavares. Essa plausibilidade se sustentava no reconhecimento, por parte dos especialistas, que o Ensaio *é uma ciência*, logo, merece uma descrição minuciosa de seus saberes.

Para contribuir com narrativas sobre o Ensaio, esses especialistas, em sua maioria homens e mulheres acima dos setenta anos, iniciavam seus relatos contando como a promessa é feita, pois *é assim que o Ensaio de fato inicia*. Enquanto não há promessa a ser paga, não há Ensaio. Sendo assim, o comprometimento do devoto com Nossa Senhora do Rosário funda-se a partir desse ponto zero, o qual demarca um processo de obrigações com o divino que se intensificará caso o objetivo da promessa seja alcançado.

Dona Inácia Antiqueira, 95 anos, é uma dessas especialistas na ciência do Ensaio. Casada com um dos principais dançantes da Irmandade de Tavares, Maneca Talíbio, falecido há mais de sete anos, era irmã de Pedro Antiqueira, famoso pelas embaixadas em que participava como Rei de Congo, falecido há cerca de cinco anos, com 105 anos. Tia Inácia, como é conhecida no Beco da Fumaça, em Capororocas, relembra como eram os Ensaio e as promessas de *antes*: *Deus o livre, como o Ensaio é poderoso!* Lamenta, hoje, não

conseguir locomover-se com agilidade, pois isso a faz ficar em casa nos dias de pagamento de promessa ou de apresentação do Ensaio. Dona Idene Colônia Lopes da Silva, 80 anos, viúva do dançante Faustino Silva, também lembra-se minuciosamente dos Ensaio que assistiu; recorda-se de todas as cantigas e tudo que era preparado para que o Ensaio ocorresse a contento: as mulheres embora não dançam o Ensaio, são as responsáveis pela preparação de toda **mise-en-scène**, desde a composição do altar, que é imprescindível para a entoação das rezas-cantadas, pois todo o ritual desenvolve-se em frente à mesa consagrada, onde é colocada a sagrada caixinha de donativos com a imagem de Nossa Senhora do Rosário, até a feitura de toda a comida que será servida aos dançantes e convidados durante a noite do pagamento de promessa. Parte de algumas remissões feitas nesse capítulo são frutos das muitas conversas que tive com Dona Inácia e Dona Idene.



Imagens 3 e 4: Dona Inácia Antiqueira (esquerda) e Dona Idene (direita), especialistas na ciência do Ensaio. Novembro de 2008.

O diagrama de parentesco¹⁵ abaixo traz um esboço das genealogias a partir de Dona Idene e Dona Inácia [quadros azul em destaque]. As recordações sobre o Ensaio são vívidas, na medida em que as duas foram casadas com dançantes da Irmandade de Tavares, o que significa que atuavam junto aos seus maridos, em todos os pagamentos

¹⁵ O diagrama abaixo é apenas um esforço para situar alguns dos meus interlocutores. Antes tentei, sem sucesso, traçar um diagrama de parentesco a partir dos membros atuais da Irmandade do Rosário de Tavares, mas meus interlocutores achavam muito cansativo relembrar os nomes dos parentes. Como as mulheres desempenham um papel fundamental nos rituais do Ensaio, achei por bem indicar esse esquema genealógico a partir de Dona Idene e Dona Inácia, embora reconheça que faltam informações essenciais, que podem ser obtidas, acredito, com um trabalho mais cuidadoso e com muito mais tempo para reconstruir esses laços que iniciam, como dizem, com a chegada do Vô Virgilino, no início do século XIX, nas terras de Tavares.

de promessa, seja na condição de ajudante de sopa, ou na condição de devota, como parte da audiência. No caso de Dona Idene, três de seus filhos são dançantes atualmente, sendo que a filha Sandra, liderança da comunidade de Capororocas, também assumiu o posto de *capelona*, responsável por rezar o terço durante o ritual de pagamento de promessa, sempre à meia-noite. Tia Inácia, por sua vez, que era casada com o antigo guia Maneca Talíbio, é avó do atual guia da esquerda, Sebastião Manduca, de vinte e seis anos, o qual assumiu a dianteira na fila do Ensaio, a convite do chefe Zé Nilo, desde o falecimento do avô.

Tomando o diagrama de parentesco a partir de Dona Idene e Dona Inácia é possível compreender uma parte da sucessão de guias: uma das irmãs de Maneca Talíbio, por parte de pai, Josefa, é mãe do atual mestre da Irmandade de Tavares, Zé Nilo. Josefa foi casada com Arlindo, chefe da Irmandade de Tavares até por volta da década de setenta. Filho de Amaro, que chefiou a Irmandade desde o início do século XX, Arlindo passou o bastão de chefia para Zé Nilo.

Zé Nilo é irmão mais velho de Paulo, conhecido como Paulo Gaúcho, que foi um dos meus principais interlocutores, principalmente com relação aos instrumentos musicais, pois Paulo é mestre construtor de tambores e das *caninhas*. Paulo é o atual contra-guia da Irmandade de Tavares e durante os rituais do Ensaio de Promessa situa-se exatamente atrás do irmão, Zé Nilo. Por suposto, situar-se atrás do guia mais velho, nesse caso o guia da direita, já se configura como uma possível sucessão, caso o guia em questão não seja mais capaz de entoar as cantigas durante os Ensaios.

Nesse mesmo quadro também é possível localizar Dona Tereza, devota de Nossa Senhora do Rosário e promesseira do Ensaio, responsável pelo primeiro ritual de pagamento de promessa que assisti, o qual desenvolverei nesse capítulo. Dona Tereza, por sua vez, é cunhada de Dona Inácia, pois é irmã do falecido dançante Maneca Talíbio. Foi entre os filhos de Dona Tereza que tomei conhecimento da categoria *dançante esporádico*. Trata-se daqueles membros da Irmandade que não dançam em todos os Ensaios, ou ainda, que não dançam durante todo o ritual por extenso.

No decorrer dos capítulos, retomarei essas genealogias.

Porquanto as especialistas como Dona Idene e Dona Inácia, devotas de Nossa Senhora do Rosário, vêem o pagamento de promessa feito através do Ensaio de Promessa de Quicumbi como um grande acontecimento, o pedido a ser atendido deve acompanhar a intensidade da retribuição. É isso que define uma *promessa forte* de uma *promessa fraca*. Enquanto a primeira estabelece uma forma de devolução que resulta na congregação da Irmandade do Ensaio, a segunda pode ser restituída através de benfeitorias que incluem desde a distribuição de pães doces às crianças, como a celebração de missas em homenagem à Santa. Uma promessa forte é, antes de tudo, um *ensaio* para a resolução de alguma adversidade que, até então, não poderia ser solucionada pelos meios disponíveis. **Ensaio** porque a partir da comunicação com o divino parte-se da suposição que o equacionamento do problema tem de fato uma saída, embora essa solução compreenda termos que são acessados apenas pela divindade. É a intensidade dessa comunicação, entrelaçada com o desejo de alcançar o pedido custoso, que permeia a relação entre o promesheiro e a Santa, cuja obrigação funda o tempo sagrado do Ensaio de Promessa.

Trata-se de um acordo que se estabelece a partir de uma relação equitativa: a promessa forte requer uma solução poderosa, para além dos esforços terrestres, cujo desenlace só pode ser dado, conseqüentemente, por forças extra-humanas. O promesheiro também deve empenhar-se para devolver o esforço da Santa na resolução do problema. Assim como é difícil *alcançar* uma promessa forte, também o é pagá-la com o Ensaio de Promessa de Quicumbi. E a promessa sendo bem paga - o que depende de muitas diligências, desde as condições proporcionadas a todos os participantes (amigos, parentes e vizinhos) pelo promesheiro no dia do pagamento, o empenho das mulheres na organização do espaço, até a entoação satisfatória das cantigas e dos instrumentos musicais - a Santa nunca deixará de atender ao pedido de um devoto fiel.

Parte da teoria nativa que compreende a promessa forte como as que envolvem o restabelecimento da saúde de alguém enfermo, a aquisição de um pedaço de terra ou matrimônio, por exemplo, tendem a ser retribuídas através do Ensaio de Promessa. Comumente, as promessas fracas de um mesmo promesheiro podem ser pagas no momento do Ensaio de Promessa, realizado por ocasião da promessa forte. No primeiro pagamento de promessa que assisti, em fevereiro de 2009, Dona Tereza, a promesheira, pediu-me que eu preparasse pequenos pães com doce-de-leite, que seriam distribuídos para as crianças antes do jantar dos dançantes. A distribuição do doce era pagamento

pelo *alcance* de uma promessa fraca, a cura de uma gripe. Nos dias que antecederam os preparativos do Ensaio, em fevereiro de 2009, Dona Tereza convalescia de uma forte gripe. Como o evento estava prestes a acontecer, a promesseira aproveitou a ocasião do pagamento de uma promessa forte para pedir a cura dos persistentes sintomas.

O momento do Ensaio é, de fato, assim como nos sonhos, a ocasião ideal para a comunicação com o divino, sobretudo por conta da intersecção da santa. No Ensaio de Promessa de Dona Tereza, em fevereiro de 2009, em Capororocas, muitos convidados aproveitavam para rezar sobre a caixinha com a imagem de Nossa Senhora do Rosário, que é o símbolo máximo da Irmandade do Rosário de Tavares, depositada ao centro do altar. Eram, em sua maioria, solicitações, não eram promessas. Lembro de um fato que me foi narrado meses após o pagamento da promessa de Dona Tereza. Um cachorro havia desaparecido na semana que antecedeu o Ensaio. Durante toda a madrugada, a dona do cachorro pediu à Santa que mostrasse onde estava o animal. Após findar o Ensaio, às 10h da manhã do mesmo dia, o cachorro ressurgiu trazido por um homem que o encontrara em Mostardas, a 23 quilômetros de Capororocas. O retorno do cachorro não era resultado de uma promessa, mas de uma *reza* e a reza fora atendida, imediatamente, porque o Ensaio possui a qualidade de aproximar os devotos da Santa. Conforme narram, enquanto a Irmandade canta e dança as cantigas do Ensaio, o ambiente torna-se sagrado e a comunicação com o divino torna-se mais eficaz. Essa eficácia dá-se através da territorialização do sagrado, oportunizada pelas vozes e corpos que entoam e gingham as rezas-cantadas do Ensaio. Dimensionado pela expressividade rítmica, o território é qualificado através de meios que são menos funcionais que expressivos. É a emergência dessas marcas, assinaturas, que redimensionam temporal e espacialmente a experiência com o divino (Deleuze e Guattari, 1997). Nesse sentido, é o ritmo das cantigas e das gingas que qualifica o estado sagrado do território, o qual é fecundo para as relações dos devotos com a santa.

Assim como o momento do Ensaio é uma das ocasiões privilegiadas para o contato com a Santa, os sonhos também são parte essencial no processo de interação com forças supraterrrestres. É através dos sonhos que o promesseiro trava contato com os desígnios do divino. É também através do estado de sono que Nossa Senhora do Rosário adverte-o para a preparação do Ensaio, cobrando-lhe a parte devida no compromisso firmado quando da solicitação para o alcance de uma promessa forte.

Sonhos, visões e promessas: a comunicação com o divino

A primeira promessa que presenciei foi-me relatada por uma senhora, de 74 anos. Estávamos a sós. Pousei em sua casa para que ouvisse mais detalhadamente as histórias de seu falecido marido, dançante do Ensaio. Contou-me que desde a minha chegada a Tavares, através dos meus inúmeros estímulos para ouvir as narrativas sobre promessas e cantigas, ela estava angustiada. A razão era uma promessa forte, feita há cerca de dez anos, não paga. Sua filha caçula, a única solteira dentre suas filhas, era inconstante em seus relacionamentos. Após a morte de seu marido, viu-se desamparada para cuidar dessa filha, que na ocasião lhe causava problemas com os namoros e as muitas festas. A errância da caçula somava-se a solteirice de um dos filhos. O receio de deixá-los abandonados, quando de sua morte, lhe pressagiou que a promessa dirigida à Nossa Senhora do Rosário, para um bom casamento aos filhos, promovesse o desenlace do conflito¹⁶. Anos depois, sua filha casou-se com um agricultor da região. Seu filho também tinha uma namorada, moradora de outro município, e até a minha estadia mais recente em Capororocas o casamento era iminente.

O encaminhamento da situação conflituosa, dado por intervenção da santa, precisava ser retribuído. A passagem dos anos tornava o compromisso vívido, mas foi através de minha presença, com as constantes perguntas sobre o Ensaio que a obrigação ritual tornou-se perturbante. Os sonhos com Nossa Senhora do Rosário eram freqüentes e, nessas ocasiões, a santa exigia o pagamento da promessa. Em outros momentos, o sonho com a santa cedia lugar a pesadelos, nos quais o divórcio da filha e o celibato do filho apareciam como irreversíveis. Tais experiências oníricas não se configuram como meras imagens comuns ao estado de sono, mas como presságios, cuja característica premonitória orientaria os encaminhamentos procedidos na vigília.

Os sonhos se conformam como um lugar de comunicação dos promesseiros com Nossa Senhora do Rosário. Nesse espaço onírico, reitera-se o compromisso do pagamento da promessa, seja através da visão e do diálogo com a Santa, seja através de uma situação que rememora obrigação contraída com a divindade. De fato, os relatos que ouvi sobre a experiência onírica associada às promessas não compreendem os sonhos

¹⁶ Grande parte das promessas que ouvi dizia respeito à troca de alianças ou a cura de uma doença. A preocupação da promesseira era resultado de uma situação de estigmatização: os dois filhos eram celibatários, logo, eram alvo de acusações dos vizinhos.

como um estado à parte, irreal ou desprovido de sentido. Ao contrário, são experiências de outra ordem, que expressam por excelência a interação com as divindades. É por meio dos sonhos que os contatos com entidades extra-humanas ocorrem e, nesse ensejo, podem revelar-se fatos, conselhos e recados, com frequência associados à promessa feita. É nesse espaço de revelações que o promesheiro age conforme o que lhe foi orientado durante o sonho, levando a sério as recomendações recebidas no estado de sono e premunindo as conseqüências da promessa não paga.

Caso a promessa não tenha sido paga, o sonho com a Santa orienta as próximas decisões. Dependendo da orientação, o pagamento da promessa através do Ensaio pode ser apressado ou não. O mandato da Santa para o pagamento é o que institui o tempo ritual: se o pedido já foi atendido e a Santa não recebeu o que fora acordado, nesse caso o ritual do Ensaio de Promessa, a solicitação do promesheiro pode ser revogada. Ou pior, caso o promesheiro seja falecido e não tenha pagado a promessa em vida, a sua alma estará fadada à perturbação, bem como a de seus familiares. Em parte esse era um dos temores da promesheira com a qual conversei. A sua saúde frágil e a idade avançada preocupavam-lhe por conta da promessa não paga: a vida bem sucedida de seus filhos estava ameaçada e, igualmente, sua alma.

Dona Tereza, da mesma forma, dizia-se perturbada com os sonhos com Nossa Senhora do Rosário. Assim como no caso da promesheira acima, Dona Tereza preocupava-se em *pagar* o quanto antes a *dívida* com a Santa: a promessa forte, feita há muitos anos, que não me foi revelada, estava em risco.

Mas além dos sonhos com a santa há os sonhos com parentes já falecidos que não pagaram suas promessas. O segundo Ensaio que assisti, em agosto de 2009, foi preparado às pressas. A dona da promessa, Inácia Lemos de Sousa, falecera há oito anos. Na época, a promesheira estava muito doente e desenganada pelos médicos da região. Fez a promessa a Nossa Senhora do Rosário e obteve uma melhora súbita, mas faleceu meses depois, de derrame. Desde sua morte, Ondina sonha com a irmã Inácia. No entanto, no sonho não há apenas a visão da irmã, mas de todos os falecidos dançantes do Ensaio, que aparecem em volta de Inácia. A comunicação com a irmã no estado de sono é escassa. Apenas ouve Inácia chamando-a. Os falecidos dançantes, segundo Ondina, parecem fazer um cordão em volta de Inácia. É essa imagem que Ondina recorda ao acordar.

A insistência dessa experiência onírica foi traduzida por Ondina como a obrigação de pagar a promessa de Inácia, feita em vida. Através do constante sonho, Ondina entendeu que o compromisso do pagamento de promessa transferiu-se para ela, pois os demais irmãos não sonhavam com a falecida irmã. Apesar dessas imagens em estado de sono, Ondina relatou-me, horas antes de iniciar o Ensaio, que em momentos de quase-vigília via rapidamente o vulto de Inácia. Normalmente, após essa visão, iniciavam-se os sonhos com Inácia e o grupo de falecidos dançantes do Ensaio. Ao acordar, a visão do vulto do estado de quase-vigília cedia espaço para a aparição da irmã, próxima à cama, uma imagem que perdurava e que não se comunicava. O silêncio, nesse caso, era entendido como uma condição de extrema tristeza. Igualmente, o fato dessas imagens oníricas e aparições persistirem acentuava a urgência para a entoação das rezas-cantadas do Ensaio. Embora Ondina, então com 63 anos, também tivesse uma promessa a ser paga, a prioridade era a convocação da Irmandade de Tavares para a cerimônia dedicada à promessa de sua irmã Inácia.

Foi a partir do cumprimento das obrigações, referentes às duas promessas de Dona Tereza e Dona Inácia, que assisti, por duas vezes, ao ritual extenso do Ensaio de Promessa de Quicumbi. Parte das narrativas sobre experiências oníricas não se configuram como uma premonição, mas como uma comunicação que concretamente expressa e determina ações futuras, como a congregação imediata da Irmandade para a realização do pagamento da promessa. E tal comunicação não compõe-se desde simbolismos, mas a partir de diálogos ou silêncios, que transmitem revelações e mensagens, que versam sobre a necessidade de levar a cabo o compromisso firmado com a Santa. Não se trata de interpretar o sonho, mas de agir conforme a advertência – não há uma mensagem a ser decifrada, há uma tarefa a ser executada.

Porto Alegre, dezembro de 2009

Noite de domingo. Conversava com Sandra ao telefone sobre as atividades da Associação Quilombola de Capororocas e sobre meu ritmo de escrita da dissertação. Falávamos sobre sonhos também. Não sonhos comuns, mas sonhos relacionados ao Ensaio, às promessas. Ouvi a voz de Dona Idene, do outro lado da linha, pedindo para falar comigo. *Lembrei um caso!* Entusiasmada, pedi que me contasse a sua recordação. Transcrevo o que ouvi, porque não quero esquecer as palavras de Dona Idene:

Isso já faz muito tempo. Dona Idene na época era *ajudante da sopa* em um pagamento de promessa que aconteceu em Tavares. Havia uma senhora que

fez uma promessa para uma das filhas, para um problema de saúde. A graça foi alcançada e logo depois essa mesma filha mudou-se para São José do Norte [a 127 km de Tavares]. A promessa não foi paga e a promesseira faleceu, anos depois. Um dos filhos não apenas sonhava com a mãe, mas *incorporava*. E quando estava *incorporado*, falava sobre a promessa não paga. Esse mesmo filho decidiu *pagar a dívida com a Santa* e organizou o pagamento da promessa. Porém, após o findar do Ensaio, voltou a incorporar a alma da mãe. E nessas ocasiões a mãe, no corpo do filho, dizia que não estava satisfeita com o Ensaio organizado e tampouco considerava que a promessa estivesse paga. Sua insatisfação era devido à ausência da filha, para quem havia feito a promessa. Novamente, o filho organizou mais um Ensaio, dessa vez convocando a filha. Foi nesse Ensaio que Dona Idene trabalhou como ajudante de sopa. E ao fim do cantar e do gingar, a falecida promesseira, por intermédio do corpo do filho, dirigiu-se a Dona Idene: “Comadre, agora sim me sinto satisfeita. O Ensaio aconteceu conforme eu prometi a Nossa Senhora do Rosário. Meus filhos reunidos, muita fartura. Agora sim eu descansarei e não incomodarei ninguém”.

Dona Idene desligou o telefone, emocionada com a lembrança.

As paisagens e os ritmos dos preparativos

É desafiante recuperar tantas cenas, timbres, gestos e movimentos que compuseram a paisagem dos preparativos dos dois Ensaios de Promessa que assisti. Mais desafiante é traçar linhas que, invariavelmente, restringem a diversidade de vozes que ocupam essa mesma paisagem. O tempo e o espaço ritualísticos fundam-se desde as pulsações das promessas. Portanto, o Ensaio não obedece a um ciclo anual: como dito, enquanto não há promessa, não há Ensaio¹⁷. E, conseqüentemente, quando os gestos, vozes e timbres soam é por razão de um compromisso. Mas a própria semântica do termo *promessa* tende a obliterar o seu uso ordinário. Como veremos, a Irmandade do Ensaio canta e dança, redesenhando situações diversas: na festa de Nossa Senhora do Rosário, no dia 12 de outubro, guias e dançantes reúnem-se para homenagear a Santa, para reiterar uma promessa, no sentido de um comprometimento, um ato de

¹⁷ A pesquisadora Lílian Argentina B. Marques que registrou alguns pagamentos de promessa na região de Mostardas, em meados da década de 1980, observava que: “a apresentação do Ensaio de Promessa de Quicumbi não se liga a calendário religioso, nem a dia festivo da santa, sendo a data determinada pelos responsáveis, qualquer que seja o dia da semana” (Marques, 1989, p. 145). Porém, o Ensaio é performatizado também em datas específicas, como por exemplo no dia devotado à Nossa Senhora do Rosário, 12 de outubro. Atualmente, na semana comemorativa da consciência negra, o Ensaio também é *apresentado* em sua forma condensada, refletindo o engajamento político das lideranças quilombolas locais para reafirmar pertencimentos.

reconhecimento do período sagrado. Assim como nos Ensaio em situações de grande visibilidade, nos quais a promessa tende a assumir uma tecitura de reafirmação de um espaço-tempo sacralizado. Essas inflexões da promessa inauguram e determinam o início dos preparativos para o ritual do Ensaio. Embora reconheça que essas diferentes nuances que cercam o termo promessa não estão dissociadas, recorrerei por ora ao que fora firmado em um pedido: a promessa feita a partir de uma súplica, conforme esbocei acima. É com esse tipo de promessa, mais individualizada, que discorrerei sobre os dois pagamentos de promessa assistidos.

Cabe ponderar que o ritual do Ensaio de Promessa de Quicumbi constitui-se a partir da promessa feita, que pode corresponder a um pedido ou a um comprometimento com a Santa, embora o seu epicentro concentre-se na virada da noite para o dia de sua execução ou na versão condensada de vinte minutos de apresentação. De fato, é quando as vozes humanas e dos instrumentos musicais soam que o Ensaio de Promessa de Quicumbi efetiva-se.

Quando há promessa a ser paga é o promesseiro quem definirá o tempo festivo: seja no inverno ou no verão, o ideal é que não comprometa o calendário de plantio e colheita da cebola, já que muitos dançantes da Irmandade estão empenhados com tais atividades. Como o Ensaio de Promessa de Quicumbi não possui um tempo litúrgico definido, pois o que define a performance do Ensaio é antes um comprometimento do demandante com a Santa do que com a instituição de uma data fixa, é possível que os Ensaio ocorram apenas em grandes intervalos de tempo. Meses antes do Ensaio de Dona Tereza, Sandra, liderança da comunidade de Capororocas, filha de Dona Idene, confessava-me que havia mais de cinco anos que não assistia a um pagamento de promessa. Parte desse grande intervalo deve-se aos altos custos envolvidos para o pagamento de promessas, uma vez que o promesseiro aciona uma extensa rede de vizinhança, parentesco e compadrio, a qual cabe ao detentor da promessa prover e retribuir a ajuda com uma mesa farta. Ainda, os últimos cinco anos foram desfavoráveis para o preço da cebola, principal produto de Tavares, que passou a competir localmente com a produção vinda de São Paulo. Com o baixo preço no mercado, a venda da cebola ficou prejudicada e, conseqüentemente, houve prejuízo para grande parte dos produtores locais. Além das dívidas acumuladas com os bancos por conta do baixo rendimento na venda da produção, houve inúmeras perdas em decorrência de temporais e períodos de longa estiagem.

Vários pagamentos de promessa foram suspensos. Alguns dançantes que possuem plantações de cebola estavam empenhados em recuperar as áreas de plantio e renegociar prazos e dívidas com bancos. Outros, porém, que não possuem a lavoura da cebola, mas trabalham como diaristas em épocas de plantio e colheita, como é o caso de Zé Nilo, chefe da Irmandade, tiveram que procurar emprego em empresas madeireiras na região, afastando-se de Tavares por alguns períodos. Essas foram algumas razões apontadas para o longo intervalo sem pagamento de promessas. Outra razão indicada é a dificuldade para reunir novos dançantes, pois a maior parte da *turma* já é falecida e os mais novos, segundo Zé Nilo e Seu Orlando, chefes das Irmandades de Tavares e Mostardas, respectivamente, pouco se interessam pelo Ensaio.

Conforme aponto no diagrama do calendário agrícola, abaixo, os meses ideais para a realização de um pagamento de promessa são fevereiro, março e outubro. Ideais porque não coincidem com as tarefas da lavoura da cebola. Entretanto, quando o pagamento de promessa tem caráter emergencial, como no caso de Dona Ondina, faz-se independente das obrigações agrícolas.



Legenda

Preparo da terra para o plantio do cebolinho
Plantio Cebolinho
Preparo da terra para o plantio das mudas de cebola
Plantio cebola
Capina - retirada do pasto para a colheita da cebola
Colheita cebola
Plantio melancia, abóbora, amendoim, melão, aipim, batata-doce * Plantio concomitante à colheita da cebola
Plantio milho
Colheita milho
Plantio feijão de pé
Colheita feijão de pé
Plantio feijão miúdo
Colheita do feijão miúdo
Meses ideais para pagamento de promessas

Diagrama 2: Calendário agrícola das comunidade de Olhos d' Água e Capororocas

Ao sugerir uma data, o promesseiro procede a uma negociação com o chefe da Irmandade. É o chefe da Irmandade quem convoca os demais dançantes para o pagamento de promessa. É também ele quem guarda e distribui no dia do Ensaio a indumentária¹⁸ dos dançantes, os denominados *capacetes*. Após a decisão da data, o promesseiro põe-se a convidar os vizinhos e parentes mais distantes. É a rede articulada pelo promesseiro que assegurará os preparativos que incluem desde a comida servida aos

¹⁸ Alguns dançantes, em dias de ritual, trajam-se com botas, bombachas, coletes e lenço no pescoço. Mas esse traje, reconhecidamente gaúcho, não é preponderante.

membros da Irmandade e aos convidados até a preparação do altar. Essa rede de parentesco e por afinidade é articulada com vistas à socialização das tarefas: além de contribuírem na divisão dos encargos, a parentela mais próxima ao promesseiro coopera com produtos que serão utilizados durante todo o ritual.

No pagamento de promessa de Dona Tereza, em fevereiro de 2009, fui requisitada a contribuir com a carne dos dançantes e músicos do Ensaio. A convocatória faz sentido na medida em que estava inserida em uma rede muito próxima à promesseira. Minhas primeiras estadias em Capororocas foram acolhidas em sua residência. O fato de ser hospedada por Dona Tereza conferia-me uma posição de grande afinidade, pois o compartilhamento de sua moradia significava antes um acolhimento que necessariamente um dever. Da mesma forma, também recorreu aos filhos para contribuir com as despesas. Ao contrário do pagamento de promessa promovido por Dona Ondina, fui apenas convidada por intermédio de uma das lideranças de Olhos d'Água, Nilza, pois sabiam que estava interessada em assistir ao Ensaio, mas não fui convocada para contribuir com as despesas.

Na ocasião do pagamento de promessa de Dona Tereza, não assisti aos preparativos mais longínquos, pois chegara a Capororocas apenas um dia antes do ritual. Tais preparativos compreendem, como dito, a aquisição dos alimentos e bebidas e o convite aos parentes e amigos. Quando aportei em Capororocas, entretanto, pude acompanhar os aprestos mais pontuais. Ao chegar, acompanhei uma das filhas de Dona Tereza até a casa do chefe da Irmandade, Zé Nilo. Como o altar não estava montado e o destaque é sempre dado à caixinha de Nossa Senhora do Rosário, fomos buscá-la com Zé Nilo, seu guardião. Ao chegarmos, o chefe explicou, peremptoriamente, que não levaríamos a caixinha, pois Nossa Senhora do Rosário só pode sair acompanhada dos membros da Irmandade, poucos momentos antes do início do ritual. Com a recusa, nos conduzimos para a compra de pães, refrigerantes e legumes utilizados no preparo da comida. Fui designada para cuidar dos pães das crianças, referente a uma promessa fraca que seria paga no momento do Ensaio (conforme mencionei acima, tratava-se de uma gripe contraída pela promesseira, Dona Tereza), enquanto outras mulheres descascavam batatas e preparavam temperos para a sopa, que é a principal refeição do Ensaio, sendo indispensável nos dias de pagamento de promessa. Os homens, em sua maioria, concentravam-se no corte da carne para o churrasco e na limpeza do salão, cedido por um time de futebol da região para a realização do Ensaio.



Imagens 5 e 6: Filhas de Dona Tereza, Eva e Graça, durante o preparo dos alimentos do Ensaio de Promessa de fevereiro de 2009.

Enquanto algumas mulheres preparavam as comidas, outras enfeitavam o altar. Uma grande toalha foi disposta na parede, simulando uma cortina. Dispostos nesse espaço estavam flores, velas e imagens de vários santos, recolhidas entre os vizinhos e algumas emprestadas pela Igreja Católica de Capororocas. Outras imagens de santos vieram da casa de Dona Inácia, que embora não tenha assistido ao Ensaio por dificuldades de locomoção, concedeu seus santos para compor o altar e receber indiretamente a benção de Nossa Senhora do Rosário. O que fica no altar durante o pagamento de promessa é consagrado, fica impregnado com a força das cantigas, pois mune-se da força cósmica que instala-se desde a entoação das rezas-cantadas. Dessa forma, os objetos que ficam próximos à caixinha sagrada de Nossa Senhora do Rosário também sacralizam-se¹⁹.



Imagens 7 e 8: A preparação do altar

¹⁹ Conforme Dona Inácia ponderou, o altar construído nos dias de ritual de pagamento de promessa configura-se como uma forma de autonomia em relação à Igreja Católica local: mesmo que não fosse permitido dançar o Ensaio dentro da Igreja, os devotos de Nossa Senhora do Rosário possuíam seu próprio altar e a força cósmica emanava através do poder da voz dos dançantes que entoavam e gingavam as cantigas sagradas do Ensaio.

À medida que a tarde avançava, o ritmo dos preparativos também acelerava-se. Pouco depois das 17h, já me preparava para o início do Ensaio, pois todos diziam que o começo dava-se tão logo o ocaso, às 18h, que já se aproximava. Mesmo com a proximidade da hora e do último raio de sol, apontado pelos mestres como o momento exato para o início, a salvação da casa, o salão continuava vazio. Retirei-me do salão e fui em direção à casa da promessa. Lá, na verdade, estavam todos, com exceção dos membros da Irmandade. Todos os convidados concentravam-se na sala, as mulheres carregavam apressadamente comidas e bebidas e os homens concluíam a preparação da carne, destinada exclusivamente aos dançantes do Ensaio. A correria intensificava as ações necessárias para a consecução do Ensaio, ao mesmo tempo em que desenhava uma geografia de redes de reciprocidade, que incluíam parentes de *longe e perto*. Parte dessa rede era formada pelos denominados *morenos*, mas também incluía os chamados vizinhos *não-morenos*. Alguns destes trabalhavam desde a minha chegada, mas não permaneceriam até o findar do Ensaio, pois, como diz Dona Inácia: *só os morenos que agüentam ficar acordados, porque aquilo tem um sentido*.

Enquanto as últimas ações eram concluídas, recepcionei Seu Orlando, chefe da Irmandade de Mostardas, que fora convidado pela promessa para entoar algumas cantigas. Seu Orlando, impaciente, reiterava a importância de começar o Ensaio às 18h, hora dedicada à Nossa Senhora do Rosário, em sinal de respeito e obediência à Santa. Enquanto o Ensaio não começava, conversei com Seu Orlando sobre sua saúde. Sabia que o chefe sofrera um derrame há pouco mais de um ano. Ao comentar sobre o peso que sentia em suas pernas e a dificuldade para dançar uma noite inteira, Seu Orlando acrescentou que estava *treinando* seu neto, Robson. O processo de ensino e aprendizagem do Ensaio é fundamentalmente dado no momento da performance. Embora muitos ensinamentos também ocorram na esfera privada e durante a convivência com os membros da Irmandade, é através da escuta, da observação e da atuação no Ensaio que os novos dançantes são formados. Nos capítulos subsequentes discutirei mais detidamente esse tema.

A completude de uma experiência²⁰

O ritual de pagamento de promessa, através da performance do Ensaio de Promessa de Quicumbi é parte de uma grande celebração que irrompe da experiência ordinária, que é ritmada e pulsante (Turner, 1986). Nesse sentido, meu objetivo é redesenhar contextualmente a multidimensionalidade do Ensaio através da música e do movimento, dos pulsos eloqüentes que expressam e comunicam uma experiência ao *salvar a casa*, instaurando um espaço-tempo sagrado. Entretanto, não tenho intenção de discorrer minuciosamente sobre cada acontecimento do primeiro ritual de pagamento de promessa que assisti. O que segue é antes um seqüenciamento de ações essenciais que assim são designadas pelos próprios membros da Irmandade, promesseiros e audiência do que necessariamente um detalhamento das inúmeras particularidades que compõem o Ensaio de Promessa de Quicumbi. Ressalto que tal descrição é mais uma ferramenta de contextualização da ciência dos especialistas do Ensaio para os desdobramentos que serão trabalhados nos capítulos subseqüentes que uma exaustiva tarefa de reconstituir as inúmeras formas, cores e sons, que de certa forma, não almejo recobrir e tampouco me foram integralmente revelados.

Capororocas, fevereiro de 2009. Pouco antes das 20h, vi Zé Nilo chegar com alguns dançantes. Cerimonioso, o chefe dirigiu-se ao altar e colocou sobre ele a caixinha sagrada de Nossa Senhora do Rosário. Proferiu algumas palavras sobre a caixinha e retirou-se, indo ao encontro dos dançantes e músicos que concentravam-se do lado de fora do salão. A caixinha sagrada finalmente chegava ao altar, que já estava todo ornamentado, pronto para recebê-la. Zé Nilo, chefe da Irmandade do Rosário de Tavares, o responsável por conduzi-la, junto aos demais dançantes, depositou-a em posição central: como disse anteriormente, a caixinha é o símbolo máximo da Irmandade do Rosário. Trata-se de uma pequena caixa de madeira, pintada de azul-celeste, com uma abertura frontal para a coleta de donativos, ofertados pelos dançantes e participantes ao final de cada Ensaio. A caixinha, com a imagem entalhada de Nossa Senhora do Rosário, segundo Zé Nilo e Paulo Gaúcho, foi herdada dos ancestrais escravos, os primeiros a

²⁰ Utilizo o termo experiência a partir da leitura de Bruner (1986, p. 04), o qual envolve sentimentos e expectativas e não meramente processos cognitivos.

dançar e cantar o Ensaio. Os donativos depositados destinam-se aos custos da Irmandade, como a manutenção da indumentária, os capacetes, ou o pagamento de transporte para os dançantes e músicos que moram mais distantes do local onde a promessa será paga.



Imagem 9: A caixinha sagrada de Nossa Senhora do Rosário

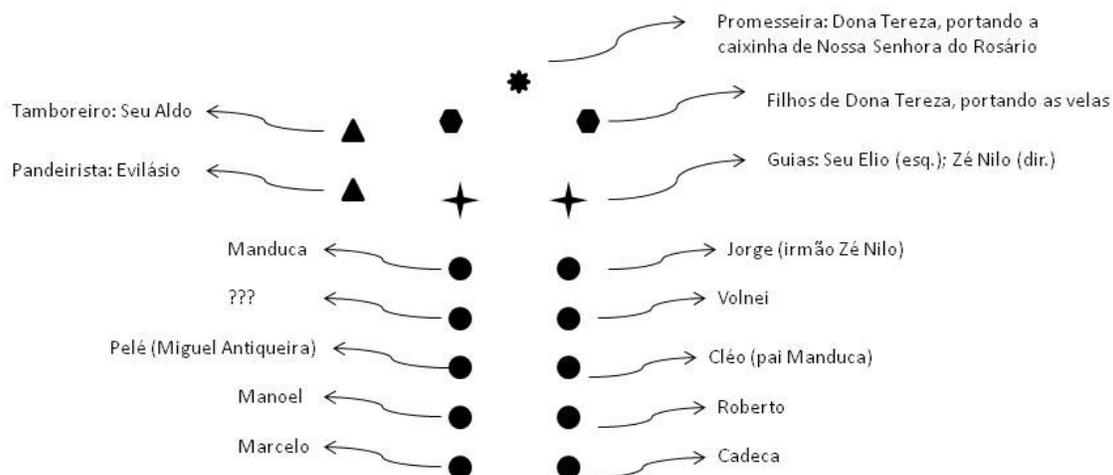
Nesse momento, o espaço já estava cheio de convidados, composto em sua maioria pelos vizinhos da promesseira, filhos, noras, genros e netos. O chefe Zé Nilo pôs-se a distribuir os capacetes para os dançantes e músicos. Essa ocasião é freqüentemente tensa: os primeiros a receber a indumentária ocuparão as posições iniciais da fila. Conforme a ordem de distribuição do capacete (elemento sagrado no código ritual, pois confere a permissão para integrar a Irmandade na ocasião do pagamento de promessa), que é adornado com fitas azuis e terços, em referência às cores do manto de Nossa Senhora do Rosário e ao instrumento que a diferencia, o rosário, os dançantes vão se postando em fila. Os primeiros são reconhecidamente os mais experientes, os que auxiliarão os guias na resposta eficiente das rezas cantadas, na afinação²¹ necessária e na execução dos movimentos corporais durante as cantigas. Porém, a experiência não está unicamente associada à idade dos dançantes. Sebastião Manduca, guia da Irmandade de Tavares, junto com Zé Nilo, tem apenas vinte e seis anos. E, para surpresa de todos, apesar de sua posição como guia, Manduca não assumiu

²¹ Sobre a noção de afinação ver o próximo capítulo.

as baquetas ao lado esquerdo de Zé Nilo. Em seu lugar, Zé Nilo convocou Seu Elio, morador de Mostardas, que é chamado de *guia-substituente*. Trata-se, portanto, de uma categoria que alude à condição de não-moreno. De acordo com Zé Nilo e Seu Orlando, os guias devem ser, necessariamente, morenos. No caso de Seu Elio, sua condição de não-moreno não o permite ocupar, em definitivo, a posição de guia da Irmandade.

Após a escolha, que surpreendeu aos presentes, foi-me esclarecido que Manduca não assumiu seu posto em decorrência do consumo excessivo de bebidas alcoólicas nas semanas anteriores. Tratava-se de um interdito, em respeito à Santa, mas também de um ato de desagravo do chefe para alertá-lo sobre as responsabilidades de um guia.

Feita a distribuição da veste ritual e das posições dos dançantes, dá-se início ao solene cortejo de entrada do Ensaio:



Croqui 3: Disposição dos dançantes durante o cortejo de entrada do pagamento de promessa de Dona Tereza²²

Com os aprendizes ao fim da fila, incluindo o neto de Seu Orlando, Robson, de dezesseis anos, da Irmandade de Mostardas, os dançantes e músicos concentravam-se na

²² O croqui acima é apenas um esboço dos dançantes que iniciaram o Ensaio de Promessa de Quicumbi. Cotidianamente o mestre Zé Nilo ensinou-me que, a despeito de minhas tentativas para esquematizar os membros da Irmandade e suas posições, não havia disposições claramente definidas. Até mesmo o chefe-guia da Irmandade, Zé Nilo, cedia em algum momento do ritual sua posição, como aconteceu no Ensaio de Dona Tereza, quando Seu Orlando comandou as caninhas em ocasiões não solenes. Os aprendizes, por exemplo, vêm sempre ao fim da fila, mas podem alternar as penúltimas ou últimas posições. Os pares de dançantes não são fixos e com frequência variam, permitindo um revezamento. Os seis pares, doze dançantes, devem estar completos nos momentos solenes. Mas durante a madrugada ou após as cantigas especiais, é comum dançarem cinco ou até quatro pares.

parte externa do salão. A promesseira, Dona Tereza, segurava a caixinha de donativos com a imagem de Nossa Senhora do Rosário, que estava sobre o altar, enquanto seus dois filhos, Crismara e Pedro, traziam consigo velas. Através da cantiga de agradecimento, uma *marcha*²³, o Ensaio principiava e o cortejo avançava em direção ao salão:

*Mais ai que rico oratório, meus irmãos
Aonde Deus fez a morada, meus irmãos
Ô chora makamba,
Ô chora nuê²⁴*

[Ver faixa 01 do CD em anexo]

Após essa primeira louvação - o canto de abertura para cortejo de entrada no salão - que foi acompanhado pelo coro dos dançantes e instrumentos, prossegue-se a *salvação da casa*. O cortejo concentra-se em frente ao altar e os músicos-dançantes permanecem em pé. Ao fim da primeira cantiga, que repetiu-se cerca de cinco vezes, os dançantes e músicos permanecem com os casacos. Enquanto a cantiga para salvação da casa não é entoada, nenhum membro da Irmandade que esteja cantando e gingando pode despir-se de seus casacos. Os braços devem estar cobertos, em sinal de respeito à santa:

*Deus te salve casa,
mais que rica morada!
Pois agora cheguelmo, senhora,
E fiquemo obrigado*

[Ver faixa 02 do CD em anexo]

A salvação da casa é, de fato, a abertura do pagamento de promessa. É quando da entoação dessa reza-cantada, que é um *sambinha* (também chamado de *foguinho* ou *puladinho*) que a ginga desenvolve-se a partir das evoluções dos passos dos dançantes (esquematizadas no croqui 5, ao final desse capítulo, página 67). Os guias, contra-guias e

²³ Os ritmos dos gêneros musicais criam a oposição solene e não-solene dentro do ritual. As *marchas*, de andamento mais devagar, são executadas em momentos considerados solenes, como no caso dessa primeira louvação para condução do cortejo até o altar. Os *sambinhas*, *puladinhos* ou *foguinhos*, caracterizam-se pelo andamento mais célere e são executados em ocasiões consideradas não-solenes. Voltarei a esse tema no capítulo 3.

²⁴ No pagamento de promessa da falecida Inácia, em agosto de 2009, essa cantiga do cortejo foi entoada em versos diferentes dos citados acima. Entretanto, não tive acesso à tradução do que fora cantado nessa ocasião. Após essa cantiga, foram entoados os versos da seguinte reza-cantada: “E ora vamo, a Senhora chamou/ E ora vamo, a Senhora chamou/ Vamo obedecer à chamada do Senhor”. Em seguida, retornaram à cantiga “Makamba”, mas igualmente não revelaram a tradução. [Ver cena 3 do DVD em anexo]

dançantes, em um primeiro momento, dançam voltados ao altar. A reverência à Santa nesse primeiro movimento é feita repetindo-se por duas vezes os versos da cantiga. Simultaneamente à reverência direcionada ao altar, guias e dançantes giram em torno de si próprios, em um movimento pulsante que além de resguardar o espaço-tempo sacralizado do pagamento de promessa defende o corpo dos dançantes, igualmente sacralizando-o²⁵. Esse primeiro movimento é combinado com a saída para o denominado *salvar atrás*, que é a retirada dos dançantes em direção oposta da mesa consagrada. Nesse instante, cantam mais uma vez o verso da cantiga e, imediatamente, põem-se a trocar os lugares com o par, um deslocamento chamado de *cruz*. É nessa ocasião que o guia mais velho ou mais experiente, cede o seu lugar direito para que o guia da esquerda ocupe-o. E assim retornam em direção ao altar com os lugares trocados, feito uma cruz, uma benzedura. Além de preparar o guia menos experiente para ocupar o lado direito, tal movimento protege os dançantes e investe-os da força divina, através do símbolo erigido desde os passos da ginga. Ainda em cruz, guias, contra-guias e dançantes dirigem-se para trás e desfazem a benzedura, retornando à posição inicial e finalizando a entoação de uma cantiga.

Não apenas na cantiga de salvação da casa, mas em todas as cantigas entoadas, são esses os procedimentos adotados. É a salvação da casa, em todas as direções, em todas as cantigas, que expressivamente territorializa os vínculos com a Santa. E tais vínculos são instaurados desde os agenciamentos do cantar e do gingar, agregando não apenas o divino, mas a audiência ao divino e os dançantes e músicos ao divino. É através dessas evoluções que a intensidade cósmica compõe mundos: é a completude da experiência sagrada.

*E olha a Santa, Maria do Céu
Com seu rosário na mão,
Vai rezando pelos seus*

[Ver faixa 03 do CD em anexo]

Após o findar das marchas iniciais, os membros da Irmandade retiram seus casacos, dançam e cantam mais uma série de cantigas, até o intervalo para o jantar dos

²⁵ Gomes e Pereira (1988), no contexto das congadas mineiras, observam que o movimento circular é performatizado visando a ampliação do lugar sagrado, ao formar pontos de sacralização. Acredito também que os círculos concêntricos, a repetição do movimento de girar em torno do próprio corpo, igualmente promove a sacralização desse corpo, territorializando-o e munindo-o com a força cósmica do Ensaio.

dançantes, que então sentam à mesa antes de todos os convidados, quase três horas após o início do ritual:

*Nosso Rei de Congo nos põe à mesa
Chegou nosso dia queremos ver
Oi a Nossa Rainha nos prometeu
Chegou nosso dia queremos ver*

[Ver faixa 04 do CD em anexo]

Enquanto os membros da Irmandade jantam, os demais convidados aguardam a refeição que será servida. Somente após o término do jantar dos dançantes e músicos que a audiência pode sentar-se à mesa. O fim do intervalo não possui uma hora estabelecida. Depois que todos jantaram é que a Irmandade voltará a entoar as cantigas, que nesse momento já se encaminham para saudar o terço cantado das *capelonas*.

*Oi nossas capelona que saia para fora
Oi já chegou a hora
E queremos rezar*

[Ver faixa 05 do CD em anexo]



Imagens 10 e 11: Jantar servido aos músicos e dançantes

Enquanto o terço é rezado-cantado, a Irmandade descansa. Alguns dançantes dispersam-se nas proximidades do local onde acontece o Ensaio. O terço, por sua vez, é rezado-cantado, em sua maioria, por mulheres e possui como característica uma cadência que também invoca um jogo de perguntas e respostas, cujo solo é conduzido pela *capelona*, responsável pelo andamento das orações cantadas.

O terço encerra-se após uma hora. Nessa ocasião, os membros da Irmandade concentram-se do lado de fora do salão, bebendo o vinho oferecido pela promesseira. Enquanto os dançantes organizam-se e os guias põem-se a chamar as cantigas através da fricção das caninhas²⁶, que é o bastão de ritmo para a condução do Ensaio, na cozinha, parece ocorrer todo um movimento à parte: as mulheres preparam lanches e bolos, lavam os pratos do jantar e abastecem os copos dos membros da Irmandade e dos convidados de vinho. Nem mesmo durante o terço a cozinha esteve abandonada. Os pães e refrigerantes também continuavam a ser distribuídos às crianças. As libações seguiam durante toda a noite.



Imagens 12 e 13: À esquerda, Dona Tereza, promesseira, junto ao altar com a caixinha de Nossa Senhora do Rosário ao centro. À direita, Dona Idene e Sandra, sua filha. Fevereiro de 2008.

Em meio às gingas e cantigas não-solenes, Seu Orlando assumia as caninhas – em vários momentos do ritual – enquanto Zé Nilo e Seu Elio descansavam. O chefe da Irmandade de Mostardas elegia como seu par, para ocupar o lado esquerdo, Paulo, irmão de Zé Nilo, contra-guia da Irmandade. Mas apenas em cantigas consideradas não solenes, o que não inclui as cantigas iniciais, a cantiga da meia-noite (preparação para o terço) e a cantiga para saudar a estrela d'alva, às 6h da manhã; Seu Orlando assumia a condução dos dançantes.

²⁶ No Capítulo III tratarei da capacidade agentiva dos instrumentos musicais.



Imagens 14, 15 e 16: À esquerda, o chefe da Irmandade, Zé Nilo e o guia que ocupou o lado esquerdo, Seu Elio. Ao centro, Seu Orlando e Sebastião Manduca na posição de guias, enquanto os guias oficiais desse pagamento de promessa descansam. Com a chegada de Paulo, Seu Orlando repassa as caninhas de Sebastião Manduca a ele, (figura à direita).

Após o terço, o guia procede à entoação da cantiga para chamada das embaixadas²⁷. As embaixadas são a parte lúdico-dramática do ritual na qual se encenam lutas reais entre reis africanos. No Ensaio de Promessa de Quicumbi, a embaixada é composta pelo Rei do Congo, Secretário e Tico-Tico. Dançantes e músicos também compõem a encenação, cuja narrativa baseia-se no meliante Tico-Tico que deseja roubar a filha do rei para casar-se com ela. Para defender a sua filha, o rei envia o Secretário para lutar com o Tico-Tico. Dá-se, nesse momento, uma luta com bastões de madeira, simulando espadas. O Secretário vence a batalha e prende o Tico-Tico, por até três dias. Na ocasião da performance, em pouco mais de cinco minutos, dançantes e músicos clamam ao rei a soltura do bandoleiro, que imaginariamente já estava preso há dias. O secretário traz o Tico-Tico em seus braços e põe-no diante do rei. Ao pedir desculpas e beijar as mãos da majestade, o rei concede-lhe a mão de sua filha e todos os dançantes e músicos louvam ao bondoso rei [ver cena 6 do DVD em anexo].

*Ô lá vem o nosso Embaixador
E ô lá vem o nosso Embaixador
Vem obedecer
Ao chamado do Senhor*

²⁷ As embaixadas, semelhante ao que é encenado durante o ritual do Ensaio de Promessa de Quicumbi, foram extensamente discutidas por diversos autores que pesquisaram as tradições performáticas de “sotaques congadeiros” (Prass, 2009) ao redor do Brasil. Carvalho (2000, p. 18), por exemplo, observou: “Além de organizarem seus dias de festa, as irmandades celebram também as *embaixadas* reais, através das quais exibem uma réplica, as mais das vezes em forma de paródia, das antigas embaixadas africanas coloniais. A maioria delas refere-se ao Portugal quinhentista, quando dominava a área de Angola, Congo e Moçambique, e dramatizam o modo como interagiam os portugueses e os reinos africanos daquela área”. No caso do Ensaio, creio que estudos futuros poderão adensar a temática lúdico-dramática da embaixada.

Paulo Gaúcho, contra-guia da Irmandade, também conhece outra forma de narrar as embaixadas:

Tem o rei, o rei de Congo. Tem o Secretário, que o Rei era protegendo, fazendo... defendendo o reinado, que era o seu reino. Aí como tem o Secretário, aí chama [o Rei] “Secretário, onde tu estás, tem tanta gente comovida invadindo meu reinado, te chamei, três vezes te perguntei e não me respondeste”. Aí ele escuta, vem, se ajoelha na frente do Rei e diz para o Rei: “Não, senhor Rei, estou por aqui. Achaste gente diferente?” “Tem gente diferente mesmo”. Ele dá uma volta e vê que tem um invasor, o invasor é um Tico-Tico, que se chama, que é o invasor... que ele vem para invadir. Aí chega o secretário de novo: “tem, senhor Rei, um homem diferente, pula pra cá, pula pra lá, pula pra cá, não posso pegar”. “Que Secretário é esse?”, pergunta o Rei, que não tás com vivência pra defender o meu reinado? Então eu vou botar mais reforçado [...] ou vou te demitir. Aí ele sai de novo, chega no senhor Rei, pega o Tico-Tico, traz o Tico-Tico e aí o Tico-Tico vem e aí começa a ofender o Rei e aí que vai a pesquisa do Rei mandar prender ele, aí todo mundo começa a chorar, pedindo clemência, que é pro Rei soltar aquele homem. Aí eles mandam prender em um quarto, lá onde tinha um jacaré e uma cobra. Aí a promessa do Ensaio pede pra ele soltar em uma cantiga:

*Ô senhor Rei, ô Rei de Congo, ô senhor rei
Solta esse homem que está preso na cruz de Jesus
Ô senhor Rei!
Ô ô ô*

[Ver faixa 06 do CD em anexo]

Aí o Secretário solta ele. E ele pede perdão.

Paulo Gaúcho, 49 anos, Janeiro de 2008.

É na alvorada, após cerca de onze horas cantando e gingando, que os membros da Irmandade põem-se a saudar a Estrela d'alva²⁸:

*Oi vem a Estrela d'alva
E vem rompendo o dia
E a estrela se chama
Estrela da Virgem Maria*

[Ver faixa 07 do CD em anexo]

E continuam a saudação com a cantiga:

²⁸ No pagamento de promessa da falecida Inácia, a Irmandade entoou a cantiga da Estrela d'Alva, que difere em alguns versos da transcrita acima: “Ô vem a Estrela d'alva/E vem rompendo a aurora/E a estrela se chama/ Estrela da Nossa Senhora” [Ver faixa 09 do CD em anexo].

*Estrela da madrugada
E vem raiando um novo dia
Donde vem aquela estrela, senhora?
É do seu bento filho*

[Ver faixa 08 do CD em anexo]

Após as 6h os dançantes começam a despedida, entoando a reza-cantada que anuncia o findar de um pagamento de promessa:

*Ô adeus, adeus, meus irmãos, adeus
Ô até para o ano, se Deus quiser*

Enquanto cantam e dançam, fazendo as evoluções descritas, os dançantes cumprimentam-se e cumprimentam a audiência. Após o término dessa cantiga, o chefe da Irmandade, Zé Nilo, dirige-se à promesseira e pergunta: *a sua promessa foi bem paga?* Com o aval da promesseira e a confirmação do guia mais velho, a Irmandade sai em cortejo, da mesma forma que entrou: a promesseira recolhe a caixinha de Nossa Senhora do Rosário do altar, seus filhos acompanham-na com velas empunhadas e os dançantes e músicos retiram-se: [ver cena 2 do DVD em anexo]:

*Ô nós vamo logo embora
E não fica ninguém
A virgem do Rosário
vai com nós também*

E prosseguem, do lado de fora do salão, com a entoação de um puladinho:

*O sol está tão alto!
E vamos adorare
Abre a porta do céu, minha senhora
Nós queremos entrare*

E continuam:

*E o Rei de Congo
Ele foi pra guerra
Ele é um homem de guerra
Ele se acampou*

Então, com a fila desfeita, os dançantes e músicos dançam mais uma série de cantigas. Os guias puxam as cantigas e Seu Orlando, apesar de não portar as caninhas também canta no solo dos guias. Os integrantes da Irmandade que não dançaram

durante o pagamento de promessa, seja por um resguardo em razão de doença ou porque exerciam outras funções, como no caso de um dos filhos da promessa que esteve auxiliando a mãe com as tarefas de servir aos dançantes, músicos e convidados, foram convocados para dançar essa cantiga. E formou-se um grande círculo, com muitas vozes e gingas. O tambor e o pandeiro soavam com intensidade mesmo após tantas horas de ritual.

Quando finda a entoação de cantigas, os dançantes, em silêncio empunham a caixinha de Nossa Senhora do Rosário, solicitam pedidos e bênçãos, beijam a imagem entalhada na pequena caixa e batem três vezes contra sua cabeça, uma forma de despertar-se, mas também de pedir à Santa a sua proteção. Feito o pedido, o dançante deposita na caixinha alguma contribuição em dinheiro. E a Santa vai passando pelas mãos de cada dançante, até chegar a ocasião dos convidados. É quando todos se dispersam. Ainda, os dançantes e músicos serão convidados pela promessa para o café da manhã, que já está preparado, dentro do salão onde aconteceu todo o ritual.

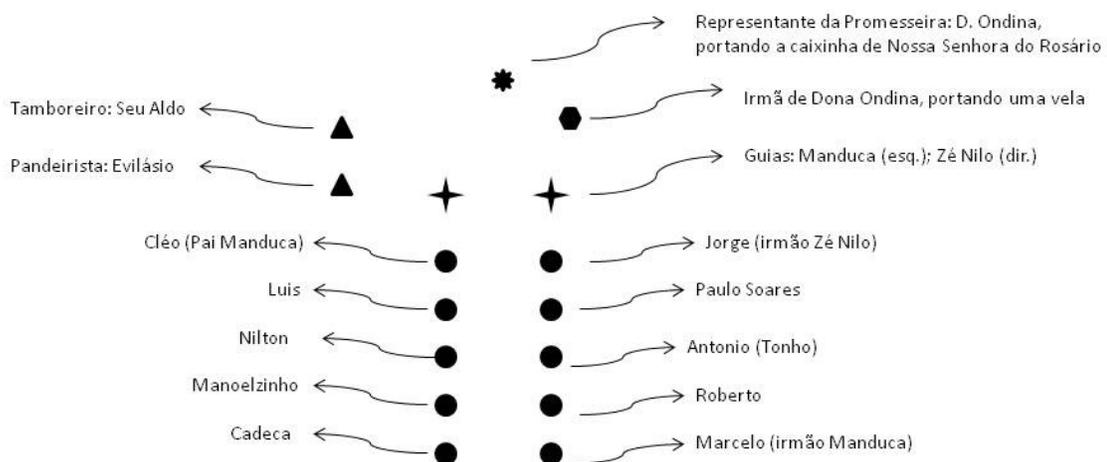


Imagens 17, 18, 19 e 20: Acima, à esquerda, Cadeca, filho de Dona Idene, ao fim do Ensaio. Acima, à direita, Miguel Antiqueira (Pelé) e Manoelzinho. Abaixo, à esquerda, Sebastião Manduca. Abaixo, à direita, Dona Idene.

A outra promessa: a falecida Inácia

O outro ritual de Ensaio de Promessa de Quicumbi que assisti, refere-se ao pagamento de promessa em homenagem à Inácia, organizado por sua irmã Ondina, em agosto de 2009, em Tavares. Como mencionei acima, a preparação desse Ensaio fora feita às pressas. Mesmo após tantos anos, o compromisso com a santa perturbava o descanso de Dona Inácia, falecida há quase uma década. Tendo em vista o caráter emergencial, mesmo em pleno plantio da cebola, quando muitos dançantes da Irmandade estão envolvidos com esse trabalho, a irmã da promesseira convocou-os para ajudá-la a cumprir a obrigação feita em vida pela irmã.

Assim como no Ensaio de Promessa de Dona Tereza, Zé Nilo, chefe da Irmandade, foi o responsável por reunir os dançantes. A caixinha de Nossa Senhora do Rosário foi trazida por ele, de acordo com o preceito ritual, e ficaria ao lado de outra caixinha, bastante semelhante à primeira, que pertencia ao antigo dançante Manduca, pai de Inácia e Ondina. Às oito horas da noite, no centro de Tavares, no salão cedido por uma vizinha, teve início o Ensaio de Dona Inácia, tendo Zé Nilo e Sebastião Manduca como guias. A configuração dos dançantes na fila era semelhante ao pagamento de promessa anterior. Com algumas alterações, como a ausência de Seu Orlando, que não chegou a ser comunicado dado o caráter de urgência da situação. Dessa forma, no momento da embaixada o Rei de Congo foi performatizado por Jorge, irmão de Zé Nilo, seguindo o mesmo roteiro que foi descrito acima.



Croqui 4: Disposição dos dançantes durante o cortejo de entrada do pagamento de promessa da falecida Inácia [ver cena 3 do DVD em anexo]



Imagens 21, 22 e 23: O altar à espera da caixinha de Nossa Senhora do Rosário. Ao centro e à direita, Zé Nilo dispõe a caixinha sobre o altar.

As cantigas entoadas, nos momentos solenes, foram as mesmas cantadas no pagamento de promessa de Dona Tereza. As exceções, dadas em ocasiões não-solenes, são em decorrência da ação das caninhas, que através da fricção das baquetas pelas mãos dos guias *puxam* a cantiga, indicando através do som o que é adequado para cantar, conforme detalharei no capítulo 3.

Durante toda a noite, ao contrário do pagamento de promessa de Dona Tereza, os dançantes e, sobretudo, Zé Nilo e Manduca, os guias, reclamaram de cansaço. O cansaço era aparente e enquanto a Irmandade cantava e gingava, nós da audiência comentávamos a dificuldade manifesta na entoação das cantigas. A irmã da promesseira esclarecia que a fadiga era devido ao chão do salão onde aconteceu o Ensaio, que era de cimento e não de tábua, o que exigia mais força dos dançantes para executar a ginga corporal. Ponderei que no Ensaio de Dona Tereza o chão também era de cimento e tampouco ouvi reclamações tão recorrentes a respeito do esgotamento físico dos dançantes. Dona Ondina reforçou que o Ensaio de sua irmã, elaborado às pressas, teve de ser realizado em meio ao plantio da cebola. A fadiga, portanto, era o resultado da combinação de dias intensos de trabalho na lavoura e da composição do chão que não favorecia o gingar e as evoluções dos dançantes.

Pouco depois da reza-cantada do terço, que aconteceu exatamente à meia-noite, em meio ao ritual, Sebastião Manduca procurou-me porque gostaria de tirar uma foto em frente ao altar, portando as caninhas e ao lado de Zé Nilo. Acatei o pedido e tirei a foto. Disse, em seguida, que entregaria a imagem quando do meu retorno a Tavares, ao que Manduca pediu que eu entregasse a Sandra, sua tia, capelona da Irmandade e liderança na comunidade de Capororocas. Perguntei se não poderia entregar diretamente a ele, já que estaria em Capororocas, onde reside Manduca. Disse, reticente,

que não mais estaria lá. Mas eu deveria prometer que entregaria a foto, pois Sandra seria a responsável por depositá-la no túmulo de seu falecido avô Maneca, guia do Ensaio. Atendi ao pedido.

Instantes depois desse diálogo, durante uma pausa no ritual, conversava com alguns dançantes. Todos, em tom sisudo, reclamavam que Zé Nilo, o chefe da Irmandade, jamais cedia a caninha. De fato, ao contrário do Ensaio de Dona Tereza em que Zé Nilo dividiu a condução do Ensaio com seu irmão Paulo Gaúcho, Seu Orlando e Manduca, o pagamento de promessa da falecida Inácia contava apenas com um par de guias, que não sofreu revezamento. Além dessa reclamação, Seu Aldo, o tamboreiro, comentava que estava muito difícil tocar o tambor, pois não conseguia acertar-se com as vozes do solo/coro, não tinha sintonia, sobretudo quando os dançantes dirigiam-se ao lado oposto do altar. Além dessa dificuldade, na ocasião de saudar a Estrela d'Alva, às 6h, uma das cordas que pressionava o couro junto ao corpo do tambor desprendeuse. Seu Aldo improvisou uma corda para tentar manter o timbre do tambor, mas ele reconhecia que o som emitido *não casava* com as vozes dos dançantes.

Apesar de todos esses contratemplos, ao final do Ensaio Zé Nilo perguntou a Dona Ondina se estava satisfeita com o pagamento de promessa. Ao que a promesseira respondeu afirmativamente e, em seguida, Zé Nilo decretou que a promessa estava finalmente paga. De fato, estavam todos exaustos. As mulheres que trabalharam na cozinha, como ajudantes de sopa, diziam-me que nem mesmo plantando cebola em infundáveis terras o cansaço que então sentiam se equivalia. Zé Nilo também comentou que suas pernas pesavam de tão inchadas e sentia-se fraco. Eu também beirava a exaustão. Voltei para casa com a sensação de várias noites, e não apenas algumas horas, sem dormir.

O discurso do cansaço, tão recorrente durante todo o Ensaio da falecida Inácia não era por acaso. Quando retornei a Tavares, em setembro de 2009, explicaram-me que a promessa de alguém falecido requer muito esforço e devoção, tanto dos dançantes como da audiência, pois os anos de “dívida com a santa” tornam a promessa mais difícil de ser paga. Nessas condições, portanto, sempre há imprevistos, cansaço e tristeza. Exatamente o que vi durante o pagamento de promessa, desde a foto que me fora pedida por Manduca – que insinuava que não estaria mais vivo quando eu retornasse a Tavares, até o cordão rompido do tambor, que dificultava a afinação e a consecução das cantigas.

Zé Nilo, que já sabia do esforço que deveria ser empreendido para pagar a promessa, evitou que outros dançantes ocupassem a posição de guias. Não se tratava de uma defesa do posto, conforme alguns alegaram, mas de uma assunção da responsabilidade de interceder, à frente de todos os dançantes, por uma alma que estava endividada com a Santa. Nessa situação, explicou-me depois Zé Nilo, não havia espaço para o ensino-aprendizagem de novos guias, pois tratava-se de uma circunstância extrema, na qual qualquer erro poderia incorrer no não pagamento da promessa.

Com o esforço da Irmandade e dos que estavam presentes, que juntos intercediam pela falecida, a Santa acatou as súplicas, entoadas através das cantigas. O trabalho ardoroso da Irmandade foi recompensado pelo perdão da dívida de Dona Inácia. Dona Ondina, desde então, não sonhou mais com a irmã. E agora prepara-se para pagar sua promessa, o quanto antes.



Imagem 24: Dona Ondina, à direita, portando a caixinha de Nossa Senhora do Rosário, ao lado de sua irmã, Denina, durante o cortejo de encerramento do Ensaio, realizado em agosto de 2009. [ver cena 4 do DVD em anexo]

Capororocas, setembro de 2009

Pagar uma promessa para alguém que já faleceu é um trabalho árduo, como pude acompanhar durante o ritual dedicado à falecida Inácia. Dona Idene contou-me que quando alguém morre, sem ter pagado a promessa, a alma não descansará enquanto um parente não se comprometer a saldar a dívida deixada em vida. Por volta no início do século XX, segundo narrou Dona Idene, um devoto faleceu sem preparar o ritual de pagamento de sua promessa. Sua alma vagou por anos, até um filho convocar a Irmandade para entoar as cantigas sagradas. Durante a preparação do altar, na ocasião organizada pelo filho do promesseiro falecido, surge um quero-quero. O pássaro deu três voltas em torno do altar e foi embora, cantando. A história,

transmitida pela mãe de Dona Idene, foi interpretada por todos como um sinal de alegria do falecido em razão do pagamento de sua promessa.

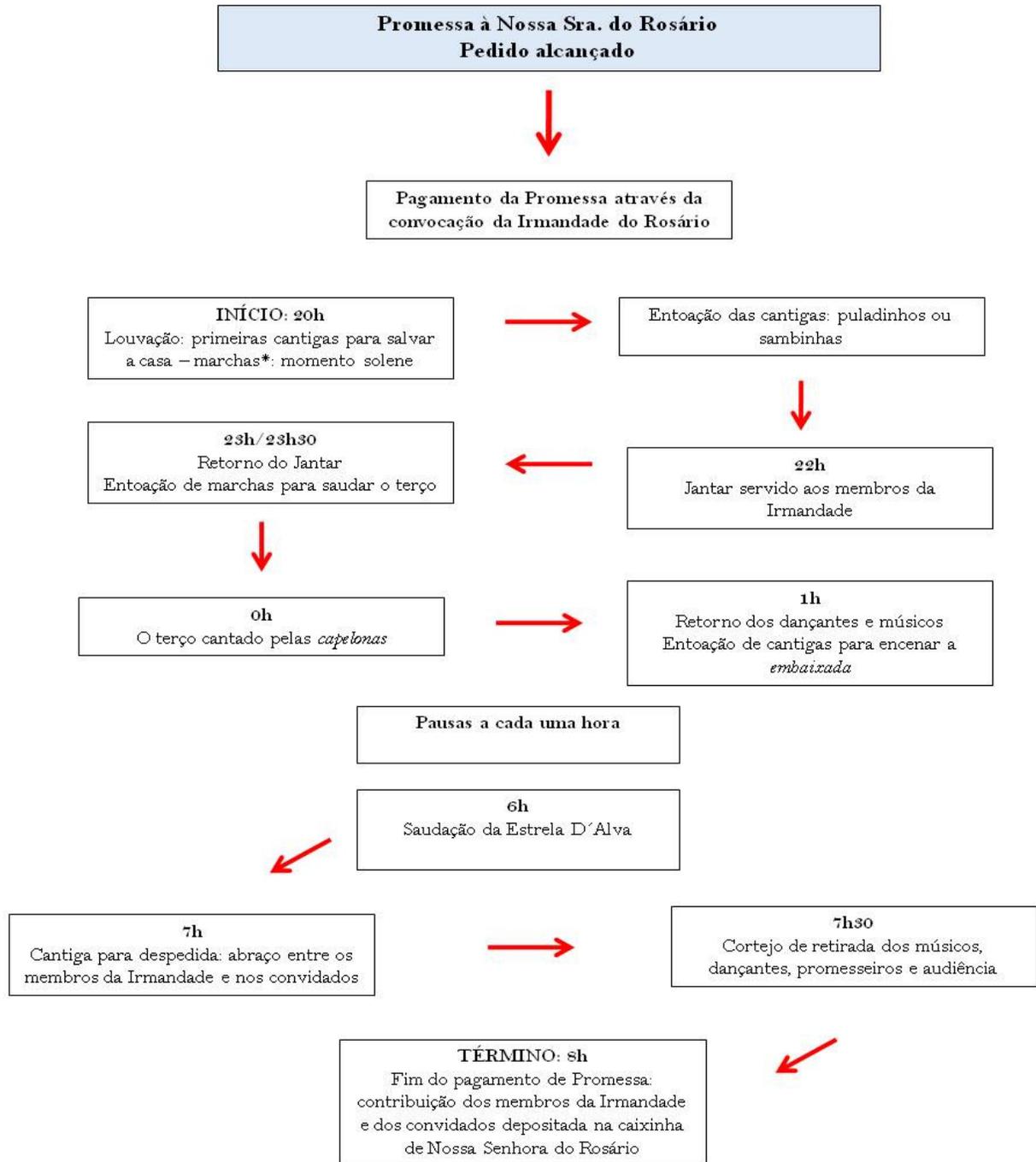


Diagrama 3: Fluxograma das ações rituais para o pagamento de promessa

Narrativa fundacional: a santa, o canto, a ginga

No início do capítulo referi-me à fundação do tempo litúrgico através da promessa, seja um pedido ou um compromisso com a santa. Conforme pontuei, o que organiza tal evento e seus desdobramentos é a figura central de Nossa Senhora do Rosário. Assim como em diversas narrativas sobre as congadas (Lucas, 2002; Martins, 1997; Gomes e Pereira, 1988) o mito fundador constitui-se como um argumento para a constante reterritorialização do espaço-tempo sagrado, instituído em conformidade com os desígnios da Santa, que cedeu aos negros e morenos das Irmandades do Ensaio a agência do cantar-dançando e, assim, rearticular mundos possíveis a partir da louvação.

É com o mito fundador da retirada da santa do mar, de mãos dadas com o negro escravizado, que tece-se uma reversibilidade de posições: o Ensaio de Promessa de Quicumbi, hoje, re-narra essa experiência, na medida em que institui novos sentidos, timbres e modulações aos enfrentamentos. E é através do cantar-dançando que, simultaneamente, se reafirma o compromisso com a Santa e se resguarda a autonomia, constituindo e ressemantizando o espaço-tempo da morada: Anjos (2009) consegue sintetizar essa proposição ao discutir, no livro sobre a Festa de Nossa Senhora dos Navegantes em Porto Alegre, apoiando-se em Deleuze e Guattari, que o território é uma composição de matérias de expressão e se constitui primeiramente como um espaço sonoro, um espaço de ritornelos; e são esses ritornelos que reconstituem a possibilidade do “estar em casa”. Cantar o Ensaio, portanto, é estar em casa, é completar a experiência.

É através das palavras de Seu Orlando que transcrevo essa história:

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 escravatura, 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 caso, 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! E aí existia uma capelinha ali, ela teve três dias nessa capelinha e depois sumiu. E então daí formaram as Irmandade. Aqui era município de São José do Norte, agora que tá repartido em três. Então não se sabe bem o local, se era aqui, ou se era mais pra lá, mais pra cá. Mas acha que fosse aqui, hoje, em Mostardas, porque era o local mais antigo. Então daí foi o nosso Ensaio. Então os negros, era só preto, negro... Não existia doutor nessa época aqui, principalmente aqui. Então inventaram de cantar uma promessa pra Nossa Senhora do Rosário, pra se curar. Mas então os escravos não podiam cantar dentro de casa, eles cantavam no meio do mato,

escondido do senhor, porque senão o senhor mandava matar eles! Aí eles faziam uma fogueira e ali cantavam o Ensaio. E começaram a se curar daquelas doenças. Ai quando chegou em 1750 veio os açorianos pra cá e vendo aquilo; também começaram a adoecer, libertaram a Irmandade dos escravo pra cantar dentro de casa. Então aí que a gente passou a cantar dentro de casa, porque antes era escondido, no meio do mato, aí que começou a cantar dentro de casa, assim se formou a Irmandade. E daí seguiu sempre... Agora tá mais fraco porque tem doutor pra tudo quando é lado e também tem outra coisa: religião aqui só existia a católica, então era parte. Então eram três Irmandades. A do Rincão terminou, morreu o chefe, não passaram pros outros, então tá só aqui e no Tavares [...]. Na verdade é tudo uma Irmandade só. (Seu Orlando, 74 anos chefe da Irmandade de Mostardas, janeiro de 2009.)

Nesse capítulo procurei contextualizar a ciência do Ensaio de Promessa, o cantar-dançando em ação, através da descrição de dois rituais por extenso que participei. Nos próximos capítulos adensarei o caráter agentivo das cantigas, dos sons, instrumentos musicais e das gingas corporais, pois é a partir da digressão acerca dos saberes do Ensaio, entendido localmente como um ato devocional, que construirei as secções subseqüentes.

Capítulo 2

Vozes e cantigas: a linguagem do sagrado²⁹

Cada língua guarda em si uma verdade interior que não pode ser traduzida.

João Guimarães Rosa, em entrevista a Günter Lorenz, 1965

[...] Acho, também, que as palavras devem fornecer mais do que o que significam. As palavras devem funcionar também por sua forma gráfica, sugestiva e sua sonoridade, contribuindo para criar uma espécie de “musica subjacente”. Daí o recurso às rimas, às assonâncias, e, principalmente, às aliterações. Formas curtas, rápidas, enérgicas. Força, principalmente.

João Guimarães Rosa, carta a Harriet de Onís

O Ensaio de Promessa de Quicumbi congrega uma multiplicidade de ações, conforme destaquei no capítulo anterior. O ritual não se concentra apenas nas quatorze horas de sua execução, seu epicentro, mas prolonga-se no cotidiano, em meio a sonhos, promessas e pertencimentos relacionados com a Santa. Assim, a efetivação do Ensaio dá-se por meio das vozes de humanos e não-humanos, os instrumentos musicais, que vêm à cena no momento da performance. Trata-se de um coletivo coral-coreográfico regido pelos ritmos das caninhas, empunhadas pelos guias. Nesse capítulo, contudo, abordarei o papel e a potência das vocalidades humanas durante as performances do Ensaio de

²⁹ Nessa secção não procedo a uma exegese do texto desses cantos, mas objetivo compreender a ação comunicativa (Bauman e Briggs, 1990), na medida em que as letras, dotadas de fonemas, aliterações e somadas ao ritmo do conjunto instrumental são tomadas de um sentido que não é contemplado apenas na textualização desses cantos. Assim, opto por expor os índices de qualidade do Ensaio de Promessa de Quicumbi, ao longo dos capítulos subseqüentes, que ampliam e dotam esses cantos de grande eficácia.

Promessa de Quicumbi, visto que é através das rezas-cantadas, das cantigas, que a promessa é paga.

A ressonância do cantar engendra-se no circuito da palavra ancestral que propaga e dinamiza os sons dos instrumentos e a ginga do corpo. É também a palavra-cantada, solo-coro, junto com os instrumentos musicais, que informa e convoca a audiência para a louvação e congregação de um mesmo espaço-tempo sagrado. É quando as vozes dos guias e dançantes entoam as cantigas apropriadas ao momento ritual que faz-se a ordenação do Ensaio. Não se trata de uma seqüência previamente articulada, mas de uma concatenação que é posta em cena em consonância com as palavras dos guias. E cada palavra tem sua ocasião. As vozes humanas e dos instrumentos, as vocalidades, induzem esses momentos apropriados à linguagem sagrada.

Utilizo termo “vocalidade” a partir da leitura de Paul Zumthor (1993), considerando que as vozes que emanam quando da performance do Ensaio resultam de experiências consistentes e perceptivas. Além disso, considero que o texto oral é recriado constantemente através da performance, possibilitando movências e novas leituras – levados a cabo pela voz e pela presença. É ainda apoiando-me em Zumthor (1998) que considero a performance do Ensaio como a ocasião em que novos significados das cantigas ancestrais são gerados e, nesse processo, intérprete e audiência desempenham papéis fortemente articulados, uma vez que o intérprete provoca reações multissensoriais na audiência, a qual é também co-autora no Ensaio³⁰, na medida em que participa ativamente para a qualificação e para a realização da promessa paga.

Zumthor (1993), ao estudar a poesia oral trovadoresca, discute que é no momento da performance que a mensagem poética é transmitida e compreendida. Transmitida pelo intérprete, pois é este que empresta sua voz e seu corpo para a comunicação. É também durante a performance que o corpo da audiência, os ouvintes, encontra-se igualmente implicado. No caso do Ensaio de Promessa de Quicumbi, as vozes dos guias e dançantes não se limitam a um instrumento capaz de comunicar. Ou ainda, não se trata de uma mensagem a ser proferida. As vozes que entoam as rezas-cantadas enredam-se

³⁰ Sigo aqui outros estudiosos da performance. Gerard Béhague (1984, p. 16) enfatizou que é necessário reconhecer a participação fundamental e ativa da audiência durante a ocasião de qualquer performance musical. Finnegan (2003) também aponta para essa direção ao afirmar que ser audiência não significa passividade, pois a participação ativa, às vezes pouco aparente, faz toda diferença na performance. De fato, no capítulo 4, ao pontuar que todos, incluindo mulheres e crianças, referem-se ao ritual do Ensaio como um momento para *dançar o Ensaio*, retornarei a essa discussão sobre a atuação decisiva da audiência para a realização satisfatória do Ensaio.

junto aos corpos que são ao mesmo tempo presença e experiência: voz e corpo comunicam e implicam-se nas mensagens. A cantiga é o discurso que versa sobre algo, mas também faz algo. Nesse sentido, a palavra-cantiga age sobre o mundo, promovendo a eficácia ritual e presentificando experiências.

Nesse capítulo, ao discutir as vocalidades do Ensaio, entendo que é no decorrer da performance que se constroem entendimentos acerca da mensagem das rezas-cantadas, pois – como discutirei adiante – o que está em jogo quando da entoação das cantigas é sua ação materializadora, agentiva, é o cantar-fazer. É através do canto, das vozes dos membros da Irmandade, que se estabelece a comunicação com o divino e se instaura o espaço-tempo sagrado dos devotos de Nossa Senhora do Rosário. A mensagem das cantigas não possui eficácia antes de ser transformada em voz pelos guias e dançantes. E as movências ocorrem através das diferentes vozes que entoam, em épocas igualmente diversas, as cantigas do Ensaio.

Nesse sentido, é fértil pensar que o conhecimento e a performance estão intensamente interligados, pois é na circunstância da ação que a tecitura do conhecimento vivido é (re)transformada. Segundo Zumthor (2007),

A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando ela o marca. (p. 32)

É essa marca da vocalidade que exterioriza o vivido e o reelabora no momento da performance, uma vez que o Ensaio se move entre as diferentes vozes que o entoam. Para além das movências, da marca que cada dançante imprime às cantigas, a reelaboração é parte de um repertório cujo conteúdo queda-se em lembranças. O que as vozes e corpos entoam e gíngam corresponde a uma paisagem oral, transbordante de sentidos e experiências que singularizam-se desde a execução, através da atuação dos intérpretes, os músicos e dançantes do Ensaio.

As cantigas: o repertório sagrado

Porto Alegre, 06 de março de 2009

É quase uma semana após o pagamento de Promessa de Dona Tereza que consigo esboçar algumas impressões do que presenciei durante o ritual do Ensaio. O que segue agora não comporta as sonoridades que tomam o ambiente quando as vozes entoam as cantigas sagradas dos quicumbis.

Horas antes de iniciar o ritual, Zé Nilo organizava os pares de dançantes. Perguntei, ansiosa, o horário do início, já que em algumas entrevistas o chefe dizia-me que a primeira cantiga deve ser entoada no último raio de sol que invade o local do pagamento de promessa, às 18h. Afora minha impaciência para ouvir as cantigas, Zé Nilo dizia, sábio, que o preâmbulo se daria quando os músicos e dançantes estivessem preparados. De fato, a entoação das cantigas por toda uma noite e a responsabilidade de interceder pelo promesseiro requer que a abertura esteja permeada pelo compromisso que todos os membros da Irmandade permanecerão presentes até a alvorada, até a reza-cantada da despedida.

Enquanto dispersava-me ao checar os equipamentos, ouvi a primeira cantiga, vinda de fora. A escuridão da noite era tingida pelas velas carregadas pelos filhos de Dona Tereza, que também orientavam os passos da Irmandade. Enquanto as vozes de Zé Nilo e Seu Elio imprimiam os primeiros versos da cantiga de entrada, que variavam, o módulo do coro não mudava (os versos entoados pelos solistas variavam a cada repetição, tratava-se de textos diferentes com um mesmo contorno melódico, ao passo que a resposta do coro – o refrão – introduzia a fórmula poética, o que segundo Zé Nilo é remanescente de um léxico africano:

Coro: *Ô chora makamba*
Ô Chora nuê

O cortejo era conduzido pelo andamento da cantiga, uma *marcha*: os dançantes não gíngavam, caminhavam em direção ao salão a passos lentos, rostos e corpos levemente curvados. O conjunto instrumental (tambor e pandeiro) não imprimia força nos toques. Tudo era muito comedido. Até mesmo as vozes soavam com menos intensidade, o que interpretei como um sinal de respeito e de pedido de consentimento da Santa para adentrar no universo das rezas-cantadas. Seu Orlando dizia-me que esse é um dos *momentos mais importantes de um pagamento de promessa*, pois é quando inaugura-se a conversação com o divino. Dessa forma, a primeira parte dos Ensaio é dedicada a uma sucessão de cantigas que são ordenadas. Ao contrário de outros momentos, nos quais as cantigas não são pré-determinadas, essa primeira etapa é marcada pelos versos designados que devem ser entoados para que se instaure o ambiente propício para a intercessão da Santa sobre os presentes.

A voz de Zé Nilo era ouvida com intensidade. E o coro parecia responder em uníssono, ao contrário de algumas cantigas, nas quais cada dançante, o coro, parece imprimir uma forma própria de interpretar. Como não ouvia a voz de Seu Elio, imaginei que a posição do guia da esquerda seria como um complemento, uma espécie de segunda voz, à voz do guia da direita, o chefe da Irmandade, que reconhecidamente é o mais velho e o mais experiente.

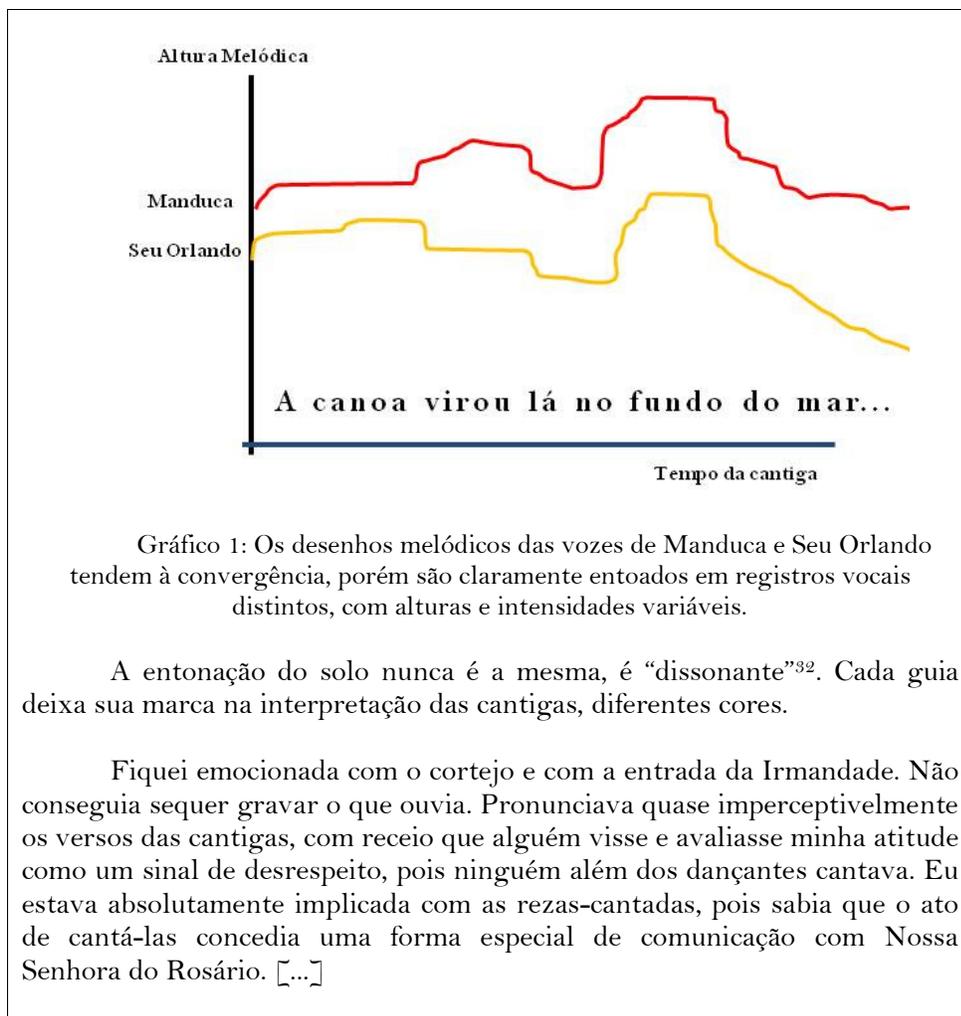
Mas foi quando Seu Orlando assumiu as caninhas junto com Sebastião Manduca que percebi que as vozes dos guias não podem ser entendidas em termos de uma voz principal e outra auxiliar. Em certa medida, isso pode até acontecer quando o guia da esquerda ainda está em aprendizagem, mas não é comum, pois para se chegar à posição de guia supõe-se que o dançante já conheça profundamente as cantigas. Seu Orlando e Manduca, inicialmente, coordenavam o solo, cada um com sua voz, claramente reconhecíveis. A voz de Manduca é impressionante, pois possui uma força, uma intensidade que lembra-me um choro, tal qual está no refrão “Chora Makamba”. O timbre agudo permite a Manduca uma inflexão na voz que dispersa o pressuposto de que os solistas cantam em “uníssono”³¹, no sentido de “cantar em um mesmo som”. Quero dizer que os dois guias cantam como em ‘linhas melódicas que tendem à convergência, porém distintas’.

Isso pode ser exemplificado através da cantiga “A canoa virou”, entoada no início do ritual extenso do Ensaio, logo após as marchas solenes iniciais:

*A canoa virou lá no fundo do mar
Não deixa virar, não deixa virar
Ai de boca pra baixo e de fundo pro ar
Não deixa virar, não deixa virar
E virou e virou e tornou a virar
Não deixa virar, não deixa virar
O cachorro do nego não soube remar
Não deixa virar, não deixa virar*

[Ver faixa 10 do CD em anexo e cena 1 do DVD em anexo]

³¹ Com essa observação não pretendo afirmar que os guias não cantam em uníssono. Há sim ocasiões nas quais as vozes soam na mesma altura, porém isso parece depender de uma ‘sintonia’ entre aqueles que estão na posição de guias. Por exemplo, Zé Nilo e Manduca não cantam juntos há muitos Ensaio. Para que tal sintonia ocorra, Zé Nilo explicava-me que é preciso cantar mais vezes juntos. Disso decorrerá que as vozes estarão mais *acostumadas* uma a outra. Portanto, cantar em uníssono é circunstancial.



Conforme esboçado no capítulo anterior, o Ensaio é composto por diversas cantigas que ao longo das quatorze horas jamais são reproduzidas, embora os versos de uma reza-cantada possam ser repetidos por mais de quinze vezes, dependendo da necessidade do guia da direita. A repetição dos versos de uma cantiga dá-se enquanto os dançantes executam as evoluções da ginga corporal. Embora o chefe da Irmandade afirme que a cantiga só pode ser repetida até sete vezes, o que coincide com a coreografia realizada, nos Ensaios que assisti essa proporção variava conforme a situação: o guia da direita tem absoluta liberdade para compor o número de repetições dos versos, enquanto o coro responde às interpelações. O cálculo para a repetição dos versos é feito por um índice de sintonia entre os instrumentos musicais, as vozes solo-coro e a ginga. A

³² Utilizo o termo ‘dissonante’ assim como fora empregado pela antropóloga Els Lagrou em sua conferência na UFRGS, em março de 2009, por ocasião da comemoração dos 35 anos do PPGAS, intitulada A fluidez da Forma: é o detalhe, a dissonância quase invisível que dá vitalidade estética à arte kaxinawa, o *punctum*.

“harmonia” que se preza em cada cantiga obedece a esse conjunto. Se em algum verso a cantiga não está nesse padrão de qualidade, que é a concatenação desses elementos, ela deverá repetir-se. As etapas do Ensaio só podem ser transpostas quando as cantigas são executadas a contento.

Repetir, conforme Zé Nilo, garante a qualidade do que soa. Poderia inferir, portanto, que a Irmandade ‘ensaia’ durante a entoação da cantiga: canta, toca e ginga até atingir o índice de sintonia requerido para agradecer a Nossa Senhora do Rosário. Indo além, as repetições de cada cantiga produzem um fluxo musical ininterrupto, restaurando o espaço-tempo sagrado a partir da ampliação do presente. A repetição, além de reiterar o discurso sonoro, produz um *continuum* musical: a cantiga itera o compartilhamento de uma dimensão sagrada.

Como em uma narrativa, as rezas-cantadas tornam-se inteligíveis na medida em que são entoadas em conformidade com uma estética que coletiviza os elementos constituintes dos cantares do Ensaio, as fontes sonoras sagradas. Quando uma cantiga corresponde a esse padrão, quando as vozes humanas e dos instrumentos musicais, juntamente com a ginga, agem ordenadamente, principiando uma concatenação de sons e movimentos que correspondem à linguagem da Santa, é que cumpre-se mais uma etapa do Ensaio.

Lucas (2002) observa uma concatenação semelhante de sons e movimentos no Congado mineiro dos grupos Arturos e Jatobás:

O som constante preenche os espaços sagrados, multiplicando-os em todas as direções através de seu alcance, ampliando e transcendendo seus limites até as dimensões do sagrado. Vibra nos integrantes das guardas, unindo-os na mesma pulsação que será a base para os movimentos corporais de sua dança e melódicos de seu canto. (p. 71)

O que se busca atingir por meio da entoação das cantigas é uma comunicação satisfatória com o divino. As pulsações, vozes e movimentos que imprimem o som adequado às cantigas estabelecem diálogos que se dão em direções variadas. Poderia dizer que, verticalmente, as cantigas erigem a conversação com a Santa, intercedendo pelo promesseiro que deseja desobrigar-se do compromisso firmado. Horizontalmente, por outro lado, reitera a comunicação intra Irmandade por meio do jogo de pergunta e resposta, solo-coro. Ao mesmo tempo, dialoga com a audiência, pois é durante a entoação

das cantigas que sacraliza-se o ambiente, tornando-o adequado para a intercessão divina sobre os presentes.

As vocalidades, combinadas com a palavra, revestem-se com a história dos ‘morenos de Tavares’. Paulo, dançante da Irmandade de Tavares, dizia-me que as cantigas são *clamores*. Clamores porque originaram-se no interior das senzalas, em meio ao silêncio requerido dos escravos. As cantigas e suas palavras aliam a experiência da escravidão em meio a uma sociedade que instigava o silenciamento. As preces do Ensaio comunicam essa experiência da mesma forma que reestruturam a partir da palavra ancestral o espaço-tempo dos morenos: o cantar gingando engendra todo um conjunto de elementos que instauram a eficácia ritualística. Assim como pontua Martins (1997) sobre o congado mineiro, recorrendo a Zumthor:

A linguagem oral está indissolúvelmente ligada à dos gestos, expressões e distância corporal. Proferir uma palavra, uma fórmula é acompanhá-la de gestos simbólicos apropriados ou pronunciá-la no recorrer de uma atividade ritual dada. (p. 146)

É o alinhamento da palavra com os sons apropriados que constituem as vocalidades quando da performance do Ensaio. Martins (1997, p. 146) recorre a esse agenciamento sógnico entre voz e gesto, já discutido por Zumthor, para reforçar que a palavra proferida na entoação das cantigas reúne não apenas o texto, o elemento verbal, mas integra conjuntos gestuais que não são pensados separadamente, são a palavra. Nesse sentido, conforme esbocei acima, a cantiga é texto e som, fortemente articulados, mas também é a gíngua corporal e os movimentos que dela decorrem.

As cantigas reinvestem os dançantes e músicos da Irmandade com a intensidade do sagrado, mas também recuperam a memória dos ancestrais e narram-na através das vozes, ritmos e gíngua corporal. Sob esse prisma, o Ensaio de Promessa de Quicumbi não circunscreve **funções**, como o ‘pagamento de uma dívida’ com a Santa, mas rizomaticamente, no espaço vivo da ação, abre caminhos para diversas intensidades, como o relato, através de sons, cheiros, sabores e movimento, da história dos morenos de Tavares. De fato, é essa gramática do Ensaio que é posta em cena quando das apresentações condensadas em situações de grande visibilidade política e social. O ritmo das cantigas não apenas inaugura a afirmação de um pertencimento étnico, como a abordagem da etnicidade estritamente política poderia supor (Cohen, 1974), mas investe o ato do cantar-gíngando com a possibilidade de encenar o clamor dos ancestrais

escravos, a partir de noções de justiça que discursam imageticamente, musicalmente e gestualmente o vivido³³.

Para os quilombolas de Tavares, essa narrativa-cantada que versa sobre a história dos morenos foi *herdada* dos ancestrais negros que trouxeram parte das cantigas. Não há cantigas novas, ou, seja, atualmente os membros da Irmandade não compõem as rezas-cantadas. Todo o repertório que ocupa as quatorze horas do pagamento de promessa ou os vinte minutos de apresentação condensada são, para eles, as mesmas que eram entoadas pelos escravos desde a aparição de Nossa Senhora do Rosário no mar. As cantigas foram assim repassadas ao longo das gerações, como orações que se prolongam no tempo e singularizam aqueles que detêm seu conhecimento. A recitação dessas cantigas inscreve um longo percurso que faz-fazer o tempo ritual, conectando-o com a energia cósmica do divino, ao mesmo tempo em que comunica a experiência da ascendência ancestral.

Porquanto as cantigas não são novas, os músicos e dançantes imprimem suas marcas a partir de outros códigos sonoros que não a inserção de versos inéditos. No caso dos guias, a entoação é lembrada pelos sucessores em termos de parâmetros como a altura empreendida para soar a voz. Quanto mais *alto* (agudo) um guia faz a interpelação, melhor para os dançantes – que responderão com a mesma energia do primeiro - e mais a audiência o distinguirá dos demais membros da Irmandade. Essa marca diferenciadora na entoação das cantigas, a inflexão aguda na voz, é o que permite situar no tempo os guias e músicos que compuseram a Irmandade de Tavares. Ou seja, embora as cantigas sejam herdadas, o ato de entoá-las significa reinterpretá-las desde as experiências coetâneas.

Dessa feita, a entoação da cantiga pode ser compreendida como um ato de composição, pois é durante a execução da reza-cantada que o guia define sua interpretação. Não se trata apenas de modular a voz, mas de articular a gíngua e os gestos corporais com a palavra proferida. Esse coletivo identifica o dançante, pois é através dessas características que a audiência qualifica-o.

Durante os dois pagamentos de promessa que assisti, ouvi e participei de conversas que versavam sobre a qualidade vocal dos guias. Como discuti no capítulo anterior, os pares de guias do pagamento de promessa de Dona Tereza alternavam-se

³³ No capítulo 5 retorno a essa questão ao ponderar que as apresentações condensadas do Ensaio não se configuram como um evento à parte do ritual de pagamento de promessa, mas o constitui.

entre Zé Nilo – Seu Elio (nos momentos solenes), Seu Orlando – Sebastião Manduca, Seu Orlando – Paulo. Enquanto assistia ao Ensaio, junto aos demais presentes, diziam-me que Seu Elio pouco cantava e que era difícil ouvir a voz dele. Também criticavam Zé Nilo, por tê-lo colocado no lugar de Sebastião Manduca. As críticas versavam sobre a incapacidade de Seu Elio para entoar uma cantiga inteira, o que segundo os próprios membros da Irmandade requer força e disposição, para ser **claro** na louvação. Ainda, o exame da performance de Seu Elio por parte da audiência, para além das dificuldades técnicas, expunha o desagravo dos presentes por sua condição de não-moreno. De fato, eis que a depreciação da audiência em relação ao desempenho do guia informava-me o principal parâmetro vocal que auxilia na avaliação do cantar: a socialização com a memória das cantigas.

A lembrança dos versos no momento da performance é uma conexão com o vivido. É o compartilhamento de saberes que se dão desde um horizonte de relações, em lidas cotidianas, na vivência de um espaço concreto. Saber os versos das cantigas atribui uma memória que vincula-se à história narrada e ensinada pelos negros ancestrais. Tal como as alusões à criação das Irmandades do Ensaio, a dimensão subjetiva do dançante é alicerçada na noção de que o moreno é capaz de dançar e gingar conforme o dom concedido pela Santa e tal dom é reconhecido pela audiência a partir desses parâmetros que compreendem o cantar em sua qualidade essencial: a lembrança iminente dos versos legados. Como escreve Anjos (2004), no contexto festivo dos quilombolas de São Miguel, região central do Rio Grande do Sul:

Os corpos que se agregam nos rituais religiosos e profanos e se misturam no percurso ritmado das danças são corpos que se dão para o grupo, são corpos socializados. (p. 105)

É esse corpo socializado que detém a memória das cantigas e é capaz de entoá-las com a qualidade requerida. Não basta cantar bem, o que significa, em termos locais, cantar alto, no registro mais agudo possível. A voz do dançante deve soar desde pulsos que remete-o ao saber de seus ancestrais, à loquacidade da memória viva.

A avaliação da performance do jovem Sebastião Manduca durante o pagamento de promessa da falecida Inácia regia-se a partir desses mesmos critérios. O guia, que fora impedido de ocupar o lado esquerdo de Zé Nilo durante o pagamento de promessa de Dona Tereza é neto de Tio Maneca, guia já falecido que chefiou a Irmandade junto com

o pai de Zé Nilo e, posteriormente, com Zé Nilo. Manduca, com pouco mais de vinte anos, foi convidado para assumir as caninhas por conta de sua ascendência: o neto do Tio Maneca é, *naturalmente*, um dançante. Mas essa regra sucessória só funciona quando o candidato deseja ocupar tal posto. No caso de Manduca, o convite de Zé Nilo representou a assunção de um compromisso firmado com o avô e com a Santa. Durante o pagamento de promessa da falecida Inácia, Manduca dizia-me, emocionado, que dançar com Zé Nilo à frente e empunhar as caninhas era um ato de fé, mas também significava acatar um desejo do avô, o qual treinava-o desde menino, ensinando-lhe as cantigas, para que em sua ausência Manduca ocupasse o seu lugar como guia.



Imagem 25: Manduca e Zé Nilo durante o pagamento de promessa da falecida Inácia

Há pouco mais de dez Ensaios, pagamentos de promessa, que Manduca assumiu as caninhas. Embora o treinamento fosse bastante anterior, Manduca, aos olhos da audiência, ainda não está pronto. Sua voz, segundo as avaliações locais, ainda é de criança (que remete à agudez) e seu comportamento, enquanto guia, ainda é falho. Como a aprendizagem é feita substancialmente no momento da performance, as críticas destinam-se a um aspecto ausente nos julgamentos direcionados a Seu Elio: Manduca é **naturalmente** um guia, conforme uma das lideranças de Capororocas o descreveu, mas precisa apurar o conhecimento; e esse aprendizado é parte de um longo processo que só

se dará no decorrer de sua participação nos Ensaios. Manduca já detém o saber das cantigas, qualidade essencial, só precisa *apurar sua voz* e sua postura como guia. A competência musical situa-se além de qualidades técnicas.

Prass (2009), ao descrever os agentes do “Maçambique” entre quilombolas do município de Osório, aponta direção semelhante com relação ao papel do tamboreiro:

Chegar a ser tamboreiro requer envolvimento e observação dos mais velhos. Ao tamboreiro, além da habilidade com o próprio tambor, é exigido saber os cantos e esse parece ser o conhecimento mais valorizado, pois aquele que *sabe os cantos* torna-se guardião da memória oral do ritual, que será capaz de transmitir a *tradição*, pois junto ao saber cantar vem o *saber sobre* o que está envolvido na performance dos cantos, os momentos e locais apropriados para utilizá-los ou não. (p. 214)

De fato, o que está em jogo no Ensaio de Promessa não é uma aptidão técnica, pois a modulação da voz pode ser aperfeiçoada no decorrer da atuação nos rituais. No caso do jovem Manduca, os membros da Irmandade identificam-no como guia porque sua relação de consangüinidade com um chefe antigo pressupõe convivência com as cantigas do Ensaio, o que prefigura um “saber sobre”. Não basta conhecer as cantigas, ou melhor, segundo Zé Nilo, *conhecer muita gente conhece*. É preciso ter *vivência no saber* das cantigas para atuar como dançante e, da mesma forma, como músico. A vocalidade do dançante do Ensaio assenta-se no cruzamento entre o conhecimento e a experiência, no sentido de que é na ação que o conhecimento adquirido é constantemente inovado (Turner, 1986).

Quando escrevo acima que é requerido de Manduca o apuramento da voz, compreendo que trata-se de uma definição no seu timbre. Parte das críticas que presenciei durante os dois pagamentos de promessa atestavam que a voz de um guia do Ensaio não deve assemelhar-se a de uma criança, como é o caso de Manduca. A afinação é pensada, nesses termos, como um mecanismo de amadurecimento da voz, ao contrário do que convencionalmente denominamos, como um processo no qual o som produzido é equivalente a outro. Além disso, a afinação das vozes durante o Ensaio de Promessa de Quicumbi pode significar uma sintonia com os instrumentos musicais, solo-coro e ginga. Tal sintonia é avaliada a partir de parâmetros como a **relação de cada dançante com as cantigas, com o conhecimento sobre as vozes dos instrumentos musicais e a combinação dessas sonoridades com o movimento corporal**. O coletivo que compreende a voz humana e as vozes dos instrumentos musicais deve sintonizar-se não

a partir de critérios como o equacionamento de altura das notas musicais de um instrumento em relação ao outro. Afinar, na medida do Ensaio, é estabelecer uma mesma comunicação, o que decorre dizer que as variações de altura nas notas cantadas e tocadas é mais um procedimento criativo que irrompe no momento da performance, imprimindo a marca do músico/dançante. Aliás, subir a tonalidade da cantiga ou modificar a sua intensidade sem perder a ginga é uma característica apreciada dos guias e dançantes. Esse é o processo de composição que rechaça o entendimento de cantigas fixas: embora não haja versos novos, há timbres, intensidades e tonalidades originais a cada performance. Como em um movimento espiralar, inova-se a partir de um repertório da memória das cantigas que reverbera o tempo presente.

Linguagem e som: a comunicação estabelecida

Como dito acima, a comunicação satisfatória entre os diversos elementos que compõem as vocalidades do Ensaio compreende a afinação requerida quando da performance, seja em pagamentos de promessa, seja na apresentação condensada. Para que a comunicação entre as diversas vozes que soam seja satisfatória, é necessário que todos (incluindo a audiência) conheçam o que se canta/toca e como se canta/toca. Esse saber pode ser entendido como a linguagem do Ensaio, uma linguagem que não apenas transmite mensagens, mas age ao comunicar. Nesta secção, apontarei as negociações intra e inter Irmandades que viabilizam o ‘cantar junto’ durante as performances do Ensaio.

Capororocas e Olhos d’Água freqüentemente se comunicam com as demais comunidades quilombolas do *Litoral Norte*. Mostardas e Palmares do Sul³⁴, distantes de Tavares 29 km e 139 km, respectivamente, são alguns municípios citados pelos membros da Irmandade do Ensaio de Promessa de Quicumbi de Tavares que possuem dançantes e tamboreiros, os quais com freqüência participam e circulam entre as Irmandades dos Ensaio desses municípios. Paulo Gaúcho, dançante e contra-guia em Tavares, é freqüentemente convocado por Seu Orlando, chefe da Irmandade de Mostardas, para comandar junto com ele as caninhas durante os pagamentos de promessa realizados nas proximidades de Mostardas.

³⁴ As comunidades localizadas no chamado Litoral Norte são: Limoeiro (Palmares do Sul), Casca, Beco dos Coloidianos e Teixeira (Mostardas), Olhos d’Água e Capororocas (Tavares).

A circulação de dançantes e tamboreiros é intensa, sobretudo em situações de apresentação do Ensaio, como - por exemplo - nas reuniões em comemoração à Semana da Consciência Negra, em 2008. As negociações consistiam nos esforços para *apresentar* o Ensaio empreendido por todas as partes: Zé Nilo, convocado pelos organizadores das comemorações, por ser o chefe da Irmandade de Tavares, convidou dançantes de Mostardas. Embora essa circulação seja intensa, os diacríticos são acionados quando as cantigas e a ginga corporal sofrem pequenas alterações, pouco perceptíveis para um olhar estrangeiro.

Enquanto Seu Orlando, ao narrar a sua versão do mito de origem do ritual do Ensaio (ver página 68, capítulo 1), destaca que a formação da primeira Irmandade tenha se dado em Mostardas, que ele justifica como sendo o lugar mais antigo do Litoral Norte, Paulo, enfaticamente, sempre se refere ao Ensaio da Irmandade de Tavares como o mais *raizento*, o que foi o modelo para a constituição de outras Irmandades:

[O Ensaio] sempre foi espalhado assim, mas a raiz sempre aconteceu em Tavares. Os chefes deles sempre aconteceu em Tavares. E um pouco de dançantes, porque a gente dança ali, dança aqui. Porque a gente escolhe pela cor morena. Aí tinha os parentes, tinha meu Tio Maneca que era de lá [Capororocas] e sempre foi tamboreiro há muitos anos. E aí foi indo... (Paulo Gaúcho, contra-guia da Irmandade de Tavares, agosto de 2008)

Além de designar que os chefes estiveram concentrados ao redor de Tavares, Paulo Gaúcho destaca a importância de legar as posições do Ensaio aos parentes e morenos. Conforme esbocei acima, a linguagem das cantigas e a corporal (ginga) são aprendidas substancialmente no momento da performance, mas também através de ensinamentos cotidianos, através da escuta das cantigas que são cantaroladas durante a lida na lavoura, por exemplo. Retoricamente, posso dizer que esse sistema de ensino-aprendizagem de uma linguagem, a linguagem dos Quicumbis, é resultado de experiências partilhadas, de “engajamentos perceptivos³⁵” (Ingold, 2000). Disso decorre que a partilha de tais práticas não se encerra no conhecimento da gramática do Ensaio, mas avança para o entendimento das conexões sagradas dessa gramática durante o vivo da ação: seja na performance ritual, seja nas ocasiões ritualizadas do dia-a-dia³⁶.

³⁵ No original: “perceptual engagement”. (Ingold, 2000, p. 23)

³⁶ Sobre esse sistema de ensino-aprendizagem, cabe recorrer à noção de “enskillment”, tal como postulada por Ingold (2000). A incorporação de habilidades, tal como definida pelo autor, requer que o foco não mais se concentre em um sujeito passivo, mas na pessoa agindo em um ambiente igualmente ativo, de modo que a aprendizagem compreende tanto a agência como o diálogo, capazes

Os diacríticos do cantar-gingando posicionam a Irmandade do Ensaio de Promessa de Tavares em contraste com as demais Irmandades do Litoral Norte³⁷. Embora os esforços para a realização dos Ensaio, tanto nos dois pagamentos de promessa que assisti, quanto na apresentação na Semana da Consciência Negra, mobilizem a participação de dançantes e tamboreiros que não são unicamente de um mesmo espaço, as cantigas e a ginga constituem-se como definidores de pertencimentos referentes aos ancestrais, aos primeiros da Irmandade. Vô Virgilino e Vó Marinha, ex-escravos, apontados na memória atual da comunidade como os pioneiros na ocupação dos territórios negros de Tavares, no fim do século XIX, são reconhecidos como os dois grandes responsáveis pelo ensinamento do saber-fazer do Ensaio de Promessa aos seus descendentes que hoje concentram-se, sobretudo, nas comunidades de Capororocas e Olhos d'Água.

Apesar das diferenças entre as Irmandades do Ensaio de Promessa, fortemente demarcados nos discursos de Paulo, as divergências se conformam em um coletivo que performatiza o tecido cultural que evidencia, para além das especificidades de cada Ensaio, que essas comunidades localizadas ao longo do Litoral Norte são profundamente articuladas entre si, através de laços de parentesco e vicinários que se constituíram como um território negro no pós-abolição. Vô Virgilino e Vó Marinha não apenas legaram a especificidade do Ensaio de Promessa de Tavares, mas são também lembrados como articuladores da rede dos Ensaio de Promessa, cujas alianças mobilizadas se mantêm atualmente através de trocas materiais e simbólicas, da qual a circulação de dançantes e músicos do Ensaio é um exemplo.

Tais diacríticos não são fixos e não restringem a circulação de músicos e dançantes. Quando perguntava aos meus anfitriões sobre as demais Irmandades, muitos

de fomentar habilidades que se precipitam na ação. No caso do Ensaio de Promessa, a aprendizagem se dá na ação, em grande medida, desde uma “educação para a atenção”, nos termos de Ingold. Disso decorre que os saberes são apreendidos desde uma “observação”, que percebe os movimentos do outro, e uma “imitação”, que alinha os movimentos do outro com a própria orientação prática (idem, p. 37).

³⁷ Cabe ressaltar que hoje apenas a Irmandade do Rosário de Mostardas e a Irmandade do Rosário de Tavares estão ativas. A Irmandade do Rosário do Rincão de Cristovão Pereira, localizada nessa comunidade rural do município de Mostardas, extinguiu-se, segundo Seu Silva, 98 anos, ex tamboreiro da Irmandade Tavares, devido o falecimento dos guias, há cerca de dez anos. Como não havia ninguém treinado para assumir as caninhas, a ausência de alguém para ocupar o papel de chefia foi determinante para a desarticulação da Irmandade do Rincão. Porém, o término da Irmandade do Rosário do Rincão não significa que não haja dançantes e músicos, ou ainda, promessas a serem pagas. É a movimentação dessa rede que inclui dançantes, músicos, promesseiros e devotos de Nossa Senhora do Rosário, no Rincão, que alimenta as relações inter Irmandades.

ressaltavam que algumas cantigas sofriam alterações nas letras e que isso impedia que um dançante da Irmandade de Tavares, por exemplo, fosse dançar em um Ensaio comandado pelo grupo de Mostardas. Em várias ocasiões, entretanto, presenciei a participação de dançantes provenientes de Mostardas e até mesmo de Palmares do Sul nas atuações da Irmandade de Tavares. Para além das diferenças nas cantigas, Paulo Gaúcho, dançante do grupo de Tavares, afirma que é possível *cantar junto e cantar bem* e me explica que tal conjunção reside na *linguagem* das cantigas.

É através da linguagem específica do Ensaio que o dançante é capaz de entoar as cantigas do Ensaio de outra Irmandade que não a sua. É esse código lingüístico, o quicumbi, apontado pelos dançantes como o clamor dos negros na senzala, que define o cantar bem durante o Ensaio, visto que é (re)conhecido pelos dançantes seja de qual for a Irmandade. De fato, tal linguagem, que é pouco compreensível para um espectador como eu, pouco familiarizada com a linguagem dos *morenos*, é o que viabiliza o *cantar junto* durante a performance: os guias, os primeiros da fila dos dançantes *cantam para trás*, de modo que o coro dos dançantes aja responsorialmente como um reforço e complemento melódico à interpelação dos guias através da repetição dos versos das cantigas. É a linguagem dos músicos e dançantes que viabiliza o trânsito melódico e de sentido entre as partes dos guias e do coro.

Vilas (2005), ao pesquisar as festas de santo e as folias na comunidade quilombola de Pombal, em Goiás, assevera que as vocalidades no campo das performances culturais tradicionais afro-descendentes constituem-se como um território para a escuta da memória 'in-corporada' (p. 195), produto histórico-social. A autora discute ainda que as construções fonéticas do terço-cantado constituem-se desde uma linguagem singular, reconhecível pelos executores:

Acredito que essas construções [da linguagem cantada do terço] podem se pensar como um *pidging* expressivo, fonemas que não podemos articular a alguma língua africana, mas que criam uma *linguagem mítica instaurada na performance*. (p. 193)

As cantigas do Ensaio de Promessa são todas em português. Porém pouco compreensível para uma escuta estrangeira, dado o caráter heteroglóssico³⁸ das cantigas.

³⁸ Utilizo o termo 'heteroglóssico' a partir da leitura de M. Bakhtin (2004): "Language is not an abstract system of normative forms but rather a concrete heteroglot conception of the world" (p. 293).

Não raro coloquei gravações das cantigas do Ensaio para meus anfitriões ouvirem e, em seguida, “traduzirem” para que eu pudesse compreender. Zé Nilo reforça que o Ensaio deve ser cantado dessa forma: *é a nossa linguagem*. Essa linguagem parece ter consonância com o relato do Capitão-Mor da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá João Lopes, em Minas Gerais, registrado pela etnomusicóloga Glaura Lucas (2006) o qual diz que alguns cantos do Reinado são cantados em linguagem “difícil de entender”.

A linguagem do Ensaio de Promessa, também difícil de entender, funda-se em articulações fonéticas e aliterações que expressam o que prescinde de uma exegese externa: as cantigas me foram ensinadas não a partir de uma “decifração” de seu conteúdo, mas da compreensão da forma, que requer o conhecimento do que é transmitido quando as vozes soam. Disso decorre que cantar o Ensaio é parte de um conhecimento sobre a versificação das cantigas, mas também é uma experiência com a articulação sonoro-fonética das palavras, que não podem soar explicitamente. Assim, a linguagem enigmática do Ensaio comunica a partir do que Seu Orlando denomina de *linguagem dos antigos* e sua não-explicitação em linguagem cotidiana só reforça o caráter ritualístico e eficaz do poder das palavras sagradas dirigidas a Nossa Senhora do Rosário.

O que proponho nesse ponto é que apesar das diferenças nos versos das cantigas e no gíngar, apontadas pelos dançantes de Ensaio, o sentido do que é cantado é reconhecível inter Irmandades, porque se inscreve em uma semântica partilhada. O que é pouco inteligível para meu ouvido, os versos das cantigas, é facilmente compreendido pelos morenos das comunidades do ‘Litoral Norte’, até mesmo para aqueles que não dançam ou cantam nos Ensaios, como as mulheres. Lembro que a primeira vez que escutei uma cantiga foi por ocasião de minha primeira visita à comunidade de Capororocas, no chamado Beco da Fumaça. Paulo Soares, dançante da Irmandade de Tavares e irmão de Crismara, liderança na comunidade de Capororocas, entoava a cantiga de condução do cortejo. Na ansiedade de transcrever o que ouvira, me vi perdida quanto ao que fora cantado. Perguntei ao Paulo os versos entoados e pedi que cantasse mais devagar [*ô chora, makamba*³⁹/*ô chora nuê*]. Paulo não conseguia cantar devagar e eu,

³⁹ Paulo Gaúcho refere-se a ‘makamba’ como um tambor. Isso faz todo sentido com a linguagem das cantigas do Ensaio, pois como enfatiza o mestre Zé Nilo e o contra-guia, Paulo, a entoação das rezas-cantadas são partes de clamores à Santa para que atenda aos pedidos e súplicas dos seus devotos.

por outro lado, tampouco compreendia sua “linguagem”. As cantigas do Ensaio, portanto, têm caráter privado. Sua linguagem, a despeito de minhas pretensões, possui sentido a partir de suas sonoridades e não de uma semântica que privilegia o texto em detrimento de seus significados sinestésicos, fonemáticos e timbrísticos. O que se procura transmitir durante a entoação das cantigas do Ensaio não é uma mensagem reconhecível por qualquer falante de português. A linguagem de difícil entendimento das cantigas do Ensaio é parte de um conjunto de medidas que resguardam o elemento sagrado que conecta os devotos às forças cósmicas: a prece, a reza-cantada do Ensaio, compreende um conjunto de sonoridades, algumas mais aparentes, outras mais protegidas. Reconhecer esse código é partilhar esse saber.

Essa dimensão pouco evidente das cantigas do Ensaio para um ouvinte estrangeiro possui uma relação com o que Carvalho (1991) apontou sobre a musicalidade no culto de Xangô no Recife, na qual sempre há uma dimensão de incógnito, esotérica, uma opacidade que permite que a música seja identificada e executada; e, por conseguinte, eficaz na comunicação com o divino. Esse resguardo com relação às cantigas do Ensaio (e também no sistema musical Xangô) prescinde de uma análise que devassa, a partir de critérios da música ocidental, o que deve ser mantido em sigilo ritual. Porquanto as cantigas são entoadas em uma linguagem própria, a partir de um código que remete às experiências ancestrais, seus executores compartilham de seus elementos pouco aparentes⁴⁰.

A dimensão de segredo das cantigas é necessária na medida em que é preciso resguardar os cantos sagrados. A entoação de uma reza-cantada tem o poder de comunicar com o divino e o seu uso não pode ser aleatório, pois cantar é evocar a intercessão de Nossa Senhora do Rosário, uma vez que as palavras das cantigas têm caráter sacralizador e proferi-las é parte de um diálogo que não se dá apenas entre agentes humanos.

⁴⁰ Minha compreensão das cantigas do Ensaio é, presumivelmente, parcial, pois minha condição de estrangeira, não-morena e supostamente não-devota de Nossa Senhora do Rosário aponta restrições quanto à explicitação do conteúdo das cantigas. As restrições, sobretudo, dão-se no plano da semântica dos cantos (os sentidos que são atribuídos aos tropos, metáforas e imagens que surgem nos versos).

Porto Alegre, janeiro de 2009

Conversava com Pelé, sobrinho da Tia Inácia Antiqueira, em sua casa, em Olhos d'Água, sobre as cantigas. Pelé, que inicialmente não se lembrava de nenhuma, pôe-se a cantar depois que falamos do altar, das promessas e da caixinha de Nossa Senhora do Rosário [...]. Mas Pelé cantava baixinho, talvez por vergonha, pensei. Estava com o gravador ligado e ponderei, ao final de uma cantiga, se ele desejava que eu desligasse. Para minha surpresa, disse que não. Argumentou, ligeiro, que cantava dessa forma porque as cantigas não podem ser cantadas assim, *de qualquer jeito*. - *Só no momento apropriado*.



Imagem 26: Miguel Antiqueira, 50 anos, conhecido como Pelé, em janeiro de 2009

Essa comunicação inter Irmandades, a partir de um código lingüístico e sonoro, as cantigas, pode ser uma das estratégias que, persuasivamente, reúne dançantes e músicos das comunidades ao longo do Litoral Norte⁴¹. As performances do Ensaio concentram-se a partir de interesses e objetivos comuns: a louvação à santa e a reafirmação do compromisso devocional. A performance coletiva do Ensaio, circunscrita nas cantigas e na dança concentra as especificidades de cada Irmandade, através da circulação de muitos “sotaques”, ao mesmo tempo em que agrega tais diferenças, transformando-as em ressonâncias comuns e partilhadas. Quando Seu Orlando me

⁴¹ Bittencourt Jr. (2006) e Prass (2009) também apontam em suas pesquisas para essa circulação de músicos e dançantes. O primeiro discute as ligações entre a Irmandade de Tavares com o grupo de Maçambique, de Osório, a partir das narrativas dos maçambiqueiros. Prass, por sua vez, elabora uma possível rede de congadas em territórios quilombolas no Rio Grande do Sul, que incluiria os municípios de Osório, Palmares do Sul, Mostardas, Tavares; e, ainda, alguns municípios do centro e centro-oeste do estado.

comunicava, instantes antes de iniciar o pagamento de promessa de Dona Tereza, que havia grandes dessemelhanças na condução do Ensaio pela Irmandade de Tavares em relação ao seu grupo de Mostardas, a começar pelo horário que deveria iniciar o ritual (Seu Orlando não aceitou o atraso de duas horas do Ensaio, que deveria ter começado às 18h, durante o ocaso), concluí apressadamente que as diferenças poderiam prejudicar a entoação das cantigas. Porém, tais diferenças declinam quando a linguagem cantada é a mesma, ou melhor, quando **a diferença é acordada nos mesmos termos**. No caso do Ensaio, mesmo ao apontar uma variação nos versos das cantigas ou na ginga dos dançantes, Seu Orlando congrega e intensifica as vocalidades do Ensaio ao assumir a dianteira e empunhar as caninhas.

É esclarecedora a postura de Seu Orlando ao dançar junto aos dançantes e músicos da Irmandade de Tavares. As distinções entre os grupos não inviabilizam a reunião das diversas vozes. Dessa feita, meses após o pagamento de promessa de Dona Tereza, estive na casa de Seu Orlando para saber suas impressões sobre o Ensaio realizado. Na ocasião, pedi que ele esclarecesse as diferenças entre as Irmandades, as cantigas e a ginga corporal que ele reconhece como do grupo de Mostardas, do qual é chefe. Seu Orlando criticou, em um algum momento, a entoação das cantigas, para logo em seguida elogiar o pagamento de promessa. Ao questionar as dessemelhanças, a resposta imediata fora que *se todo mundo é moreno, todo mundo se entende no Ensaio*. Contextualmente, a proposição perspicaz de Seu Orlando dizia respeito a uma linguagem, que como qualquer outra possui sotaques, expressões e timbres diversos. Por outro lado, o que não pode sanar as diferenças, continua Seu Orlando, é o entendimento equivocado do Ensaio. Como complemento, o chefe disse-me que muita gente acreditava que o Ensaio de Promessa pertencia a *saravá*. E esclareceu que tais suposições partiam, com frequência, dos não-morenos.

Sobre esse aspecto quero reforçar a idéia de que o Ensaio pode ser entoado desde diversas experiências, porém a linguagem deve permitir a comunicação, pois é o que viabiliza o diálogo no momento da performance. Outro aspecto que desejo ressaltar é que é inegável que o Ensaio de Promessa de Quicumbi, especialmente em Tavares, o qual acompanhei mais detidamente, é marcado pela ambivalência, com o entorno não monumentalizado pela memória da escravidão. Não raro meus anfitriões relataram situações em que os não-morenos de Tavares foram desrespeitosos com os dançantes do Ensaio e com os devotos de Nossa Senhora do Rosário. Houve situações, em um dado

momento que não souberam precisar, que o Ensaio fora proibido pelos padres da Igreja Católica de Tavares. Os pagamentos de promessa da região foram suspensos, a despeito da urgência de algumas promessas fortes⁴². A dificuldade de comunicação, nesse sentido, se agrava na medida em que não há termos para se acordar a diferença, pois o que é comunicado entre os morenos durante a performance do Ensaio são narrativas ao redor de uma memória comum, no qual as diferenças inter Irmandades comportam-se como um espaço mnemônico que viabiliza a recordação. De fato, esse espaço mnemônico é composto por muitas vozes, com histórias e experiências diversas – mas essas vivências confluem em uma mesma gramática que produz inteligibilidades acerca do que é comunicado.

Essas negociações que envolvem dançantes e músicos de outros povoados são uma face das relações sociais dos moradores das comunidades de Tavares com o entorno. A interação que emerge das performances do Ensaio de Promessa se realiza na concretude de fatos que foram transmitidos, vivenciados e partilhados através das gerações.

As correlações de forças que advêm dessas negociações, agora intra Irmandade, não se presumem em acordos coletivos. Paulo ratifica que a dança do Ensaio é exclusiva dos morenos. A atenção aos potenciais dançantes e músicos é requisitada pelo conteúdo da memória coletiva que está lá, à disposição dos morenos. É a ‘filiação’ que está em jogo nas escolhas dos participantes do Ensaio, filiação essa que se diferencia de outros pertencimentos, pois reporta-se aos que descendem dos ancestrais escravos. São as

⁴² A historiadora Marisa Oliveira Guedes (2006) relata uma situação semelhante com a Irmandade de Mostardas: “Na década de 1960 encontramos referência no Livro Tombo da Igreja de Mostardas sobre a atuação da Irmandade de ‘morenos’, quando o Padre Simão Moser, que dirigiu a Paróquia entre 1951 a 1982 havia proibido as manifestações de Ensaio de Promessa. Segundo ele havia suspenso a Festa de Nossa Senhora do Rosário ‘devido aos abusos que haviam se introduzido, culminando com excessos de beber’. A festa de 1963 só foi autorizada com as seguintes condições: ‘1 - O responsável pela festa seria o Padre Vigário, o festeiro só poderia organizá-la de acordo com tudo e por tudo com o Padre. Os tradicionais Ensaios não seriam permitidos devido aos grandes abusos que se deram lugar. A promessa do ensaio se substituíria pela promessa de uma Santa Missa. 2 - Os donativos arrecadados, descontada a despesa módica da banda e jaquetas, seriam entregues ao Vigário ou comissão de obras da Igreja. 3 - A festa seria celebrada dentro do mês de outubro’. A partir do ano de 1982 quando o Padre Simão faleceu, foram retomados os Ensaios de Promessa com as antigas tradições”. (artigo disponível do site: <http://www.webartigos.com/articles/27019/1/Ensaio-de-Promessa/pagina1.html>). Leite (2004) também descreve, sucintamente, a mesma situação na comunidade de Casca, Rio Grande do Sul. Mas nesse caso a proibição ocorria porque o padre do local associava o Ensaio à *coisa de batucaria*. (idem, p. 172). Essa repressão por parte das autoridades religiosas também é uma constante entre os maçambiqueiros de Osório, conforme apontou a pesquisa de Bittencourt Jr (2006).

experiências que se processam ao redor do território, carregadas de sentido e de lembranças, que são os requisitos para o dançante ou o músico ser incorporado à Irmandade do Ensaio.

As escolhas, frutos de negociações que ultrapassam as relações consangüíneas, são ordenadas a partir do dispositivo da memória que agencia a prática do Ensaio nos dias de hoje. É essa memória que redefine e arroga o pertencimento do dançante/músico do Ensaio alicerçada no “antes”.

Esse pertencimento comporta elementos que tornam a linguagem do Ensaio compreensível para os membros da Irmandade. As caninhas evocam um código sonoro que os prepara para as cantigas que deverão ser entoadas. Muito menos um procedimento musical que um veículo de comunicação entre os dançantes, passar a caninha durante a performance do Ensaio comporta significados que nos reportam às hierarquias internas ao Ensaio de Promessa e aos seus membros, conforme tratarei no próximo capítulo.

São esses elementos que se constituem como importantes veículos de comunicação intra dançantes/inter Irmandades. De certa forma, as diferenças entre as Irmandades, e conseqüentemente na performance dos dançantes e músicos, respondem a parâmetros musicais articulados no canto e na dança. Por outro lado, a despeito dessas diferenças, a comunicação se efetiva porque a *linguagem* das Irmandades provém de similitudes que comportam significados comuns aos seus membros. Poderia supor que tais significados correspondem a uma memória musical que ao ser acionada reporta a uma carga expressiva dos elementos que compõem a performance do Ensaio. Não raro, perguntei aos dançantes e músicos do Ensaio sobre os versos de algumas cantigas e ouvi como resposta: “*não lembro, só lembro na hora... é que uma cantiga puxa a outra e agora eu não me lembro de nada*”⁴³. De fato, a linguagem do Ensaio só se expressa em situações de comunicação entre os membros da Irmandade e estas situações são evocadas quando da performance sonora, configurando uma paisagem de sons e ritmos reconhecíveis pelos dançantes e músicos.

Como os sons e os ritmos são reconhecíveis por aqueles que partilham uma memória alicerçada no “antes”, não são raras as divergências que ocorrem quando há músicos ou dançantes na Irmandade que não são inteiramente socializados com a ciência

⁴³ Na cena 6 do DVD em anexo, Seu Orlando comenta sobre esse “esquecimento” das cantigas.

do Ensaio. Um dos problemas que acompanhei nos Ensaios que assisti relacionava-se com o tamboreiro. Seu Aldo, atual tamboreiro da Irmandade de Tavares, fora convocado por Zé Nilo há pouco mais de três anos. Desde então Seu Aldo, reconhecido localmente como não-moreno, acompanha no tambor as cantigas do Ensaio durante as performances, embora Paulo Gaúcho, contra-guia da Irmandade do Rosário em Tavares e irmão do chefe, Zé Nilo, seja contrário a sua participação. Em uma de minhas estadias em Tavares, Zé Nilo justificava o fato de Seu Aldo não ser moreno e comandar o tambor durante os Ensaios: o convite, que fora feito às pressas, dava-se pelo reconhecimento de Seu Aldo como músico, o que facilitaria, de certa forma, a condução do *repinicado* durante a entoação das cantigas. De fato, a situação é vista como não ideal, porque conforme Paulo e Zé Nilo apontam, há ocasiões em que o tamboreiro precisa comandar a ginga corporal através de batidas enérgicas. E esse conhecimento do momento apropriado para as batidas Seu Aldo parece não possuir. Outra crítica que Paulo dirige ao toque do tambor de Seu Aldo é que o seu tambor não conversa. Não há *nenhum diálogo, só toques*. Segundo Paulo, o tambor bem tocado é o tambor que dialoga⁴⁴.

É bem verdade que a condição diferenciada de Seu Aldo também corresponde ao fato de o tamboreiro ter experiência em outra linguagem musical que não a do Ensaio de Promessa. Seu Aldo é violonista do Terno de Reis de Mostardas e, portanto, foi socializado desde outros parâmetros sonoros, que ao serem aplicados no Ensaio geram discordâncias. Seu Aldo dizia-me, em um dos intervalos do pagamento de promessa da falecida Inácia, que o *repinicado* do tambor do Ensaio é muito diferente do que ele já viu e para seguir o ritmo é preciso escutar o canto entoado pelos guias.

Seu Aldo reconhece a sua condição de diferente, mas também admite que a sua escuta, acostuada com os ritmos e sons de muitos instrumentos musicais, é o que permite o acompanhamento das cantigas:

Agora depois que eu já tava com uns sessenta e três anos, por aí assim, aí o Zé Nilo tava mal de tamboreiro, aí pediu pra mim se eu não dava uma mão pra ele, não custa, né? Se der certo, eu disse, se eu conseguir acompanhar vocês não tem problema. Então graças a Deus peguei. E eu acho que já fiz pro lado de uns... Acho que uns vinte Ensaios eu já acompanhei ele, pro lado disso aí. Tem aquela história, negócio de música, né. Violão, cavaquinho, gaita, tudo isso eu sei, não sei muito, mas pro gasto eu sei. Então o cara tem ouvido pro instrumento. Aí pega um tambor desse aí, vê os caras cantar, o cara vai acompanhar direitinho. Agora é ruim quando a

⁴⁴ Conforme discutirei no próximo capítulo, o tambor que “dialoga” é fruto de uma capacidade do tamboreiro de saber perguntar e ouvir as respostas do tambor.

turma não coopera com a gente, é difícil. É difícil porque você se perde. Se o cara errou lá o cara se perde todo. Então tem que recuperar, se não tiver um pouquinho de ouvido não vai. Então, graças a Deus até agora eu acho que eles não têm [o que reclamar]...

E completa ao situar sua posição durante os Ensaios de Promessa de sua infância:

[O pandeirista] Ele já começou muito primeiro que eu, eu comecei faz pouco tempo e ele não, ele já vem há mais tempo, desde gurizote novo que ele vem acompanhando eles. Eu não, quando tinha os Ensaio eu ia, **ia pra apreciar, não ia cantar, não ia nada.** É aquela história, a gente já vem de berço, porque quando na família de a gente já tem alguém que faz alguma coisa dessas, parece história, o cara puxa, alguma coisa o cara vai fazer... E tem outra coisa, antigamente, na Irmandade, um cara da minha cor não entrava, tinha que ser tudo moreninho, desde o tamboreiro até o último da turma, hoje em dia não. Hoje em dia tá tudo modificado, mas é isso aí. Isso aí é uma coisa que se o cara não souber por ouvido, é difícil.



Imagens 27 e 28: Seu Aldo durante o pagamento de promessa da falecida Inácia

Conforme destacado acima, a condição de não-moreno de Seu Aldo não o habilitava a participar da Irmandade de Tavares. Sendo assim, o tamboreiro recorda-se que apenas apreciava o Ensaio, mas não cantava e tampouco tocava tambor. Ao contrário dos morenos que cantam e tocam baseado em uma experiência que induz as sonoridades, Seu Aldo recorre ao ouvido, como forma de antever o que será conduzido pelos guias. Enquanto o ensino-aprendizagem do Ensaio dá-se por meio da familiarização com as cantigas, no dia-a-dia e durante a performance, o conhecimento de Seu Aldo acerca dos toques do tambor e das cantigas é técnico: enquanto Seu Silva,

antigo tamboreiro, não sabia precisar o ritmo que é executado durante os sambinhas⁴⁵ sem recorrer ao tambor, à prática, Seu Aldo explicitava-me, teoricamente, sem recorrer ao tambor, as divisões rítmicas dos toques de cada andamento. Seu Aldo pensa em termos de uma concatenação lógica de sons, de certa forma como eu, e Seu Silva, assim como Seu Orlando, Paulo e Zé Nilo, em termos de uma expressividade que faz-fazer o espaço-tempo sagrado. Não são notas musicais que engendram as cantigas, são experiências que soam quando da performance, ou como Suzanne Langer pontua, trata-se de uma “morfologia do sentir” (Langer *apud* Ingold, 2000, p. 23).

Porém, há que se destacar que apesar das discordâncias, há formas de equacionar essas diferenças: por meio da entoação das cantigas, Nossa Senhora do Rosário intercede sobre todos os presentes, sem distinção: Seu Orlando falava sobre isso ao dizer que *tem que ter respeito pelo Ensaio. Tendo respeito e fê, é de todo mundo.*

No próximo capítulo discutirei essa experiência performática que vem à tona com o auxílio de muitos agentes, incluindo os instrumentos musicais. Isso confluí para a atitude de Seu Silva, que apenas sabe demonstrar os andamentos das cantigas quando recorre ao tambor. O que impulsiona Seu Silva não é meramente uma memória acionada pelo toque do tambor, pelo som do tambor ou, ainda, pelos gestos das mãos. O que provoca a rememoração dos ritmos é um diálogo sonoro estabelecido entre o tamboreiro e os elementos constituintes do tambor. E essa relação só pode ser entendida desde o contexto do Ensaio, que empreende aos objetos, aos instrumentos musicais, qualidades agentivas.

⁴⁵ Seu Silva precisou tocar o tambor para explicar-me o que é um sambinha. Ver faixa 13 do CD em anexo.

Capítulo 3

A agencialidade discursiva dos instrumentos musicais

Dans le cas du langage musical, on pourrait croire qu'il en est autrement. Il y a en effet une science des sons [...]

Maurice Halbwachs, *La mémoire collective chez les musiciens*

Cada instrumento tem a sua voz. É só preciso botar sentido.

(Paulo, contra-guia da Irmandade de Tavares, agosto de 2009)

Como parte de um sistema sócio-cosmológico que acentua a presença da música como um forte símbolo-ritual do Ensaio de Promessa, os instrumentos musicais, por sua vez, são descritos localmente como constituintes ativos da discursividade sonoro-musical, agindo como comunicadores/mediadores durante a performance. A abordagem que se pretende nesse capítulo objetiva escapar das armadilhas de uma causalidade natural que não enfatiza a capacidade agentiva de objetos. Para além dessa controvérsia, a tentativa de discorrer sobre uma possível ‘agência simbólica’ dos instrumentos resultaria, igualmente, em não levar a sério epistemologias locais, cujo discurso baseia-se em um argumento de dialogicidade com os instrumentos musicais. Nesses termos, a pergunta que colapsa os convencionais pressupostos de uma abordagem que entende o agente humano como o único dotado de uma capacidade de ação é⁴⁶: o agente não-

⁴⁶ Essa indagação é resultado das pesquisas de Bruno Latour a respeito de tecnologias de informação na obra *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-rede* (2008). É bem verdade que Latour discute a agencialidade de objetos a partir de estudos da teoria-ator-rede, na qual a preocupação é não dispersar a complexidade de determinados fenômenos pela negação da atuação de atores não-humanos em redes sociais. Latour considera, portanto, que há outros tipos de agência que se apoderam das ações.

humano, nesse caso, os instrumentos musicais, faz a diferença no curso das ações de outros agentes? Em quais termos essa diferença pode ser apontada? Em outras palavras, os instrumentos musicais que compõem a paisagem sonora do Ensaio de Promessa ocupam meramente a posição de objetos sem vínculo com a ação dos demais agentes?

O conjunto instrumental percussivo do Ensaio de Promessa de Quicumbi é composto por um tambor, um pandeiro e reco-reco, as chamadas caninhas, feitas de taquara. Como destacarei em seguida, as caninhas são tocadas exclusivamente pelos guias, que são aqueles que conduzem os demais dançantes e ocupam a dianteira da fila, estando à frente do altar. As caninhas são os primeiros instrumentos que soam quando iniciam uma cantiga, seguidas do tambor e do pandeiro. A rigor, quem dança (os dançantes) pode tocar o pandeiro ou o tambor, aliás isso é apontado pelos chefes, Zé Nilo e Seu Orlando, como desejável, pois quem tem experiência na ginga do Ensaio é capaz de conduzir a contento as *repinicações*, seja no tambor ou no pandeiro. No entanto, nos casos de pagamento de promessa e nas apresentações que assisti, o tamboreiro e o pandeirista não eram membros-dançantes, mas mantiveram-se na posição de músicos, por serem reconhecidos enquanto tal, conforme esbocei no capítulo anterior.

Os instrumentos musicais tal como me fora narrado por alguns membros da Irmandade⁴⁷, a despeito de abordagens clássicas, não são meras ferramentas que executam o ritmo, são vozes constituintes de uma paisagem sonora, na qual dialogam e redimensionam espacialmente e temporalmente o ritual do Ensaio, na medida em que essas vozes auxiliam na modulação do discurso ritual, acionam um repertório. Seja através de um palavreado rítmico cujo andamento sugere uma sacralidade associada a momentos específicos do ritual, seja através da atuação enquanto mediador-sonoro entre guias e dançantes, na qual a comunicação ou passagem de um momento a outro é demarcada por essa loquacidade rítmica.

⁴⁷ Longe de querer apontar uma consciência coletiva monolítica, as informações que seguem nesse capítulo foram, sobretudo, fruto de conversas com Paulo e Zé Nilo. Seu Orlando também contribuiu com muitos dados sobre as caninhas. Mas foi durante os rituais que assisti, em meio a diálogos intra Irmandade, dos quais pouco participava, que recolhi grande parte dessa teoria local acerca dos instrumentos musicais. Portanto, não é minha intenção estereotipar esse discurso, mas redesenhar uma circunstância, como sugerido por Viveiros de Castro (1992), para evitar um fundo etnocêntrico, o qual conceberia todo o discurso que aqui segue como um pensamento unívoco, comum a todos os membros da Irmandade.

Um exemplo são as *chamadas*⁴⁸ feitas pelos guias para o retorno dos dançantes e atenção da audiência, como indicativo para findar os intervalos ou para reiniciar uma nova cantiga. Para isso, conforme descrito no Capítulo 1, os guias empunham as caninhas, de aproximadamente vinte centímetros, feitos artesanalmente com bambu, e dão início à chamada através da vara de fricção. Como resposta, dançantes, tamboreiros, pandeiristas, promesseiros e a audiência retornam aos seus lugares para a continuidade das cantigas.

Entretanto, longe de ser um instrumento que apenas viabiliza as chamadas e a marcação de um momento específico do ritual, as chamadas são antes descritas como vozes mediadoras. Cabe ressaltar que as chamadas efetuadas pelos guias – através da fricção das varas nas caninhas – correspondem ao meio pelo qual sobressaem as vozes das caninhas. Nesse sentido, quem invoca os demais membros da Irmandade e os presentes para o encaminhamento do ritual são as vozes das caninhas, friccionadas pelas mãos dos guias.

Outra característica reveladora do papel das caninhas me era dita cotidianamente. Quando indagava meus anfitriões acerca da existência de um seqüenciamento das cantigas, obtinha como resposta, invariavelmente, que existiam cantigas específicas para momentos igualmente particulares. De fato, os rituais de pagamento de promessa que assisti começavam com a entoação das mesmas cantigas, antes do terço ou ao término do ritual, em ambas as ocasiões, as cantigas eram idênticas. Porém, após o terço – rezado sempre à meia-noite – as cantigas variavam muito. Com exceção do espaço reservado às encenações das embaixadas, as demais cantigas nos dois rituais diferiam. O que pouco compreendia era como as cantigas adequadas ao momento ritual eram evocadas, já que não havia uma seqüência fixa para o seu encaminhamento.

Quando, ingenuamente, tentava esboçar uma sucessão das cantigas junto aos meus anfitriões, especialmente com Zé Nilo e Paulo, era precavida que não poderia anotar cada cantiga, porque nem eles lembravam qual seria adequada para cada ocasião, com apenas algumas exceções. De fato, o que mais ouvi durante as minhas fracassadas tentativas de ordenar o que não pode ser esquematizado foi que as cantigas surgem

⁴⁸ Paixão Cortes na obra “Folclore Gaúcho: festas, bailes, música e religiosidade rural” descreve essas chamadas como um procedimento de “ajuste vocal e instrumental entre os participantes” (2006, p. 227). Sugiro, nesse capítulo, que as chamadas não apenas se conformam enquanto um procedimento musical, mas um recurso de conexão com o divino.

apenas no instante de sua entoação. Mesmo quando iniciava, fora do ritual, o fraseado de uma cantiga na expectativa que meu interlocutor a completasse, a tentativa era interrompida pela incapacidade deste de cantarolar alguns trechos do que eu havia começado, argumentando que a lembrança de algumas cantigas despontava não somente a partir de uma memória que imediatamente era acionada, mas de uma coleção de elementos e agentes que figuravam como ativadores das rezas-cantadas⁴⁹.

O repertório extenso das cantigas é lembrado minuciosamente no momento do ritual⁵⁰. A lembrança converge com a atuação de diversos elementos e agentes. Dentre esses agentes, a mediação das caninhas é essencial, visto que os guias entoarão as cantigas que são sugeridas pelos padrões rítmicos das vozes deste instrumento. Assim, os guias apenas cantarão as cantigas relembradas através desse ato de fricção rítmica das caninhas, religando lembranças às vozes que são norteadoras de uma seqüência que freqüentemente se alterna em alguns momentos do ritual. Ou seja, o momento certo de cada cantiga depende menos da memória dos guias que das vozes que emanam das caninhas friccionadas em padrões rítmicos codificados como sambinhas (puladinhos ou foguinhos) e marchas.

Esse aspecto é constantemente enfatizado por Zé Nilo. O mestre menciona que a preocupação inicial relaciona-se com o andamento de cada cantiga. Os puladinhos ou sambinhas e as marchas devem adequar-se ao momento do ritual. Como descrito, o Ensaio inicia com uma seqüência de três cantigas, que são marchas, cujo andamento caracteriza-se por ser mais lento e a continuação desse momento inicial dá-se com a execução de alguns puladinhos ou sambinhas, cuja pulsação – ao contrário da primeira – se notabiliza por ser mais rápida. Dessa forma, como já mencionado, os momentos considerados solenes, como a parte inicial, a salvação da casa do promesseiro, são

⁴⁹ Certa vez, ao conversar com um dançante, membro da Irmandade de Tavares, Pelé, perguntei-lhe sobre algumas cantigas. Pelé fitou-me constrangido e disse que não lembrava absolutamente nada. Conduzi a conversa para outros aspectos, indaguei sobre a decoração do altar e sobre a comida servida aos dançantes. Em poucos minutos, Pelé cantarolou uma das cantigas. Ao final da conversa, eu já havia registrado no gravador umas quatro ou cinco. Ao que parece, falar sobre outros elementos que compõem o Ensaio suscitou a lembrança das cantigas. De fato, todos esses elementos fazem parte da cantiga, **são** a cantiga, parafraseando Paul Zumthor (2007), pois a lembrança da cantiga não é meramente uma reconstrução de palavras e melodias, mas uma reconstrução de performances que inclui diversos componentes.

⁵⁰ Há que pontuar o artigo 'La mémoire collective chez les musiciens' (1939) de Maurice Halbwachs. O autor analisou como músicos conseguem rememorar determinadas músicas: a tese de Halbwachs é que o exercício da memória não é estritamente individual, mas circunscreve-se no tempo e no espaço. Os músicos conseguem lembrar determinados sons em decorrência de uma experiência metamusical, pois a melodia remete à palavra, que é um produto social.

acompanhados pelas marchas, enquanto que a madrugada, após a reza do terço, são os puladinhos ou sambinhas que parecem predominar. Nesses termos, poderia inferir que os contrastes nos dois andamentos sugerem uma matização no ritual desde a variação de situações musicais.

A preocupação com o andamento de cada cantiga entoada envolve mais uma adequação de momentos do ritual do que necessariamente uma sucessão esquemática como inicialmente previ. Cada cantiga tende a ajustar-se mais em relação ao seu andamento e a uma ocasião específica do ritual do que com um esquema substancialmente fechado. E esse andamento, rápido ou lento, antes de ser indicado pelo guia, é invocado pelas vozes das caninhas, que falam através das mãos dos guias. As vozes das caninhas estabelecem o andamento adequado e, conseqüente, conectam o guia à cantiga a ser cantada, um trabalho de rememoração.

Esse trabalho de rememoração, mediado pelas caninhas e pelos guias, não poderia decorrer se a comunicação de diversos elementos não fosse entrelaçada pela *fé*. A mobilização desses diversos agentes fundamenta-se no estatuto da devoção a Nossa Senhora do Rosário, a protetora dos *morenos* das Irmandades do Ensaio de Promessa de Quicumbi e sob esse estatuto fundam-se vozes dos instrumentos que orientam os guias na consecução das cantigas. Sobre esse aspecto, aprofundarei no próximo tópico, pois é através da preparação ritual desses instrumentos que as vozes emanadas destes serão condizentes com a fé dos devotos de Nossa Senhora do Rosário e, portanto, conseguirão as *graças* da Santa.

Sendo assim, é possível dizer que a fricção de padrões rítmicos nas caninhas não apenas estabelece o andamento e rememora a cantiga adequada. As caninhas são capazes de alterar o objetivo dos guias com relação à escolha do repertório. Nesses termos, a opção por uma cantiga é sempre acionada pelas vozes das caninhas, ou seja, o instrumento faz-fazer a cantiga oportuna, através da adequação do andamento mais rápido ou mais lento. As caninhas remetem aos guias a lembrança da pulsação oportuna. Essa relação caninhas-guias se estabelece menos em termos de uma mera ferramenta que restaura uma lembrança, no sentido de um encadeamento de imagens sonoras, do que um jogo de perguntas e respostas no qual a ação das vozes das caninhas estabelece uma comunicação adequada e sacralizada. A cantiga que surge a partir dessa relação reverbera e territorializa a comunicação com o divino no momento do ritual.



Imagens 29 e 30: À esquerda, Zé Nilo e Sebastião (Manduca) empunham as caninhas durante a preparação para a entoação das cantigas, agosto de 2009. À direita, detalhe da baqueta e das ranhuras das caninhas.

Para além desses aspectos, as caninhas demarcam a divisão solo-coro durante a entoação das cantigas. Como um instrumento restrito aos guias da Irmandade, símbolos de autoridade ritual, as caninhas são tocadas enquanto o coro dos dançantes responde à interpelação dos guias. A repetição dos versos, pelo coro, das *rezas-cantadas* dá-se enquanto os guias friccionam as baquetas nas ranhuras das caninhas. Igualmente, enquanto os guias *puxam* as cantigas que serão respondidas, as caninhas silenciam. É notável que as vozes das caninhas voltam a soar enquanto o coro está em atividade. E quando estão em silêncio, os guias fazem reverência ao altar, onde está depositada a caixa de Nossa Senhora do Rosário, apontando suas caninhas.

A reverência das caninhas, dirigida ao altar, dá-se em todas as cantigas. Após a chamada da cantiga, feita através da voz da caninha, iniciam os primeiros versos. Enquanto os guias estão solando, as caninhas são dirigidas ao altar. A potencialidade desse gesto corrobora para o entendimento local sobre o papel das caninhas. Enquanto as vozes desse instrumento calam-se para ouvir as *rezas-cantadas* sugeridas aos guias, a consecução do canto é resultado de uma conexão com o sagrado, obtida através do reconhecimento que as caninhas conferem o poder de *conduzir* os guias. E esse poder de condução, por sua vez, é espiralar: as caninhas oferecem a cantiga através de suas vozes e esse poder é alimentado uma vez que os guias reconectam o instrumento às forças cósmicas do sagrado ao fazer a reverência.



Imagem 31: Zé Nilo e Sebastião (Manduca) fazendo a reverência com as caninhas, em frente ao altar, durante o pagamento de promessa da falecida Inácia.

Tecnicamente, para além desse movimento espiralar, as caninhas calam-se enquanto há o solo dos guias. E voltam a soar quando o coro está em atividade. Porém, antes de referirem-se a esse instrumento enquanto um marcador rítmico adequado, as caninhas incitam a resposta apropriada, remetem a força cósmica aos dançantes para que a comunicação vozes/instrumentos musicais seja “harmoniosa”. E utilizo esse termo menos com uma intenção de um encadeamento de sons simultâneos, como convencionalmente se poderia supor, do que uma projeção local de uma conjunção sonoro-musical eficiente.

Como elemento distintivo da condição de guia, as caninhas instauram códigos comunicativos intra dançantes. Muito menos um procedimento musical que um veículo de comunicação entre os dançantes, passar a caninha durante a performance do Ensaio comporta significados que nos reportam às hierarquias internas ao Ensaio de Promessa e aos seus membros:

O tio Maneca era guia com o Zé Nilo. Tio Maneca quando começou a ser guia já era com Zé Nilo. E aí depois tio Maneca faleceu e ficou o Seu Miguel. Me lembro tanto quanto hoje que Tio Maneca tava ruim, no último Ensaio que tio Maneca dançou, que aí o tio Maneca foi cantar e não conseguiu e o Seu Miguel era o contra-guia e ele entregou as caninhas... O tio Maneca já tava ruim de saúde e aí então ele cantando um Ensaio e aí o tio Maneca não conseguiu meia cantiga, porque são cantigas longas e o tio Maneca já tinha seus setenta e muitos anos e já tava com problema de saúde. **E aí o tio Maneca entregou pro Seu Miguel as caninhas, porque aquilo ali é um objeto dos guias.** Aí em seguida Seu Miguel também ficou doente, aí o Zé Nilo escolheu o Sebastião, por ter voz boa, por ser descendente,

porque ele é neto do tio Maneca. Seu Miguel era de Mostardas, só que porém ele morava em Tavares e fazia parte da Irmandade daqui. E ele é irmão de Seu Orlando. (Sandra, liderança da comunidade de Capororocas. Julho, 2008).

Como relata Sandra, a passagem da caninha durante o ritual corroborava uma escolha sucessória baseada na consangüinidade. O que antes ocorria na esfera privada, a escolha do próximo guia, concretiza-se no momento da transferência do elemento diferenciador da condição de guia da Irmandade.

Durante o ritual do Ensaio de Promessa, em fevereiro de 2009, Seu Orlando, chefe da Irmandade de Mostardas fora convidado a dançar com os membros da Irmandade de Tavares. Em sinal de respeito, Seu Orlando não dançou as cantigas iniciais do Ensaio, manteve-se sentado, próximo aos dançantes. Em algum momento, perguntei ao Seu Orlando qual seria o momento de sua entrada. Como resposta, o também mestre falou-me que precisava esperar o convite do guia mais velho, nesse caso, Zé Nilo. Durante os momentos considerados solenes, como a salvação da casa, Seu Orlando não dançou. Após o canto das primeiras marchas, Zé Nilo passou suas caninhas para Seu Orlando, que imediatamente procedeu à escolha do guia que estaria à sua esquerda. O eleito era Paulo, irmão de Zé Nilo, cuja posição anterior situava-o atrás do irmão, como contra-guia.

Essa comunicação, mediada pelas caninhas, restringe a posição que é ocupada pelos guias. Como um espaço de disputas por uma competência, ouvi queixas feitas por alguns dançantes, durante uma pausa do ritual de pagamento de promessas realizado em agosto de 2009. Em tom confessional, relataram-me que o atual chefe jamais passava as caninhas, mesmo se estivesse cansado. Disse, em contrapartida, que no pagamento de promessa de fevereiro, vi Seu Orlando figurar em vários momentos como guia. Argumentaram que Seu Orlando fora convidado a assumir o comando das caninhas e, conseqüentemente, a escolha das cantigas, porque sua posição de chefe em outra Irmandade conferia-lhe um prestígio não compartilhado pelos demais dançantes. A crítica, antes de fundar-se sobre a concentração de poder, era dirigida pela dificuldade de eleger sucessores potenciais para ocupar a posição do guia.

A crítica destinava-se às formas de ensino-aprendizagem dos saberes do Ensaio de Promessa. Para ser guia, antes de portar as caninhas, é necessário ocupar essa posição em momentos específicos do ritual, a convite do guia, como uma forma de habituar-se ao posto e, também, de exibir publicamente as qualidades que espera-se de um chefe, quais

sejam, entoar cantigas adequadas, cantar forte e em registro agudo – incitando a resposta do coro – e saber as evoluções dos dançantes durante a performance de uma cantiga.

Portar as caninhas durante a condução de uma ou duas cantigas configura-se como uma candidatura ao posto de guia, ou até mesmo, ao de chefe da Irmandade. Na medida em que o atual guia não compartilha o instrumento que lhe confere a posição em questão, não há potenciais sucessores para o cargo, ou ainda, caso haja, os escolhidos ainda não foram postos à apreciação de suas qualidades diante dos demais dançantes e da audiência. Obviamente, a escolha do herdeiro do cargo de guia não é resultado apenas da posse das caninhas. Como exposto por Sandra, acima, a seleção do guia que sucedeu o antigo mestre Seu Miguel correspondia a uma reunião de qualidades apreciadas pelos membros da Irmandade, que inclui, principalmente, a ascendência. No próximo capítulo retornarei a essas regras prescritivas que balizam as escolhas dos membros da Irmandade.

O que cabe ressaltar é que as caninhas, por seu turno, definem e redefinem relações e, nesses termos, poderia inferir que são agentes, no sentido de que o instrumento em si promove determinadas configurações em relação com outros agentes (Gell, 1998). Assim, a caninha, como um índice que pressupõe interpretações cognitivas, não se estabeleceria apenas como um instrumento representacional que viabiliza sentidos e a comunicação, mas como um mediador que ativa mobilizações, uma pessoa-agente que integra a rede de relações sociais do Ensaio; sendo decisivo na interação social.

Gell, na obra *Art and Agency* (1998), propõe uma abordagem que declina dos pressupostos que concebem a arte a partir de um aspecto comunicacional simbólico:

Eu evito o uso da noção de ‘significado simbólico’ em todo este trabalho. Essa recusa para discutir arte em termos de símbolos e significados pode ocasionar alguma surpresa [...]. No lugar da comunicação simbólica, enfatizo a *agência, intenção, causalidade, resultado e transformação*. Eu vejo a arte como um sistema de ação, com pretensão de mudar o mundo em vez de codificar proposições simbólicas a respeito de algo (Gell, 1998, p. 6)⁵¹.

⁵¹ No original: I have avoided the use of the notion of ‘symbolic meaning’ throughout this work. This refusal to discuss art in terms of symbols and meanings may occasion some surprise [...]. In place of symbolic communication, I place all the emphasis on *agency, intention, causation, result* and *transformation*. I view art as a system of action, intended to change the world rather than encode symbolic propositions about it.

Nesse sentido, a partir do entendimento da arte como ação, Gell aponta para o objetivo dessa abordagem, que é centrada na “preocupação com o papel prático de mediação dos objetos de arte no processo social” (idem, p. 6)⁵².

Resgatar a teoria esboçada por Alfred Gell nesse contexto é pertinente na medida em que o autor delineou novos direcionamentos sobre como as pessoas relacionam-se com os objetos, mais do que necessariamente sobre uma antropologia dos objetos de arte. Nesses termos, Gell chama atenção para os diversos usos dos objetos estéticos e suas interações com os humanos e é sob esse prisma que considero interessante conduzir a reflexão sobre as caninhas: compreendê-las em relação às pessoas envolvidas com o Ensaio.

A caninha, como explicitada acima, não se apresenta unicamente como um instrumento capaz de produzir som, mas como um meio que promove reações, sensações, idéias e emoções nas pessoas. O trabalho dos guias, que poderia nominar como o trabalho do artista, nos termos de Gell, não é o único possível, visto que as caninhas, entendidas, portanto, como índices⁵³, também estão sujeitas à ação e em um dado momento o agente-guia torna-se paciente-guia, porque a agência do artista não é em si auto-suficiente, mas está enredada em tramas de intencionalidades e ações que não se esgotam no agente humano. As caninhas não são um artefato inanimado que produz som, mas um artefato que produz som agindo, através das mãos dos guias. E essa ação molda-se a partir de procedimentos técnicos para a preparação do instrumento.

Como parte de um sistema de ação social, as caninhas são constituídas de intencionalidade porque produzem efeitos, possuem eficácia, reconhecida contextualmente, na medida em que instigam a ação de outros agentes e estabelecem códigos reconhecíveis, códigos que não limitam seu significado a uma instância comunicativa. Essa tentativa de redesenhar outras fontes de vínculos parte de uma proposta de reconhecimento de assimetrias, com o objetivo apenas de não repeti-las (Latour, 2008). E o fato de desviar as assimetrias comporta um significado especial no

⁵² No original: preoccupied with the practical mediatory role of art objects in the social process.

⁵³ Por sugestão do Prof. Thomas Turino, atribuo o termo índice às caninhas, pois entendo que este instrumento musical está enredado em redes de interação. Obviamente, tal como a teoria peirceana supõe, um índice pode ser também um ícone, na medida em que a ação acontece em contextos específicos e informados. “As with maps or diagrams, iconic signs can be used to communicate intended meaning or information, but in other instances the resemblances perceived by observers may be a product of their personal history and experiences” (Turino, 2008, p. 7).

tratamento analítico dos instrumentos musicais que compõem a paisagem sonora do Ensaio, visto que ao partir do pressuposto que qualquer coisa que modifica com sua incidência um estado de coisas é um ator (idem, 2008), disso seguirá, então, compreender o estatuto local desses instrumentos musicais em relação às ações que desempenham e reconhecer, assim como o fazem meus interlocutores, a sua posição de participantes ativos no ritual.

Quando me é narrado que as caninhas chamam, através de suas vozes, as cantigas adequadas, certamente não creio que tal discurso se encerre em uma proposição de uma ‘agência simbólica’. As caninhas convocam as cantigas e disso resulta que este instrumento fornece os recursos, autoriza ou sugere a consecução do canto pelos guias. Entretanto, não são apenas as caninhas que compõem o universo sonoro-musical do Ensaio e tampouco são narradas pelos meus anfitriões como apartadas da comunicação entre os outros instrumentos musicais e elementos também imprescindíveis no conjunto, como a ginga corporal. Optei pela ênfase nas caninhas, por ora, mais como um procedimento argumentativo que por um realce que supostamente seria posto pelos meus interlocutores em detrimento dos demais instrumentos musicais. Como esboçarei a seguir, estou convicta que a eficiência⁵⁴ perseguida durante os rituais de pagamento de promessa é conseguida através da reunião de vários agentes, sejam humanos ou não. E esse coletivo territorializa o sagrado na medida em que instaura percepções de natureza sensorial distintas.

Parâmetros cosmológico-musicais e agencialidade

Paulo - Pra começar, pra fazer um tambor, ah, tem uma coisa especial. Pra começar tem o latão, que não pode ser pintado, pra dar o som. A pele tem que ser pele de ovelha, pra dar o som. Tem de ser os arcos feitos de ouricana, que é uma madeira que não tira o som, ela dá o som. As cordas tem que ser a corda feita das pitas, umas cordas que a gente fazia, que ela tem o aperto, a pita. Pita é uma planta que eles faziam aqui que se amarrava cebola, a gente batia, amarrava, trançava as cordas, entendeste? E a lonca de cavalo bem fininha, que são as primas do tambor, as primas. Só o tambor...

- E o que é lonca?

⁵⁴ Utilizo o termo ‘eficiência’ para designar a adequação de todos os elementos que são narrados enquanto imprescindíveis para que o ritual do Ensaio de Promessa saia a contento. Localmente, “eficiência” pode ser dito através da categoria *bom* ou através do antônimo, *ruim*, aplicados para determinar se um Ensaio foi satisfatório ou não. E a avaliação de um bom Ensaio obedece a uma série de parâmetros que serão, no capítulo seguinte, discutidos.

Paulo - Lonca é o couro, né? É o couro do cavalo, tirado da costela. O único tambor que tem as primas é o dos Quicumbis, que nenhum mais tambor tem, por isso que eles são surdos, são os tambores batidos direto. Faz bum, bum, bum, bum. Eles não têm prima nenhuma pra responder a batida das vaquetas. As vaquetas, ou feita de madeira de imbirá, que é uma madeira leve, não pode ser madeira pesada, tem que ser uma madeira que não soa, que quando bate na pele ela não fica soando pra tirar o som da pele; ou feita de qualquer outra madeira, mas tem que ser passada no fogo, pra poder tirar aquele choro, aquela umidade que a madeira tem. Mas o bom é feito de madeira de imbirá, que faz as vaquetas, que elas ficam levianas, não cansa o braço pra tocar a noite toda, com uma vaqueta pesada tu não consegue... A vaqueta dá respondimento da batida da direita, como tu bate pra responder ela é mais pesada que a da esquerda; a da esquerda é mais leve e a da direita é mais pesada. A direita é a que responde e a prima que conversa, né? Como eu te disse [anteriormente], tá explicado aí. Então a que é leve tem a de ser a da prima, entendeste? E a outra que responde é a mais pesada, que responde, que faz as duas batidas corretas, que bate e puxa. Ela bate assim e puxa...

Já as caninhas são feitas de taquara, essa que nós temos, de taquara apropriada, ou então a taquara-do-reino, uma taquara leve, mas a gente sempre usava as caninhas severas... E esses instrumentos são sagrados, eles são sagrados. Quando faz um tambor novo, ele é consagrado lá..., ele é levado dois Ensaio pra ficar batizado, ele não toca, ele fica embaixo do oratório e não é usado, né, quando se faz um tambor novo. As caninhas também são consagradas, quando faz uma caninha nova, não é permitido de usar na primeira vez, ela vai dois pagamentos de promessa e fica em cima do oratório, pra ser consagrada por Nossa Senhora, pra ser batizada, como se diz, para ser usada.

- E o pandeiro?

Paulo - O pandeiro não existia. O Zé Nilo que colocou. Nós nunca, nunca usamos... Não, o pandeiro não existia, o pandeiro é fora dos Quicumbis, é fora. Não bota pandeiro, é só tambor. E antigamente, pra tirar embaixada, tinha um chocalhozinho feito tipo da... ele era feito de palha, trançadinho, com as pedrinhas dentro que fazia barulho no chocalho, tipo de um chocalho na canela, entendeste?⁵⁵ Era só o que era usado pras Embaixadas. E cantar não é todo mundo que pode, porque não pode deixar sub-verso pra trás, a cantiga. A cantiga tem que ser cantada toda direta, então não é todo mundo que canta bem, uns cantam enrolado porque não sabem a cantiga e outros cantam faltando a metade da cantiga, como Santo Antônio, a cantiga de Santo Antônio. Não é muito correto, o rei, os guias cantam: “Olha o Santo Antônio, repinica o sino pra levar as bandeira na casa santa”. Os contra-guias tem de responder: “Aruê, aruê, é na casa santa, é do pai, é do filho, é do Espírito Santo”. Então isso é o sub-verso. [...] Pra cantar bem tem que saber as cantigas, tem que saber responder. O contra-guia quando vem cantar na frente, ele tem que saber todos quanto é sub-versos, senão ele atrapalha os cordão lá de trás e até o guia. (Paulo Gaúcho, contra-guia da Irmandade, agosto de 2009)

⁵⁵ Esses chocalhos, também conhecido como balainhos ou massaquiias estão ainda presentes nos Maçambiques de Osório (ver descrições de Bittencourt Jr. [2006] e Prass [2009]).

O trecho acima, fruto de uma *aula* com Paulo Gaúcho, esboça os parâmetros sonoro-musicais que norteiam a performance do Ensaio, além de sintetizar os materiais considerados adequados para *dar som* aos instrumentos.

Os parâmetros musicais que estabelecem o que dá som ou não são norteados pelos procedimentos técnicos empregados no fabrico desses instrumentos musicais e pelos procedimentos que, posteriormente a sua feitura, consagram esses instrumentos como sagrados, dignos de soarem nos Ensaios de Promessa de Quicumbi. Dessa forma, a realização desses procedimentos é o que conforma a voz do instrumento, que por sua vez só será ouvida ao findar o processo de sua construção.

As caninhas, como dito por Paulo, são feitas a partir da taquara apropriada, que é mais leve que a proveniente da taquara-do-reino, uma subespécie que aos olhos do pesquisador, dado meu engajamento limitado, é quase impossível indicar a desconformidade entre uma e outra. Mas a fabricação da caninha não é feita aleatoriamente. A lua, no dia do corte da taquara, deve ser crescente. O material utilizado para a construção do instrumento, mas também a fase da lua são o que determinam a qualidade do instrumento. E essa lógica da qualidade excede os aspectos materiais. A lua crescente fortifica a taquara, evitando que a caninha abra fendas ou crie mofo. Contudo, antes de impedir que o material fique exposto às intempéries da ação do tempo, a lua crescente expande as vozes do instrumento, dotando-o do caráter de conduzir os guias na consecução das cantigas e fornecendo-lhe a voz necessária para a comunicação satisfatória entre as primas do tambor.

O inverso dá-se quando da fabricação do tambor. Para o corte da ouricana, que é a matéria-prima utilizada para a feitura dos arcos do tambor, a lua deverá ser minguante. Perguntei ao Paulo qual o motivo para a fase da lua ser diferente, já que por analogia imaginava que o som forte, vigoroso e nítido, que espera-se do tambor, também poderia ser obtido através do corte da ouricana em noites de lua crescente. Porém, de acordo com o que fora esclarecido por Paulo, as vozes desses dois instrumentos musicais, o tambor e as caninhas, são diferentes. E cada voz deve ser preparada a partir de parâmetros técnicos igualmente diversos. No caso do tambor, a lua minguante evitaria a criação de mofo e isso é o que torna o arco feito da ouricana forte. Da mesma forma, é a lua minguante que fornece o batimento adequado para o tambor. Todavia, esse não é a única medida de proteção do instrumento. O tratamento da pele de ovelha obedece a

uma série de prescrições que visam a preeminência das batidas, das vozes do tambor. Com esse intuito, a pele não pode secar ao sol. A secagem deve ser feita à sombra, com a menor incidência possível de luz direta. Para a retirada dos pêlos, a pele não deve ser raspada com faca ou qualquer outro objeto que rasure o couro do animal. Antes, deve-se enterrar a pele, na areia úmida, ou no lodo, para que o pêlo se desprenda sem a intervenção de qualquer objeto cortante. Para que isso ocorra, a pele deve ficar enterrada por três dias. Caso essas normas prescritivas não sejam cumpridas o tambor não terá som e dificilmente será possível afiná-lo.

Assim como o arco do tambor, as baquetas também devem ser cortadas na lua minguante, já que as baquetas também conformam a voz do tambor. Mas para evitar a degradação do material, a madeira das baquetas, a imbirá, deve ser secada na fumaça, penduradas sobre o fogão à lenha, comum nas residências de Tavares. Por fim, a construção do tambor também compreende o processo de afinação, o *aperto*, que deve ser feito quando o mestre construtor está em absoluto silêncio e desprovido de qualquer *preocupação*. Paulo comentava que a preocupação pode prejudicar todo o trabalho de preparação do material, visto que a afinação depende de uma escuta absoluta, capaz de estabelecer uma conexão com uma projeção da voz adequada e o aperto necessário das cordas, as pitas, uma fibra natural. A pita é reconhecida como a *origem* da afinação do tambor, que articula o *aperto* necessário à adequação do som emitido pelo instrumento. A afinação e, conseqüentemente o som, estarão comprometidos se em lugar da pita for utilizado um cordão de nylon, como ocorre atualmente. Como me relatou Paulo, a voz do tambor fica comprometida, *emudece*. Porém, dada a dificuldade de encontrar a pita, os tambores têm sido fabricados com um encordoamento convencional, embora não seja o ideal, pois não reporta completamente ao *som de origem*.

A dificuldade e a necessidade de concentração para acertar a afinação, no momento final do preparo do tambor, deve-se ao fato que o mestre construtor ainda trabalha com uma projeção da voz do tambor, uma voz ainda inexistente, que é definida pela escuta. E a definição dessa voz é feita por uma memória das vozes dos tambores do Ensaio: o que concorre dizer que o mestre construtor, é antes de tudo, um especialista nos sons do Ensaio, pois possui a memória sonora das vozes dos instrumentos musicais. Só afina o tambor (e de certa forma também só o fabrica) quem conhece a minúcia dos saberes técnicos do Ensaio.

Finalmente, após a afinação, o tambor deve esperar a sua consagração, o *batismo*, feito apenas em dias de pagamento de promessas. Enquanto a consagração não ocorre o processo de fabricação não é encerrado. É apenas depois de consagrado, que o tambor, e também as caninhas, podem ser considerados instrumentos musicais *pertencentes* ao Ensaio de Promessa de Quicumbi. Como dito acima, as vozes dos tambores e caninhas só podem soar quando da aprovação de Nossa Senhora do Rosário e essa aprovação é feita em dias de ritual, colocando os instrumentos sobre ou sob o altar, próximo à caixinha de Nossa Senhora do Rosário. Nos dois Ensaios que assisti, não havia nenhum batismo de tambores ou caninhas.



Imagem 32: Tambor pertencente à Irmandade de Mostardas. Detalhe das primas, do arco de ouricana (que tensiona o couro) e do latão (corpo do tambor). Nesse tambor, assim como no tambor utilizado pela Irmandade de Tavares, o *aperto* é dado com cordões de nylon.

O diálogo com Paulo que abre esta secção estabelece muitos padrões de qualidade para a fabricação dos instrumentos musicais. Porém, antes de discorrer sobre as *primas*, que constituem decisivamente a voz do tambor, é necessário atentar-se para a indicação de Paulo para não pintar o latão, isto é, o corpo do tambor.

Logo que cheguei a Tavares deparei-me com um conflito que dizia respeito, essencialmente, a uma regra sucessória. O atual chefe da Irmandade de Tavares, Zé Nilo e seu irmão mais novo, Paulo Gaúcho, disputavam o cargo de chefia da Irmandade⁵⁶. Devo dizer que esse conflito resultou em grandes reflexões sobre minha postura em

⁵⁶ Sobre essa disputa, falarei mais detidamente no próximo capítulo.

campo. De qualquer forma, procurei estabelecer uma relação de confiança e amizade com ambos e, em vista disso, a maior parte das informações que possuo deriva de conversas acaloradas com os dois irmãos. Porém, em determinados momentos, me vi em um jogo que estava em disputa minha atenção e as informações que recolhia.

Sendo assim, antes de um pagamento de promessa, que por sinal foi o primeiro que assisti, a caixinha de Nossa Senhora do Rosário e o tambor foram pintados de azul, a cor do manto da Santa homenageada, a pedido de Zé Nilo. Após o pagamento de promessa, Paulo argumentava, com frequência, que o latão jamais deveria ser pintado, pois isso resultava em tirar o seu som. Após algumas conversas comigo, Paulo insistia nessa idéia, embora nenhum dos dançantes tivesse esboçado um julgamento sobre isso, nem mesmo Zé Nilo. Enquanto construía proposições acerca do tratamento técnico dado aos instrumentos musicais, não pude deixar de admitir o contexto no qual esses procedimentos são narrados. Esse contexto pode ser útil na medida em que compreendo que o fato de pintar o latão do tambor pode prejudicar o som, mas também, pode deixá-lo mais bonito, adornado com as cores de Nossa Senhora do Rosário, como afirma Zé Nilo. São duas possibilidades, duas leituras possíveis. Opto por explicitá-las, mas não aspiro enveredar por um ou outro caminho. Como argumentarei a seguir, as disputas entre os dois irmãos concentram-se na enunciação do saber do Ensaio, em uma lógica de qualidade e competência que põe em relevo regras sucessórias, habilidades e experiências concernentes ao Ensaio.

Feita essa observação, prossigo com a exposição das *primas* do tambor. Preparadas a partir do couro da costela do cavalo ou da égua, são a marca diacrítica dos tambores do Ensaio de Promessa dos Quicumbis. As duas primas transversalizam a membrana de resposta do tambor e provocam uma vibração cujo efeito sonoro lembra a esteira do tarol. A relação das primas com o som adequado ao Ensaio de Promessa abrange dois aspectos: a prima *fala* conforme o tambor é percutido. Ou seja, se o tamboreiro não possui uma memória musical que o reporta à *fala* da prima, certamente o som não será o de *origem*. Para fazer a prima falar é preciso saber o que ela pode responder: o tambor só ressoa nas mãos de um tamboreiro que conhece as vozes do instrumento. O outro aspecto é que a ressonância do tambor não inclui unicamente o seu corpo, que atualmente é feito de metal, mas a comunicação da prima com as membranas e corpo do tambor.

Para além dessas características, Paulo e Seu Orlando narraram-me que as primas conversam entre si. Igualmente, são as primas que dialogam com as caninhas para saber o andamento apropriado de cada cantiga. Um exemplo disso é que se o tamboreiro não sabe fazer a pergunta adequada ao tambor, como dito, as primas não respondem. Para o tamboreiro não perder o ritmo é necessário ficar atento às caninhas. No momento da aprendizagem das vozes do tambor, é aconselhado aos iniciantes que sigam as caninhas, pois são elas que remetem às vozes das primas.

Em certa ocasião, Paulo falou-me de um *dueto* entre as primas e as caninhas. Não havia compreendido tal expressão até Paulo explicar que a *ciência de raspar as caninhas* é feita em relação aos sons das primas do tambor. Ou melhor, o dueto que Paulo fala é uma concatenação de vozes e ações, o caráter agentivo dos instrumentos musicais, que dão um efeito espiralar ao ritual do Ensaio de Promessa. Poderia, embora linearmente, esquematizar da seguinte forma:

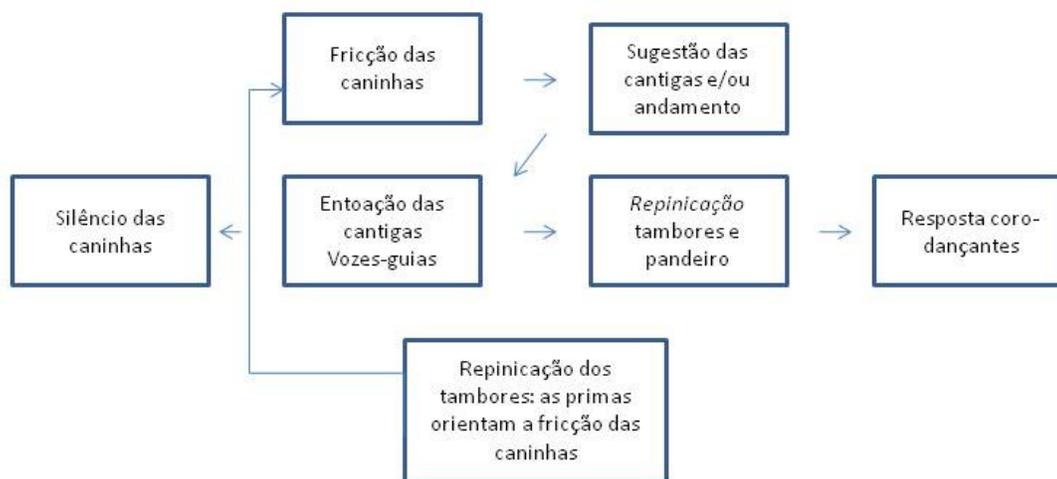


Diagrama 4: Fluxograma dos instrumentos musicais e das vozes durante o Ensaio

A fricção das caninhas pelos guias orienta a cantiga a ser executada. Como disse, em alguns momentos do ritual, entretanto, essas cantigas já são pré-estabelecidas, obedecem a uma seqüência ritual e, nessas ocasiões, o papel das caninhas restringe-se a fornecer o andamento adequado e rememorar os versos. Após soarem as caninhas, os guias prosseguem com a entoação das cantigas, cantando os primeiros versos, enquanto o silêncio das caninhas sugere que a resposta do coro é iminente. Ao mesmo tempo em que os guias começam a cantar, o tambor e o pandeiro se preparam para percutir, mas é

só quando o coro responde que esses dois instrumentos soam com intensidade, como se auxiliassem a resposta dos dançantes, impulsionando, através da força rítmica, as vozes do coro.

Como dito, os instrumentos musicais que compõem a paisagem sonora do Ensaio de Promessa são interdependentes. Como num movimento espiralar, as vozes dos instrumentos – e inclui o pandeiro, acrescido por vontade do chefe Zé Nilo – agem como um efeito de encadeação das vozes, no qual o ciclo se completa quando todos, cada um com sua voz, entoam as cantigas. E a preparação técnica dos instrumentos musicais é requerida, pois é o que determina os timbres – denominado localmente como *voz*. E caso esse instrumento musical não tenha sido satisfatoriamente preparado, a conseqüência é a *surdez*. Para soar é preciso ouvir a interpelação, ou seja, para tocar um instrumento é necessário comunicar-se com ele, o ataque das mãos do tamboreiro, por exemplo, é compreendido como um processo comunicativo de pergunta e resposta, no qual a prima dialoga com o que é percutido na membrana do tambor. E se o tambor é surdo não há como ouvir a intimação do tamboreiro e, conseqüentemente, não soará, ou, caso soe, não responderá o que lhe foi perguntado.

Nesse sentido, mesmo que todos os procedimentos técnicos sejam rigorosamente cumpridos, o tambor e as caninhas só estarão aptos para serem ouvidos no ritual quando da concessão, por Nossa Senhora do Rosário, do caráter sagrado que os distingue. Essa consagração é o que viabiliza a adequação das vozes que, posteriormente, nortearão a performance do Ensaio. A territorialização do sagrado, no momento do ritual, é resultado da reunião de muitos elementos, mas o ponto de partida do processo ritual, que é a entoação das cantigas para salvar a casa, depende da conjunção do saber-fazer dos instrumentos musicais e das vozes dos membros da Irmandade. E o saber-fazer corresponde, por sua vez, a essa preparação técnica e a concessão do caráter sagrado, condição que só Nossa Senhora do Rosário pode outorgar, o que compete dizer que a agência dos instrumentos musicais é, antes de tudo, concedida pela Santa.

Para além de uma descrição da organologia dos instrumentos musicais, os procedimentos técnicos e sacralizadores se ajustam às expectativas para a eficiência do ritual. Eficiente porque se cantado, tocado e dançado bem, a Santa sentir-se-á satisfeita com o cumprimento da promessa. E o compromisso de pagar a contento a promessa é dividido entre o promesseiro e os membros da Irmandade; e são estes que estabelecem, através de suas vozes e instrumentos musicais, a comunicação com o divino.

Mestres e tambores: diálogos e afetos

Após um ano de trabalho de campo fui convidada por Paulo para conhecer o mais antigo tamboreiro do Ensaio, que reside afastado da cidade de Tavares, no chamado Campo da Honra. Seu Silva, de aproximadamente noventa e oito anos⁵⁷, foi por muitos anos o responsável pelo toque do tambor nos pagamentos de promessa da região e reconhecido por Paulo Gaúcho como o detentor do saber do toque *raiz* do Ensaio. O nosso encontro, arranjado por Paulo, também foi compartilhado por Seu Orlando, chefe da Irmandade de Mostardas e que há muitos anos não tinha notícias de Seu Silva.

Porto Alegre, 11 de abril de 2009

[...] Chegara a Mostardas na noite anterior e, pelo adiantado da hora, imaginei que seria deselegante procurar Seu Orlando. Antes de dormir, fiz uma breve digressão do que perguntaria ao Seu Orlando na manhã seguinte. Seria sábado de aleluia e, portanto, cismeí que nossa conversa seria rápida, porque a família estaria, por suposição, entretida com os preparativos para o domingo. Cheguei por volta das 9h30 e, para minha surpresa, Seu Orlando estava só – o sobrinho saíra e a esposa, Dona Orlanda, viajara a Porto Alegre. Encontrei-o assando um pedaço de costela, com um cigarro de palha no canto da boca e um chimarrão pronto. De antemão, e com a hospitalidade costumeira, ofereceu-me um pedaço de carne. Rejeitei, constrangida, afinal recém acabara o desjejum da manhã e não entendia como poderia comer, tão cedo, um enérgico churrasco... Perguntei se era costume assar a carne tão cedo. Não, não é habitual, Seu Orlando respondeu-me. Era comemoração pelo findar da semana santa, quando é interdita a ingestão de carne vermelha. Conversamos rapidamente sobre o recente Ensaio – o pagamento de promessa de Dona Tereza – e ouvi atentamente suas impressões [...].

⁵⁷ Quando perguntei a Seu Silva a sua idade, ele pareceu reticente. Disse que tinha por volta de noventa e oito anos e que seu documento de identidade marcava apenas noventa e cinco anos. Perguntei, afinal, qual idade poderia colocar no papel. Seu Silva respondeu que eu deveria me guiar pelos noventa e oito anos, pois o documento não era confiável: “O documento está sempre atrasado”.



Imagem 33: Seu Orlando, em abril de 2009.

Lembrei que Paulo esperava-me com um almoço e que, apesar dos apenas 27 km que separam Mostardas de Tavares, chegaria inevitavelmente atrasada. Esbocei ao Seu Orlando o desejo de ir, embora nossa conversa estivesse muito fértil. Argumentei que Paulo estava a minha espera, com churrasco de ovelha, e que partiríamos tão logo após o almoço para a casa do Seu Silva, antigo tamboreiro. Seu Orlando fitou-me e perguntou com perplexidade se o *velho Silva* ainda estava vivo. Respondi que sim. Imediatamente, Seu Orlando disse que gostaria de ir junto comigo. Disse apenas que não poderia ir naquele momento, pois estava concentrado em afazeres, mas que eu o esperasse em Tavares, que ele estaria no ônibus das 14h. Fiquei preocupada e insisti se ele realmente poderia fazer isso, já que a cada dia Seu Orlando parecia andar com mais dificuldade, conseqüência de um derrame, que mal completara um ano. A convicção de Seu Orlando dispersou qualquer temor meu, embora ainda quisesse confirmar com Robson, seu sobrinho, que ele era capaz de sair, sozinho, em um dia tão quente, em direção a Tavares. Despedi-me.

[...] Às 14h40 saí da casa de Paulo à procura de Seu Orlando. Combinamos o nosso encontro na casa de Paulo, mas até então ele não aparecera. Enquanto caminhava pelas ruas arenosas de Tavares, vi Seu Orlando, escorado em um muro, cansado. Quando o avistei e perguntei-lhe se estava tudo bem, disse que nunca imaginou o quão longe era a casa do Paulo. De lá partimos para o Campo da Honra, imediatamente. No caminho, de carro, Paulo explicava-nos a razão do nome 'Campo da Honra': *é devido a Bento Gonçalves, que ficou acampado aqui por algum tempo* [durante a Guerra dos Farrapos, 1835 a 1845]. Pouco mais de vinte minutos de estrada e já estávamos adentrando o sítio do Seu Silva. Fomos recebidos por sua filha: eu, Paulo Gaúcho, Seu Orlando e Sandra, liderança da comunidade que gentilmente, em seus momentos de folga, acompanha-me em muitas visitas.

Seu Orlando, bastante sério, aguardava Seu Silva levantar-se da cama. Com passos lentos, Seu Silva surge na sala, com uma nítida expressão que me fez entender a dificuldade de enxergar. Quando Seu Orlando o viu, correu para abraçá-lo. Seu Silva, calado, parecia não reconhecer quem o acolhia. Seu Orlando disse, em tom animoso: *Sou eu, Silva, não lembra de mim?* A pausa do Seu Silva foi constrangedora. Pensamos, todos, que o Seu Silva, já com tanta idade, não seria capaz de reconhecer um velho amigo. Porém, Seu Silva, reverberante, disse: *Mas peraí! Eu achei que era o único da minha descendência vivo!* E pôs-se a rir, zombando de quem achava que lhe faltava discernimento. E com esse senso de humor conduziu a conversa. E nos encaminhou ao tambor. Paulo, que já imaginara que o antigo tamboreiro gostaria de tocar, trouxe o instrumento, emprestado da Irmandade de Tavares. E por um longo tempo Seu Silva tocou e cantou, convocando a divisão das vozes com Seu Orlando, que sorria ao cantar. Entre uma cantiga e outra, falou-me das vozes do tambor, das primas. Assunto que jamais desconfiara. Minha leitura do Ensaio encerrava-se nos membros da Irmandade, na descrição do ritual, no esforço para problematizar sinais polissêmicos. E eis que estava aprendendo que os tambores têm vozes, que as mãos do tamboreiro agem como articuladores de uma comunicação e que o Ensaio compreende, mais do que poderia supor, a ação dos objetos. Só então compreendi o que havia lido, em um livro de poemas de Manoel de Barros, pouco antes de viajar a Tavares: “quem se encosta em ser concha é que pode descobrir as origens do som” [...]

Como escrevi no trecho de meu diário de campo, Paulo - que solenemente estava trajado de gaúcho -, levou o tambor da Irmandade de Tavares porque já imaginara que nosso anfitrião, saudoso do toque do tambor, tocaria uns *puladinhos* do Ensaio. E, dessa feita, após os cumprimentos, Seu Silva pôs-se averiguar o tambor. Olhava atentamente, embora com dificuldades para enxergar. Durante alguns minutos, ficamos todos em silêncio enquanto Seu Silva batia, à primeira vista aleatoriamente, com as duas baquetas no tambor. Logo percebi que Seu Silva era canhoto, pois invertia o tambor: enquanto os destros golpeiam com a direita, pois as primas encontram-se à esquerda, Seu Silva golpeia com a esquerda. Disso deduz-se que a mão esquerda do Seu Silva é a mão que *responde*; enquanto a direita *conversa*, pois tem diálogo com as primas.

A relação das mãos, na situação do tamboreiro destro, se conforma com a mão direita dando o apoio rítmico nos tempos fortes e a mão esquerda se contrapondo à direita através dos golpes que tendem a ser executados nos contratempos. É no tempo fraco e no contratempo que a prima tende a *conversar* com a baqueta da mão direita, numa relação de complementaridade entre as duas partes, conformando um contraponto.

O diálogo contrapontístico entre as duas baquetas, denominado localmente como *resposta* e *conversa*, refere-se respectivamente à mão direita e à mão esquerda, a qual segura a baqueta mais leve. Quando Paulo e Seu Silva admitem que a baqueta mais próxima às primas deve ser a mais leve, isso concorre para definir a voz, o timbre, que é extraído de uma das membranas do tambor. Essa diferença nos tons extraídos de cada membrana é o que configura as vozes diversas que dialogam no momento do ritual.

Dessa forma, foi só a partir do encontro com Seu Silva que compreendi que, para os membros da Irmandade do Ensaio, quando do momento do ritual, há muitas vozes soando. E só o tambor, por exemplo, possui duas dessas vozes, que são postas em conversação através das baquetas, pelas mãos do tamboreiro. E essas vozes estabelecem outros diálogos com as caninhas, guias e coro. É um grande coletivo que canta quando da performance do Ensaio de Promessa de Quicumbi.



Imagens 34 e 35: À esquerda, Seu Silva averiguando o tambor. À direita, Seu Silva inicia a afinação, enquanto Seu Orlando conversa sobre o tom apropriado do tambor.

Voltando ao procedimento de afinação do tambor, longe de ser casual, a afinação demonstrada por Seu Silva, que consistiu em batidas nas duas membranas, confluía com os comentários de Seu Orlando e Paulo, cujos apontamentos versavam sobre esse protocolo para afinar o tambor e que tal procedimento era essencial para *tirar* o som apropriado. Ao terminar, Seu Silva comenta que a partir daquele momento já poderiam

entoar as cantigas porque o *tambor velho já estava pedindo*. Em uma seqüência que iniciava com a *cantiga de louvação ao tamboreiro*, Paulo e Seu Orlando cantavam junto com Seu Silva. Eram três gerações que se encontravam para lembrar as cantigas do Ensaio. [Ver faixas 11, 12 e 14 do CD em anexo]



Imagens 36 e 37: À esquerda, Seu Orlando e Seu Silva, entoando as cantigas do Ensaio. À direita, Paulo, Seu Orlando e Seu Silva, as três gerações reunidas.

Seu Silva comentou que a *ciência de bater o tambor* foi aprendida com os antigos morenos tamboreiros, em especial Seu Mingote, de Tavares, que falecera há mais de quarenta anos; e que a batida, o ritmo do tambor, era o que auxiliava os dançantes, juntamente com a *raspagem* da caninha. Seu Silva nos contou que a primeira vez que tocou o tambor em um Ensaio de Promessa foi em uma ocasião na qual o *velho Arlindo e o velho Maneca, guias do Ensaio* (apontados na genealogia, página 38), procuravam um novo tamboreiro, porque como os pagamentos de promessa eram muito freqüentes o tamboreiro estava muito cansado, e, nesse dia, no meio do ritual, decidiu descansar. Na época (Seu Silva deduz que seria por volta de 1960) os membros da Irmandade resolveram que o Seu Silva já estava apto para assumir as baquetas, além disso, não havia outro candidato: *eu agarrei e fiquei, aí eu aprendi batendo*.

Enquanto eu fazia anotações sobre o aprendizado de Seu Silva, Paulo dividia com ele a preocupação sobre como ensinar os novos dançantes do Ensaio, pois a batida do atual tamboreiro não era tão *raizenta* como a do Seu Silva, visto que, segundo Paulo, tudo que se aprende no tocante à linguagem das cantigas e dos ritmos do Ensaio de Promessa “deve passar pelo ouvido, pela noção de cada cantiga”. Nessa oportunidade, Seu Silva perguntou ao Seu Orlando se este já estava treinando algum filho. Ao que Seu

Orlando respondeu que não tinha *filho homem, só filha mulher*. Seu Silva, preocupado, disse que o Ensaio não poderia acabar, como acontecera com a Irmandade do Rincão⁵⁸. Imediatamente, Seu Orlando frisou que tinha um neto, Robson, de 16 anos, que já estava *imbicando*. De fato, em um dos Ensaios que assisti e outros que me foram narrados, Robson sempre acompanha Seu Orlando. Fica no final da fila, como é de costume para os aprendizes.

Descrevo, grosso modo, esse encontro, porque é a partir dessa situação que me foram ensinadas a maior parte das informações que seguiram nesse capítulo. Enquanto minhas perguntas enfatizavam aspectos mais genéricos, Seu Silva incentivou uma discussão que ia além do que poderia supor sobre a relação vozes humanas – instrumentos musicais. E parte dessa relação funda-se em procedimentos técnicos e sacralizadores, que são os ativadores das vozes do tambor e das caninhas. O *som bom* e o *som ruim*, parâmetros fundamentais para a realização satisfatória do Ensaio de Promessa, concerne a uma preocupação em estabelecer a comunicação apropriada e digna com a Santa. Se o *som é ruim*, o pagamento da promessa fica comprometido.

Cabe ressaltar ainda que o encontro foi marcado pela execução das *rezas-cantadas*. No início, Seu Silva averiguou o tambor, afinou e atendeu ao pedido de suas vozes para tocar. Porém, um pouco antes, disse que talvez não fosse possível tocar e cantar, pois não recordava nenhuma cantiga. Ao final do encontro, os três cantaram cerca de seis ou sete. Unanimemente, Seu Orlando e Seu Silva concordaram que foi só iniciar o toque do tambor que os versos e melodias das cantigas foram surgindo, vívidas na memória. De fato, como Seu Silva mencionou, a aprendizagem se deu ao tocar o tambor. Antes disso, ele pontua, já tinha assistido muitos Ensaios e também já era dançante. A aprendizagem do Ensaio de Promessa congrega muitos aspectos: seja através da observação/audição que ocorre no momento da performance coletiva, seja através do contato com o instrumento. E essa capacidade de aprendizagem é, como dizem, resultado de uma vivência, de uma socialização musical. E para lembrar uma ou outra cantiga e acertar no toque do tambor, de modo a ecoar suas vozes, é preciso fazer. Assim como se aprende fazendo, se recorda fazendo.

* * *

⁵⁸ Nessa ocasião, os três comentavam que a Irmandade do Rincão acabou porque o guia, Seu Mingote, já falecido, não treinou nenhum novo dançante.

A ciência do Ensaio de Promessa compreende que não são apenas os músicos que agem quando da entoação das rezas-cantadas. Os instrumentos musicais estabelecem uma relação agentiva com os humanos: é desde essa relação que devem ser compreendidos (Gell, 1998; Latour, 2008) e não a partir do pressuposto natural e apriorístico, baseado em uma essencialidade do social. Esses coletivos, de vozes humanas e vozes de instrumentos musicais, quando compostos, produzem efeitos e afetam o mundo através do som; atuam e produzem realidades nos territórios ao vocalizarem a alteridade.

Outro aspecto que poderia enfatizar, a partir do encontro com Seu Silva, é que o mecanismo solo-coro não é um aspecto restrito aos guias-dançantes. Nos estudos sobre congadas (Martins, 1997; Arroyo, 1999; Lucas, 2002) convencionou-se designar o papel das vozes como um coletivo que age responsorialmente. No Ensaio de Promessa de Quicumbi essa característica é igualmente marcante. Porém, quando adensamos a relação das vozes humanas com os timbres dos instrumentos musicais é notório que a capacidade responsorial não se limita aos primeiros. Paralelamente à atividade dos guias e dos dançantes (solo-coro), há o diálogo entre as baquetas e as membranas do tambor, em uma combinação de pergunta-resposta que assemelha-se, em certa medida, ao que ocorre entre o solo-coro. As caninhas, por sua vez, também estabelecem um diálogo com as vozes do tambor, norteadas pelo pandeiro para a comunicação com o coro dos dançantes. Isso concorre para o fato de que a música, nos rituais e apresentações do Ensaio de Promessa, arma uma relação inextricável entre os diversos agentes humanos e não-humanos, a qual resulta em vozes e timbres plenamente encadeados.

No próximo capítulo destacarei o papel da ginga corporal nesse coletivo. Enquanto as vozes humanas e dos instrumentos musicais coletivizam uma experiência sonora, é através dos “sons no corpo” que os dançantes tecem outro idioma, sem versificações ou fonemas, mas baseado no pulso rítmico dessas vozes que soam.

E quando, na epígrafe desse capítulo, destaco uma frase de Paulo que sintetiza o papel das vozes dos instrumentos com relação à agência humana, compreendo que o termo *sentido* é polissêmico. Pode-se considerar que refere-se a uma “organização” da voz do instrumento, agilmente obtida através da série de procedimentos técnicos e sacralizadores que dispõem essas vozes às necessidades do Ensaio, conformando-as às expectativas do ritual. Igualmente, poderia inferir que diz respeito à minha dificuldade

para escutar essas vozes. É preciso ter *atenção* a essas vozes para escutá-las. Um exercício de método, diria. Afora o engajamento do ver e ouvir, é preciso restabelecer outros canais sinestésicos. Dessa forma, ouvir a voz do instrumento é *ouvir a voz*, não o instrumento, *per se*. A performance do Ensaio é desafiante nesse sentido: são sons, movimento e vozes, diversos agentes que completam a paisagem sonora e visual. E esses agentes, longe da obviedade, costuram a sentido sócio-cosmológico do Ensaio de Promessa de Quicumbi.

Capítulo 4

O território no corpo: a ginga do Ensaio

Secrecy is, perhaps, the politics of meaning.

Roy Wagner, *Ritual as communication*

Enquanto as vozes dos humanos e dos instrumentos musicais soam, constituindo desde suas ressonâncias um espaço-tempo sagrado, é através da ginga corporal que o coletivo do Ensaio acontece: sem a dança, a qual evolui em todas as direções onde a Irmandade canta, as vozes não têm eficácia (ver croqui 5, p. 67). Como pondero nos capítulos anteriores, enquanto a sintonia entre voz – conjunto instrumental – ginga não é satisfatória (o que concorre dizer que o índice de qualidade apontado pelos músicos e dançantes do Ensaio de Promessa de Quicumbi depende, entre outros elementos, da reunião desses três elementos) a comunicação com a Santa não efetiva-se.

Nesse capítulo exponho o papel da ginga corporal na articulação de um território erigido desde experiências individuais que são valorizadas enquanto uma coletividade (Bhabha, 2007). É a voz e o corpo de cada dançante do Ensaio que está enredado na comunicação de experiências (Bruner e Turner, 1986). Ainda, pretendo articular as apresentações do Ensaio em situações de grande visibilidade como partes de um ‘discurso performático’ (idem) que instaura uma temporalidade diversa, “sempre contemporânea ao ato de recitação (ibidem, p. 215). Sendo assim, procedo a uma discussão que objetiva pensar a ginga, uma técnica corporal⁵⁹ (Mauss, 2003), articulada

⁵⁹ O conceito de “técnica corporal” elaborado por Marcel Mauss (2003) refere-se aos usos que os indivíduos, em diversas sociedades, fazem de seus corpos. As técnicas e ações corporais, segundo Mauss, resultam de aprendizagens sociais. Tais aprendizagens, relacionadas a valores socialmente adquiridos, Mauss denomina de *habitus*. Bourdieu (2006), por sua vez, ao discorrer sobre o corpo camponês, baseado nas proposições de Mauss, assevera que as “técnicas corporais constituem

com as vozes, como um processo territorializante, seja no pagamento de promessa como nas apresentações condensadas do Ensaio. De fato, pensar os movimentos que são replicados a cada nova cantiga entoada é concatená-lo com uma série de ações necessárias que instauram o espaço-tempo sagrado do Ensaio.

Parece pertinente associar a ginga do Ensaio de Promessa ao que Martins (1997), no contexto da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá, em Minas Gerais, já anunciava:

O processo de alçamento da palavra alia o som ao ritmo do corpo e do gesto, conjuga a música e a dança, sinestesticamente produzindo a linguagem do grupo, sua fala. (p. 147)

O que Martins problematiza é a dança enquanto um índice que congrega os demais elementos que compõem a paisagem performática da congada, um movimento corporal repetitivo que inscreve a “oralitura da memória” afro-descendente (idem, p. 166) através dos traços de gestos e cadências que também marcam os que executam. Isso converge para as diferenças que são apontadas pelos membros da Irmandade de Tavares, que reconhecem a procedência de cada dançante. Como enfatizou Paulo Soares, dançante nessa Irmandade, os diacríticos podem ser percebidos não apenas pelas variações na versificação nas cantigas, mas como o devoto ginga: os dançantes das Irmandades de Nossa Senhora do Rosário do Rincão dos Teixeiras e de Mostardas dançam *mais devagar*, mesmo quando o conjunto instrumental entoa os puladinhos ou sambinhas, característicos pelo andamento mais rápido; enquanto os dançantes de Tavares giram e evoluem com mais rapidez, mesmo quando é o ritmo da marcha solene que marca o movimento.

O reconhecimento da procedência do dançante de Ensaio é resultado de uma sincronia entre a entoação da cantiga e a ginga. De fato, identificar o outro a partir de códigos corporais é estabelecer outros canais comunicativos que colapsam o pressuposto de uma linguagem verbal como a única forma de transmitir uma dada mensagem. No

verdadeiros sistemas, solidários a todo um contexto cultural” (p. 85) e, nesse caso, o *habitus* corporal consistiria naquilo “que a ação consciente não tem controle” (p. 86). No caso da ginga corporal do Ensaio de Promessa, há sim uma “imitação prestigiosa” da ginga dos mais experientes, sobretudo por parte dos neófitos. Mas há também o que é considerado inato: em certa medida a ginga é um *dom* concedido pela Santa que deve adequar-se ao idioma das rezas-cantadas. Em outras palavras, dançar o Ensaio deve conformar-se aos ritmos e sons do Ensaio, mas também cada dançante deve elaborar sua própria forma de dançar, o que decorre dizer que cada um tece uma linguagem corporal própria, baseada na escuta dessas sonoridades. A escuta das cantigas é traduzida através da ação, que denomino de ‘ação corporal agentiva’.

Ensaio, através da ginga, o corpo fala. O corpo tece um ritmo que deriva das palavras-cantigas e é dessa conjunção que procede o movimento: o filósofo José Gil (2000), recorre ao conceito deleuzeano de “corpo sem órgãos” para sentenciar que “a palavra é ação”, pois afeta os corpos através de suas qualidades sonoras (idem, p. 70). De fato, a concatenação das palavras-cantigas com as vozes instrumentais produz um estado de coisas que irrompe nos corpos dos dançantes. Por exemplo, quando perguntava sobre o processo de ensino-aprendizagem da ginga, Seu Orlando e Zé Nilo diziam-me que não se ensinava a gingar, mas que os movimentos brotavam no momento da performance, ocasião em que todos os elementos reúnem-se, coletivizando as ações do Ensaio. Ainda, os dois chefes alertavam-me que a ginga é uma *qualidade* do devoto da Santa, o qual louva o divino com sua força, presentificando e marcando em seu corpo um discurso sinestésico que o coloca em comunicação com o divino.

Nesse sentido, parece-me que a ginga sintetiza todo um processo comunicacional que ocorre durante a entoação das cantigas. Solo, coro e instrumentos cantam os versos dirigidos a Nossa Senhora do Rosário, enquanto o corpo “verbaliza” essas estrofes, desde outros princípios, como a realização das coreografias que são repetidas a cada cantiga entoada. O corpo fala com a Santa na medida em que pulsa os ritmos do Ensaio. As rezas-cantadas são entoadas, portanto, também pelos corpos, que obliteram toda a espécie de fonemas, palavras e versificações, fazendo surgir um código corporal que “fala”: a palavra-ação, não verbal, a “reza-dançada”, é um discurso, uma prece incorporada que vem à tona quando despertado pelas vozes humanas e dos instrumentos musicais.

Parece-me pertinente analisar a ginga sob a dimensão de um discurso corporal. A atribuição do membro da Irmandade corresponde, invariavelmente, à categoria *dançante*. O termo dançante sempre se refere àquele que pertence à Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, independente de ser guia, contra-guia ou mesmo músico. Com raras exceções alguém se apresentava como *tamboreiro*, como é o caso de Seu Aldo. Seu Silva, do Campo da Honra, por exemplo, diz-se *dançante de Ensaio*, embora todos reconheçam que a posição de destaque de Seu Silva nos antigos Ensaios era a de tamboreiro. Até mesmo as lideranças da comunidade de Capororocas referem-se aos membros da Irmandade como dançantes. Dançar é um dos princípios básicos para ser integrado ao coletivo do Ensaio de Promessa. Uma evidência disso é o fato de mulheres e crianças,

que não dançam durante a performance, referirem-se ao pagamento de promessa como *o dia em que dançamos o Ensaio*. Se cantar é fazer algo, dançar-cantando é pertencer a algo.

Isso é mencionado pelo nonagenário Seu Silva, quando diz que a primeira aproximação com o Ensaio fora como dançante-geral. Ele recorda que, quando jovem, ficava ao final da fila, como aprendiz. Com os anos e a conseqüente experiência adquirida ao longo da atuação em tantos Ensaios, foi alçado aos primeiros lugares, embora nunca tenha ocupado a posição de guia, pois fora designado para ser tamboreiro em um Ensaio no qual seu falecido genro Deco, então tamboreiro da Irmandade, cansou e convocou-o para assumir as batidas. A convocação de Seu Silva era em razão de sua atuação nos Ensaios como dançante, o que significava que sua experiência na escuta, entoação e ginga das cantigas iria conduzi-lo para executar a contento o tambor.



Imagem 38: Seu Silva (terceiro, à esquerda), enquanto ainda era dançante, na época em que Arlindo, pai do atual chefe da Irmandade (primeiro, à esquerda), Zé Nilo, era guia. (Foto do acervo pessoal de Zé Nilo. Registro de meados da década de 50)

Dançar o Ensaio é pré-condição para se ocupar outras posições dentro da Irmandade. É o ato de dançar-cantando que designa o devoto como um integrante da Irmandade. Grande parte dos dançantes da Irmandade de Tavares alertava-me sobre

isso. Seu Orlando também mencionou que para ser tamboreiro, pandeirista, guia ou contra-guia é necessário, ocupar, de antemão, a posição de dançante-geral. Disso decorre, como já pontuei anteriormente, que o sistema de ensino-aprendizagem do Ensaio dá-se, principalmente, nas situações de performance. Com as freqüentes atuações junto à Irmandade, pressupõe-se que o dançante já é capaz de ocupar outras posições, como a de tamboreiro, por exemplo. **Dançar requer uma escuta atenta de todas as vozes**, incluindo a dos instrumentos musicais: o dançante do Ensaio – por suposto – é um profundo conhecedor dos timbres e ritmos e, com o decorrer das atuações e o conseqüente aprimoramento da escuta, será capaz de conduzir os demais dançantes; seja através dos instrumentos musicais, seja através da voz.

Assim, o ritmo que ressoa desde as vozes dos humanos e dos instrumentos é o que marca os movimentos corporais dos dançantes. Dançantes porque antes de cantarem, antes de fazer soarem as vozes, esse ritmo está inscrito no corpo, como uma prece que prescindir de palavras, a qual é regida por parâmetros de movimentos que colocam “a experiência em circulação” (Turner *apud* Bruner, 1986, p. 12).

De fato, é o gingar que identifica o devoto como dançante. Assim como Viveiros de Castro (2002b) observou nas cosmologias ameríndias, é o “idioma corporal” (idem, p. 387) que é instrumento máximo de expressão dos sujeitos, o qual exprime diversas categorias de identidade. Nesse caso, é o idioma corporal da ginga que arroga ao devoto a condição de dançante. Em outro aspecto, é a ginga que identifica o dançante como devoto, pois quem *dança o Ensaio* o faz a partir de uma memória devocional inscrita na carne. É a partir da inscrição da memória nos corpos que faz-fazer o tempo ritual do Ensaio, conjugado com a música, que afeta diretamente esse corpo, através de uma linguagem de emoções (Blacking, 2007).

Há que destacar que o movimento corporal não apenas restaura um canal comunicativo com o divino, mas marca a reapropriação de um agenciamento do próprio corpo, na medida em que a ginga redimensiona a relação com o outro:

Por meio desse complexo rítmico chamado dança, o indivíduo incorpora força cósmica, com suas possibilidades de realização, mudança e catarse. E o corpo (sem o qual não há rito) configura-se como território do próprio ritmo (Sodré *apud* Anjos, 2004, p. 111).

Isso é claramente explicitado quando Seu Orlando, ao recontar sua versão do mito de origem do ritual do Ensaio, recorda que o *Sim Senhor* não conseguira retirar a

Santa do mar. Zombando do negro, o Sim Senhor pede-lhe que vá resgatá-la, ao que a Santa estende a mão ao negro e concede-lhe o *dom* de cantar e gingar. A narrativa de Seu Orlando fornece o entendimento do que havia discutido inicialmente: ao cantar e gingar, o negro reapropria-se do próprio corpo, agenciando inclusive as curas – autonomizando seu território devocional por meio da ação da voz e do movimento corporal: “para o escravo, dançar era reapropriar-se, condição para apropriação de um espaço para esse corpo em movimento” (Anjos, 2004, p. 111).

Enquanto as cantigas são regidas por parâmetros lingüísticos e fonéticos próprios, propositadamente opacos, as quais são pouco inteligíveis para uma escuta estrangeira, tendo em vista que seus significados devem permanecer em sigilo; o corpo tece um idioma sem verbo, um discurso possível baseado na capacidade de comunicar através dos movimentos. E tal comunicação, essencialmente sinestésica, é igualmente mantida em sigilo, na medida em que apenas os que são socializados com o idioma corporal do Ensaio serão capazes de abstrair sua gramática. É viável articular, portanto, que o ritual do Ensaio de Promessa, desde suas múltiplas vozes, é um coletivo que não apenas é expressivo, mas comunicativo (Wagner, 1984), pois transmite todo um argumento que verticalmente é dirigido à Santa e horizontalmente à audiência e aos dançantes e músicos do Ensaio, os devotos de Nossa Senhora do Rosário.

O cuidado com o significado da “experiência em circulação” é posto em ação quando os movimentos são articulados com as vozes dos humanos e dos instrumentos musicais, prefigurando uma opacidade coletiva que instaura a autonomia durante a comunicação com o divino: são os morenos que detêm o controle dos sons e dos deslocamentos corporais. Disso decorre que a determinação em um espaço é procedida desde esses pulsos rítmicos, de uma sonoridade vocal, instrumental e corporal, oriundos de um período em que as indeterminações lingüísticas e semânticas esvaziavam a possibilidade de comunicação através das palavras (Gilroy, 2008) articuladas na lógica dos senhores de escravos. É nesse interstício, de impedimento de comunicação, que a lógica do Ensaio inaugura sua gramática – capaz de dialogar e mover-se entre iguais, estabelecendo parâmetros que incidem sobre o agenciamento de um espaço-tempo no qual cantar e dançar são formas de demarcar, presentificar e, principalmente, comunicar um território. A autonomia da comunicação, por meio do Ensaio de Promessa, era e é regida desde esses parâmetros que incluem idiomas corporais e sonoros.

A ginga em ação: o espaço-tempo do movimento

Porto Alegre, março de 2009

[Pagamento de Promessa e Dona Tereza]

Ao entrarem no salão, os dançantes mantiveram a fila do cortejo. Os músicos permaneceram de pé nesse momento solene que é a entoação da cantiga de salvação da casa. Instante solene, mas a cantiga de salvação da casa é um puladinho, foguinho ou sambinha, como denominam as rezas-cantadas de andamento mais rápido (talvez essa seja a única exceção, pois os momentos considerados solenes são marcados pelas marchas). Todos com casacos. A próxima cantiga entoada foi: *E olha a Santa*. Foi a ocasião em que os músicos [tamboreiro e pandeirista] sentaram-se nas duas cadeiras postas ao lado do altar. Quando entoaram “E olha a Santa”, que é uma marcha, [ver faixa 03 do CD em anexo] alguns dançantes desaceleravam os movimentos da cantiga anterior. Os puladinhos, como a cantiga de salvação da casa, são acompanhados por uma ginga mais célere, com giros e evoluções igualmente ligeiras. As marchas, por outro lado, são gingadas de maneira mais contida. Os giros, que são as voltas que o dançante dá em torno de si, são mais espaçados e, de fato, acompanham o andamento da cantiga. Tudo é mais vagaroso. Além disso, a postura corporal é mais curvada, enquanto nos puladinhos os dançantes erguem-se, ativos.

E qual a marcação dos passos da ginga? Ao ver os dançantes gingando, tanto nas marchas como nos puladinhos, observo que a marcação é feita através das batidas do tambor. Até mesmo os giros e evoluções (avançar, formar cruz, desfazer cruz) são marcados pelas batidas do tambor. Ao perguntar sobre a ginga, Seu Orlando alertava-me que já se nasce com a capacidade de gingar adequadamente, pois quando a Santa concedeu o dom [de cantar e dançar o Ensaio] aos negros, seus descendentes já herdaram essa competência. Porém, Seu Orlando igualmente assevera que não adianta saber gingar se não tiver um *bom ouvido*.

Ter um “bom ouvido” é polissêmico. Tanto assegura ao dançante a possibilidade de gingar conforme as vozes que soam e, portanto, agir em sintonia com o coletivo, como atuar em conformidade com o diálogo estabelecido com a Santa. Trata-se, então, de duas frentes: uma, que diz respeito à técnica da ginga (pois gingar corretamente é articular o ritmo do idioma corporal com o ritmo das sonoridades, o que é um processo de tradução); e a outra que incorre do diálogo com a Santa: não adianta ter perícia na execução dos movimentos se o ouvido do dançante não está conectado com os desígnios do divino.

Sendo assim, os dançantes movimentaram-se por todo o espaço. Dançavam em pares, mas executavam movimentos livres, nada sincronizados. Cada um estabelecia um jeito diferente de gingar, mesmo realizando as evoluções já estabelecidas. Consigo lembrar, minuciosamente, como Manoelzinho gingava. Braços soltos, postura ereta, mas a cabeça levemente curvada. E gingava como se não houvesse nenhum outro dançante

ao seu lado, embora eu percebesse que intimamente estivesse atento com o andamento da cantiga. Seus pés desenhavam no chão as batidas do tambor, como uma escritura que se faz, mas sem palavras. Uma partitura, uma marcação rítmica, mas sem convenções, apenas movimentos.

E lembro-me de Manoelzinho ao dizer que o momento mais feliz de sua vida é quando está *dançando o Ensaio*. Sua gíngua, como a gíngua de todos os demais dançantes, é diferente. Pensava, antes, em termos de uma coreografia a ser executada. Compreendo agora, ao lembrar de Manoelzinho gíngando, que cada dançante se movimenta conforme a escuta. Ora, o que Manoelzinho escuta é diferente do que Zé Nilo, Paulo ou Seu Orlando escutam. Parece-me, realmente, que esse é o parâmetro do gíngar: eu gíngo conforme eu escuto e sinto as sonoridades. E, também, conforme a Santa designa.



Imagem 39: Manoelzinho, membro da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Tavares, em julho de 2008.

Acredito que a notação oral do Ensaio de Promessa, como forma de transmitir a configuração musical é tecida em dois planos: um, refere-se ao movimento do corpo que é casado com as batidas do tambor e do pandeiro. A gíngua é conduzida por esse pulso rítmico. Dois, há que se pensar em um grande coletivo, acionado pelo som das caninhas. As caninhas sugerem a cantiga, os guias entoam, tambor e pandeiro soam, dançantes gíngam e respondem... É uma concatenação de sons e movimentos - um espaço-tempo mnemônico “**acústico-mocional**” (Pinto, 2001).

Como descrito no Capítulo 1, ao adentrarem no local onde acontecerá o Ensaio, os dançantes da Irmandade movimentam-se por todo o espaço: a fila com os pares de dançantes, inicialmente discreta em seus movimentos (no cortejo de entrada), estabelece

movimentos de reconhecimento por toda a cantiga inicial, que é a reza-cantada para *salvação da casa*. Excepcionalmente nessa cantiga, os dançantes não evoluem como nas demais. Giram em torno de si, executando movimentos individuais aparentemente desencontrados se comparado ao coletivo. Cada dançante parece preocupado em resguardar um espaço próprio, seu corpo. Antes de “salvar o lugar”, a política de reconhecimento requer que o devoto-dançante “salve o seu corpo”, pois como esbocei nos capítulos anteriores, há que se garantir a integridade do dançante para que sua voz e sua ginga sejam capazes de comunicar por todo o ritual.

Simultaneamente, os dançantes procedem ao reconhecimento espacial do local. Mas é ao reconhecer o espaço onde ocorrerá o Ensaio que o dançante toma ciência de seu corpo, resguardando-o. Esse duplo movimento é reflexivo na medida em que cada dançante examina seus movimentos: ao dar-se conta do espaço, o dançante vai ao encontro de seu próprio território, o corpo. É nesse momento que cada um ajusta sua ginga ao coletivo de vozes que soam.

Cabe destacar que antes de falar em ‘coreografia’, que pressupõe movimentos mais padronizados, os dançantes parecem executar movimentos mais livres, embora seja possível representar graficamente essas evoluções. Porém, dentro do padrão, há intensa variação, pois o dançante imprime sua marca na ginga ao dançar conforme percebe as batidas do tambor. Ou ainda, posso dizer que há sim movimentos que servem como padrão, porém a ginga (que não é sinônimo de movimento, mas sim uma qualidade do dançante, uma percepção corporal do som) é o que singulariza essa coreografia executada em cada cantiga, pois cada dançante *percebe* o som de uma forma diferente e o representa corporalmente conforme sua sensibilidade.



Imagens 40 e 41: A ginga durante o pagamento de promessa da falecida Inácia

Representar o som das vozes humanas e dos instrumentos musicais corporalmente é rezar-dançando, traduzindo um código lingüístico, versificado, para experiências sensoriais que correspondem a outro idioma. A sensibilidade de cada dançante, expressa em sua ginga, é resultado de uma escuta que transforma em outros canais sinestésicos as experiências sonoras do Ensaio. Conforme discute a antropóloga da dança Royce (2004)⁶⁰, baseado nas proposições de uma antropologia da performance, em especial nos escritos de Turner e Schechner, a dança, nesse caso a ginga, é parte de um “conhecimento corporificado” (embodied knowledge), o qual compreende todo um sistema de significados que só vem à tona através do corpo (2004, p. 4).

Ainda, Royce argumenta que a dança, o movimento e a performance são formas privilegiadas de acesso a uma multivocalidade que é expressa no momento da ação e também remete à memória do que se performatiza. Farnell (1999) vai ao encontro da proposição de Royce ao argumentar que os movimentos, que convencionalmente denominamos de dança, são parte de conhecimentos dinamicamente corporificados que irrompem em uma “performatividade criativa” (idem, 343). Nesse sentido, quando os dançantes de Ensaio adentram o local para performatizar as cantigas sagradas, há um coletivo que pulsa: posso considerar que as vozes dos humanos e dos instrumentos musicais se comunicam através dos movimentos de semântica corporal, resultando em processos criativos que não se repetem em nenhuma outra cantiga, pois cada ginga é proveniente de uma escuta única.

Como já referi, a escuta dos dançantes, traduzida em movimento, faz-fazer o espaço-tempo sagrado do Ensaio: o que a audiência vê, ouve e sente é resultado de uma paisagem sonoro-sensorial que desponta lembranças: durante o Ensaio da falecida Inácia, mantive-me por um longo tempo ao lado de Dona Florinda, 95 anos, hoje moradora no centro de Tavares, mas *nascida e criada* na comunidade de Olhos d’Água. Enquanto assistíamos em silêncio a entoação das cantigas, pensava seriamente nas muitas imagens que vinham à mente. Algumas diziam respeito às muitas narrativas que ouvira sobre promessas, outras sobre o tempo dos antigos – que só imaginava a partir das descrições de meus anfitriões – outras vezes lembrava-me das cebolas e dos cantos de trabalho durante os períodos de plantio e colheita.

⁶⁰ Royce (2004) recorre a Turner e Schechner para reiterar que o objetivo de uma performance é, dentre outras coisas, mover a audiência para um lugar além. Objetivo que é compartilhado entre intérpretes e a própria audiência. Tomando essa proposição, acredito que a coletivização dos índices de qualidade do Ensaio de Promessa objetiva mover os devotos ao divino, um espaço-tempo diverso e sacralizado.

Havia muitas cenas que despontavam a partir das vozes e da ginga dos dançantes de Ensaio. Ao final de uma cantiga, que não me recordo qual, Zé Nilo ordenou uma pausa. Imagino que passávamos das três horas da madrugada (pois já haviam entoado muitas cantigas após o terço da meia-noite), mas como o tempo das rezas-cantadas é outro, não fazia idéia do quão avançado estava o horário. Dona Florinda, durante a pausa, exclamou: *Como é bonito tudo isso!* Concordei, entusiasticamente, para em seguida perguntar-lhe sobre sono e cansaço. Dona Florinda dizia-me que era impossível sentir algum traço de fadiga, pois ouvir cada cantiga trazia-lhe muitas recordações: lembrava-se do gingar de seu falecido marido, que fora dançante; lembrava-se de sua juventude e dos inúmeros pagamentos de promessa assistidos, dos conselhos maternos que eram acompanhados pela indicação de fé em Nossa Senhora do Rosário.

Lembrava-se tão minuciosamente, que era capaz de descrever-me o desenho que os movimentos dos dançantes *de antes* faziam no chão.



Imagem 42: Dona Florinda, 95 anos. Especialista na ciência do Ensaio de Promessa de Quicumbi, em novembro de 2008.

Todas essas recordações foram ativadas através do Ensaio, dos sons dos instrumentos, das cantigas e da ginga. Poderia pensar em termos de uma ‘paisagem sonora’, relacionado ao paradigma ecológico de Gibson (1986), o qual anuncia os “affordances” [acessos], que são os inúmeros significados perceptuais envolvidos com as sonoridades e o ambiente. E ao referir-me ao ambiente, pontuo que os movimentos, as libações, a audiência, o altar e tudo que compõe a cena do Ensaio performatizado,

contribuem para a evocação de imagens do passado, pois a paisagem sonora (e por que não paisagem sonoro-sensorial?) comporta grande carga de significação e referencialidade que reporta ao vivido, às experiências visuais, táteis e auditivas.

Portanto, após discorrer sobre a ginga do corpo em movimento e propor um “conhecimento corporificado” que anuncia coetaneamente o legado do vivido, no próximo capítulo discutirei sobre a questão inicial que orientou esse trabalho: o lugar das apresentações condensadas do Ensaio de Promessa.

Capítulo 5

O espaço-tempo das apresentações condensadas: os movimentos 'para salvar a casa'

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores.

Walter Benjamin, O Narrador.

Conforme destaquei, a primeira questão que norteou a consecução desse trabalho dizia respeito às apresentações condensadas do Ensaio de Promessa de Quicumbi em situações de grande visibilidade política e social. Entretanto, considerei arbitrário discorrer sobre as apresentações sem antes localizá-las contextualmente. Os capítulos anteriores resultaram de um esforço digressivo para interpretar a ciência do Ensaio, em suas diversas posicionalidades. Por último, creio que esta secção irá elucidar o que, de certa forma, discuti nas páginas anteriores.

Uma vez que o ato de gingar agencia a comunicação através dos movimentos corporais, demarcando e presentificando um território, é possível asseverar que esse corpo (bem como a voz) é um modo de presença e engajamento no mundo. Sendo assim, a partir desse entendimento, autores como Low e Lawrence-Zuñiga (2007) atribuíram o conceito de “espaço incorporado” [embodied space]⁶¹ ao lugar no qual a experiência humana e a consciência tomam formas materiais e espaciais (p. 02), seja através do movimento, da orientação espacial ou da linguagem. Nancy Munn (2007), em sua pesquisa entre os aborígenes australianos, corrobora a proposição de um espaço

⁶¹ Setha M. Low, Lawrence-Zuñiga (2007) e Nancy Munn (2007), autores citados nessa sessão, são inspirados pelo paradigma da corporeidade de Thomas Csordas.

incorporado ao discutir que o indivíduo “faz” o espaço ao mover-se sobre ele, pois o espaço também está nas práticas corporais, na medida em que o corpo estabelece fronteiras.

É a partir desse entendimento de um corpo engajado, local por excelência para a materialização de uma experiência, que Munn (2007, p. 95) discorre sobre as fronteiras, a partir da noção de “corpo perceptivo”, que é o “centro” referencial onde os marcos são instituídos:

As fronteiras são aqui entendidas a partir de seus sentidos práticos, como o movimento do corpo. Pessoas-em-ação não somente produzem fronteiras e experiências fronteiriças, mas parafraseando uma idéia de Simmel, elas próprias são fronteiras⁶².

Nesse sentido, pensar as apresentações condensadas do Ensaio de Promessa de Quicumbi, após fazer uma digressão de seus índices de qualidade (vozes e cantigas, conjunto instrumental percussivo e ginga corporal), concorre pensar que a ginga, assim como as vozes que soam no momento da performance, são a concretude de saberes ancestrais postos em evidência, materializados através do corpo e do movimento, regidos sonoramente: “uma experiência incorporada”, no sentido discutido por Munn. Na medida em que a ginga, associada com os sons, produz imagens que remetem ao passado, a apresentação do Ensaio em situações de grande visibilidade também pode ser entendida como a exposição, através de parâmetros acústicos e mocionais (Pinto, 2001) de uma discursividade performativa, um “fazer” político, que seriamente versa sobre o passado, a partir de um engajamento corporal coetâneo com a performance. O corpo, através da ginga, tece um discurso baseado na fundamentação que o Ensaio é um ato devocional, em louvor a Nossa Senhora do Rosário, responsável pela autonomia das vozes e corpos dos escravos-ancestrais, os quais legaram esse saber.

Os corpos-em-ação (Munn, 2007) são os responsáveis por estabelecer essas fronteiras: o conhecimento, a memória incorporada, é posta em cena para comunicar, desde os idiomas corporais e sonoros, o vivido:

E quando a gente **dança** o Ensaio, a gente tá contando nossa história, a história dos negro de antes, dos que nos deram a sabedoria das cantigas para os morenos. É isso, né. [...] Aí que apresentar **o Ensaio é também coisa séria**, não é brincadeira. Porque quando a gente dança,

⁶² No original: ‘Boundaries are here “given their practical senses as moviments of the body”. People-in-action not only produce boundaries and boundaries experiences, but to paraphrase an idea of Simmel’s, are themselves boundaries’. Tradução minha.

a Santinha tá ali, tá vendo, **tá abençoando todo mundo**. E brincar com a Santa a gente não pode.

[Seu Orlando, janeiro de 2009]

É nesse sentido de “apresentar seriamente” o Ensaio que desenvolvo essa secção, tomando como fio condutor as vozes e a ginga, discutidas nos capítulos anteriores. Conforme pontua Seu Orlando, as apresentações narram, através da ginga e dos sons, a história dos que legaram a ciência do Ensaio. Além disso, os sentidos que emergem quando essa experiência se materializa são os mesmos que ocorrem quando do ritual de pagamento de promessa: além de discursar sobre algo, as apresentações promovem a intercessão da Santa sobre os presentes. Performatizar o Ensaio, portanto, é também fazer “justiça”, na medida em que a Irmandade compartilha as bênçãos, dirigidas a todos: *a gente dança o Ensaio pra abençoar todo mundo, todo mundo que estiver ali, seja moreno ou não*, complementa Seu Orlando.

Semelhante ao que Goldman (2006) concluiu sobre os blocos afros em Ilhéus, na Bahia, acerca da capacidade da música de estabelecer diferentes territórios existenciais, creio que o Ensaio de Promessa é capaz de ocupar diversas posicionalidades a partir da articulação dos instrumentos musicais, vozes e corpo com questões políticas que atravessam essas comunidades quilombolas. Obviamente, conforme ponderei nos capítulos anteriores, foi preciso compreender os índices de qualidade que estão em jogo quando da performance do Ensaio para abranger e entender os diferentes territórios existenciais que ocupam o rezar-dançando em louvor a Nossa Senhora do Rosário. Ao contrário que previra, essas diferentes articulações não se excluem ou se distinguem, mas são parte da “mesma classe de fenômenos”, do qual discorre Goldman, constituem o mesmo saber-devocional.

Porto Alegre, julho de 2008

Manhã do dia 12. Fomos convidados pelo Instituto de Apoio às Comunidades Remanescentes de Quilombos (Iacoreq) para acompanhar as comemorações do primeiro ano da Associação Quilombola Vó Marina, da comunidade de Olhos d’Água, em Tavares. De acordo com a programação, o Ensaio de Promessa de Quicumbi da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Tavares *apresentaria* algumas cantigas que compõem o ritual de pagamento de promessa, que dura em média – segundo me relataram na ocasião – doze horas.

* Olhos d'Água e Capororocas estão com processos administrativos abertos no INCRA, com vistas à regularização dos territórios ocupados. Porém, ainda não foi realizado, em nenhuma das duas comunidades, o Relatório Técnico de Identificação e Delimitação – RTID que é a fase anterior à publicação da Portaria de Reconhecimento do Território, que por sua vez é pré-requisito para a emissão definitiva do título da terra.

A ida à comunidade de Olhos d'Água foi decisiva. Primeiro, porque foi através da mediação de Ubirajara Toledo, do Iacoreq, que fui aceita nas duas comunidades. Segundo, foi nesse momento de confraternização que consegui traçar uma parte significativa da rede de dançantes do Ensaio, pois assisti a uma apresentação (com duração de vinte minutos) e conheci alguns membros da Irmandade, incluindo o chefe, Zé Nilo. Outro aspecto relevante dessa primeira aproximação é que todos com os quais conversei ponderavam sobre o ritual de pagamento de promessa. Explicaram-me os procedimentos básicos para a preparação do ritual (que inclui o jantar especial servido aos dançantes, o terço-cantado, a embaixada) e insistiam sobre o que eu assistira na ocasião: tratava-se de uma *apresentação* do Ensaio.

A ênfase na distinção pode parecer, a primeira vista, que trata-se de duas coisas absolutamente diferentes. Grosso modo, poderia inferir que o Ensaio apresentado é uma “invenção” que objetiva dar visibilidade aos embates políticos no qual as duas comunidades estão envolvidas. Esse caminho possível, mais superficial e mais óbvio, favoreceria uma enunciação estritamente arbitrária, visto que me afastaria por completo das emoções “nativas” que estão em jogo quando da performance condensada do Ensaio. Essa proposição, igualmente, me conduziria a uma possibilidade que considero infértil e unidimensional: haveria que discutir (caso considerasse **apenas** o que assisti) – com a inteligibilidade que minha posição de pesquisadora confere - que o Ensaio de Promessa é, antes de tudo e acima de tudo, uma reivindicação de identidade. Ou ainda, que trata-se de uma performance cultural que emerge a partir de uma luta política.

A negativa desse caminho é feita com base nas indicações desses primeiros interlocutores. Nesse encontro, fui conduzida para outra via, mencionada pelos devotos de Nossa Senhora do Rosário, os *morenos das comunidades quilombolas de Tavares*, conforme nomeou Sandra, liderança da comunidade de Capororocas, em seu discurso. Quero dizer que a abordagem clássica da etnicidade (seja primordialista ou instrumental) é relevante na medida em que pode auxiliar no entendimento das disputas, mas acredito que pouco contribui para uma genealogia (com referência à demarcação do campo enunciativo) dos sentidos que são postos quando do embate, das ‘afecções’, conforme nomeou Favret-Saada. Essa outra via que me fora indicada parece conduzir para as relações com a Santa, os sofrimentos com as doenças, a esperança na promessa e o poder das cantigas para narrar a história dos morenos. Esses foram os elementos enfatizados por Dona Florinda, durante nossa rápida conversa.

Dona Florinda insistia para que eu assistisse a um *Ensaio pra pagamento de promessa*, pois se eu havia gostado das cantigas que foram entoadas, decerto

ficaria satisfeita ao assistir tantas horas de *louvação* a Nossa Senhora do Rosário. O que Dona Florinda reiterava é que o pagamento de promessa é uma louvação à Santa, um agradecimento pelo pedido alcançado. Assim como, nas palavras de Zé Nilo, conta a história dos negros que foram trazidos à força da África – *uma história que é contada através de rezas*. Posso estar enganada, mas a força com que surgiram essas pequenas descrições me faz pensar que a apresentação do Ensaio é antes parte de um longo processo criativo que intenta comunicar uma experiência. E tal experiência, cotidianamente, deve ser permeada de muitos pertencimentos e o que ora assistimos é parte de um grande evento.

Reitero essa proposição porque vi a reverência de muitos presentes quando a caixinha de Nossa Senhora do Rosário, trazida por Dona Florinda, adentrou o salão. Alguns saudavam concentrados e silenciosamente a Santa. Faziam pedidos ajoelhados e emocionavam-se, querendo tocar a caixinha. Antes, porém, os dançantes reuniam-se do lado de fora, conversando animadamente sobre o plantio da cebola. Abraçavam-se e combinavam o pagamento de promessa de alguém que não conhecia. Dona Florinda, igualmente, falava-me da felicidade de rever os parentes de Olhos d'Água, pois desde que mudara para Tavares sua ida à comunidade era escassa, devido a dificuldade de locomoção.

Era tácito que a apresentação condensada do Ensaio comportava diversos significados. [...]

A primeira coisa que se faz é salvar a casa. Conforme descrevi em meu diário de campo, tratava-se da comemoração de um ano da Associação Quilombola Vó Marinha, da comunidade de Olhos d'Água, em Tavares/RS, em julho de 2008, quando ouvi as primeiras narrativas sobre Ensaio de Promessa de Quicumbi. Dona Florinda, a mesma senhora que descrevia-me as imagens que florescia desde a escuta das cantigas, durante o pagamento de promessa da falecida Inácia, foi a primeira interlocutora que em meio a tantos agentes que ali circulavam conversou brevemente sobre o Ensaio que, indiretamente, eu conhecia através dos registros do folclorista Paixão Côrtes (2006) e Lilian Argentina (Marques, 1989).

Parte dos que estavam presentes em Olhos d'Água, naquele dia, jamais haviam visto uma *apresentação* do Ensaio ou participado do ritual de pagamento de promessas de Quicumbi. A *cantiga para salvar a casa*, o cortejo em fila com doze dançantes - sendo que os dois primeiros, os *guias*, tocavam pequenos reco-recos (as caninhas) -, um tamboreiro e um pandeirista e ainda Dona Florinda - portando a imagem de Nossa Senhora do Rosário, entalhada em uma caixa de madeira -, eram as primeiras imagens e sons da apresentação do Ensaio de Promessa de Quicumbi que ocupava a parte *cultural* do

encontro em comemoração ao primeiro ano da Associação Quilombola de Olhos d'Água. [Ver cena 5 do DVD em anexo]

Nessa ocasião, dona Florinda, em meio a tantas falas, discorria sobre a ginga, tanto no Ensaio *apresentado* como no Ensaio do *pagamento de promessas*. Responsável por segurar a caixa de donativos com a imagem de Nossa Senhora do Rosário durante essa apresentação, Dona Florinda comentava que a responsabilidade de ser a portadora da caixa foi conquistada através do tempo: por ser reconhecida como a representante mais *antiga* de Olhos d'Água, o convite para segurar a caixa de donativos durante a apresentação do Ensaio, feito pelo presidente da Associação Quilombola de Olhos d'Água, Ocimar, não poderia ser recusado, pois nas apresentações condensadas do Ensaio é preciso que *lembre os antigos*. Aos 95 anos, D. Florinda representava não apenas a “legítima” portadora da caixa, mas o bastião de ancianidade que a apresentação do Ensaio objetiva comunicar. Foi nessa ocasião que Dona Florinda explicava-me a primeira cantiga entoada nos dois contextos nos quais o Ensaio é performatizado: a *cantiga* para a salvação da casa, o ponto de partida e ação essencial para o início do gingar no Ensaio⁶³.

O âmbito semântico do “salvar a casa” convergia com algumas suposições que eu tinha sobre a inserção de apresentações do Ensaio de Promessa em contextos intersocietários, as quais precisavam ser compreendidas através da escuta e do olhar etnográficos que revelam temporalidades, cosmovisões e suas relações com o arrogamento de um pertencimento étnico. O ritual do pagamento de promessas, outrora resguardado aos seus praticantes, vem sendo apresentado com frequência em reuniões entre lideranças quilombolas e demais agentes dos campos acadêmico, jurídico e do movimento social. Entoando e gingando duas ou três cantigas, a apresentação do Ensaio, que dura em média vinte minutos, começa “salvando a casa”. Assim como nos dias do ritual de pagamento de promessas, resguardar o espaço em que serão entoadas as cantigas em louvor a Nossa Senhora do Rosário é imprescindível para o início da apresentação, embora não esteja em jogo o agradecimento por uma graça alcançada. É bem verdade, conforme esbocei nos capítulos anteriores, que entoar as cantigas sagradas

⁶³ Conforme destaquei no capítulo 1, os membros da Irmandade de Tavares entoam uma cantiga que conduz o cortejo até o recinto onde será realizado o pagamento de promessa. Porém, a cantiga essencial para o início do ritual é a “salvação da casa”, pois é a partir dela que o espaço sacraliza-se, tornando-o propício para a comunicação com o divino e, portanto, para a intercessão de Nossa Senhora do Rosário sobre os que estão presentes.

e gingar é, antes de tudo, reconstruir um espaço-tempo sagrado, qualificando-o através de marcas expressivas que remetem às experiências do passado.

O espaço, resguardado através da música e da dança, comporta significados presentes na memória dos integrantes da rede do Ensaio. Para salvar a casa, dizia dona Florinda, é preciso cantar e dançar rezando. O primeiro movimento da apresentação do Ensaio, por meio da ginga e da implicação do corpo, parecia reconstruir o espaço e redimensionar o tempo ao nomear o território como pertencente a todos esses descendentes de escravos. O lugar das mediações, a reunião festiva na qual o Ensaio era performatizado, era transformado a partir das cantigas gíngadas que redefiniam o território por meio do legado *dos antigos*, conforme ponderou Dona Florinda: *é muito bonito o Ensaio, eu acho. E quando eles cantam, assim, dançando, é aí que eu me lembro de antes. É só eles começarem que eu lembro.*

As apresentações do Ensaio e o ritual do pagamento de promessas, partes de um mesmo Ensaio, ressoavam, primeiramente, como duas posicionalidades em relação à sociedade envolvente. A minha intenção de seguir os dançantes, tamboreiros, pandeiristas, promesseiros e devotos - que denomino “rede do Ensaio de Promessa” - em diferentes tempos e lugares, era facilitada pelas atuações públicas, tais como acima descrito. Esse primeiro passo para me inserir em campo mostrou-me, embora enviesadamente, os anfitriões potenciais e as redes de lealdades que eu deveria averiguar em campo, conforme ponderei no diário de campo transcrito acima. Por outro lado, partir de uma apresentação pública do Ensaio também se revelou problemático. A minha maior dificuldade era romper com os vícios decorrentes de um olhar atrelado à esfera político-estatal e promover um olhar etnográfico das relações sociais concretas e múltiplas que estão para além da visibilidade, por assim dizer, de reivindicações de identidade.

De fato, as apresentações condensadas me conduziam a um adensamento da ciência do Ensaio de Promessa. Como até então não assistira a nenhum pagamento de promessa por completo (o primeiro foi em fevereiro de 2009, em decorrência da promessa de Dona Tereza), o que vira nas apresentações era insistentemente explicado pelos especialistas e anfitriões. E tais explicações provinham da experiência com o ritual do Ensaio das doze horas (que na verdade ultrapassa quatorze horas). Não se tratava de uma comparação entre um evento e outro, mas da explicitação de algo desconhecido por mim através do que eu já conhecia, a apresentação condensada. Dona Florinda, por

exemplo, dizia-me, didaticamente, que ao contrário das apresentações, o pagamento de promessa era maior, pois os dançantes cantavam e gingavam por toda uma noite. Ainda, ensinava-me que as apresentações não eram fruto de uma promessa, mas de uma forma de *mostrar o Ensaio* aos que não o conhecem, como eu. Por outro lado, mesmo que as apresentações condensadas não sejam tecidas desde um compromisso com a Santa, o que Dona Florinda reitera é o caráter especial e ritualístico dessa ocasião, pois quando a caixinha de Nossa Senhora do Rosário guia os dançantes do Ensaio, vindo à frente no cortejo, aquele ambiente torna-se sacralizado, pois rezar e gingar, sob a intercessão da Santa é promover o caráter divino do evento. Além disso, antes mesmo de comunicar algo à “audiência acidental” (Schechner, 1985)⁶⁴, o Ensaio comunica o espaço-tempo sagrado intra devotos, através dos movimentos e da entoação das cantigas sagradas. Sagrado porque, segundo Dona Florinda, a Santa faz-se presente por meio da ação dos dançantes da Irmandade do Rosário. E junto com a Santa estão todos os falecidos dançantes, os antigos membros da Irmandade de Tavares que acompanham o ressoar das vozes e a evolução dos passos gingados na “salvação da casa”, que é a garantia de resguardo do espaço sagrado.

A ação de “salvar a casa” durante as apresentações condensadas também pode ser compreendida, conforme mencionei, como um espaço de enunciação da experiência vivida. Zé Nilo e Crismara comentavam comigo a importância de cantar e gingar o Ensaio, em vinte minutos. A relevância é pontuada, dentre outros aspectos, em termos de um silenciamento ao qual foram submetidos por várias gerações. Zé Nilo nos contava que seu pai e seu avô foram diversas vezes intimidados pela vizinhança não-morena por dançarem o Ensaio. Além dos vários constrangimentos, que inclui compararem o Ensaio com o exercício de práticas religiosas entendidas localmente como escusas, o Ensaio era relegado à condição vergonhosa. Sendo assim, Zé Nilo e Crismara compartilham a percepção que a apresentação condensada do Ensaio também é uma forma de narrar o que ficara emudecido: fazer ressoar a experiência do Ensaio, através do corpo e das vozes, é “discursar performativamente” (Bhabha, 2007) uma história que estava ausente das situações de grande visibilidade.

⁶⁴ Utilizo esse termo extraído da leitura de Schechner (1985). O autor diferencia “audiências integrais” e “audiências acidentais”. A primeira refere-se aos que possuem algum tipo de afinidade com o que é performatizado. O segundo, por sua vez, refere-se àqueles que não estão familiarizados com a performance e tampouco incluem-se na mesma rede social do “performer”.

Porto Alegre, agosto de 2008

Conversávamos, eu, Zé Nilo, Crismara e Sandra, sobre a apresentação que assistira, há um mês, durante a comemoração do aniversário da associação de Olhos d'Água. Zé Nilo comentava como o coro estava cantando bem. Fazia avaliações a respeito da ginga dos dançantes e emocionava-se ao lembrar-se de Dona Florinda carregando a caixinha de Nossa Senhora do Rosário. Ficamos em silêncio, os quatro. Ao que Sandra comenta: *como é bom ver todo mundo junto, cantando e dançando, e todos respeitando o Ensaio. Isso é nosso, é a nossa história!*

Zé Nilo concordou. Em seguida, combinaram a próxima apresentação, que seria *a oportunidade de mostrar mais uma vez*, sob a intercessão da santa, a experiência dos morenos.

Assim, compreendo as apresentações condensadas do Ensaio de Promessa como um argumento, um código, que evoca as relações entre os mundos sociais internos e externos (Shepherd, 1994, p.137) e como um articulador de uma “zona autônoma”, vozes e corpo, a qual cabe o exame das cantigas, da ginga e dos demais elementos que compõem o Ensaio, em suas diversas afecções, – como forma de adensar os sentidos que são postos nessas circunstâncias. Dessa forma, o Ensaio não pode ser compreendido apenas em situações que evocam um suposto contato. Para superar as dicotomias, reificações e estereótipos que projetamos através da articulação analítica de identidades que emergem a partir de embates políticos, compreendo que é necessário atentar-se para a “autocompreensão articulada pelos músicos [e dançantes] que a têm produzido” (Gilroy, 2008, p.161), de modo que as relações sociais múltiplas, e por vezes incertas, que perpassam o Ensaio sejam abordadas. É dessa forma que a música e a dança, longe de responderem a um pressuposto universal, devem ser entendidas a partir de percepções que são socialmente partilhadas e das definições daqueles que a produzem (Blacking, 1992).

É nesse sentido que acredito que o estudo de uma forma coreográfica-musical, como o Ensaio de Promessa de Quicumbi, pode auxiliar na interlocução sobre modos de sociabilidades diversas. De fato, todo o processo da performance do Ensaio de Promessa de Quicumbi (que não se esgota nos eventos em que o Ensaio é performatizado, mas espria-se cotidianamente) pode problematizar o entendimento de uma comunicação corpóreo-musical, que expressa códigos cotidianamente partilhados. Disso decorre que considere arbitrário conduzir as interlocuções em campo, a despeito das apresentações

do Ensaio de Promessa, unicamente como respostas às esferas estatais e burocráticas e, conseqüentemente, como um ancoradouro da etnicidade. O que os especialistas do Ensaio me indicavam ia além de uma “apresentação”, em seu sentido estrito, que corresponderia à mera exposição dos saberes do Ensaio. Antes, o Ensaio apresentado é resultado de um processo criativo que faz surgir toda uma memória que desdobra-se no espaço: é o corpo gingando através da escuta das sonoridades sagradas que materializa, coetaneamente, a experiência do vivido. A sonoridade do Ensaio recria um espaço, nomeia-o através dos movimentos no chão e, conseqüentemente, o território vai se delineando desde esses itinerários dos sons e da gíngua, o corpo faz e é a fronteira (Munn, 2007).

Reconhecer que a ciência do Ensaio é também parte de uma mobilização que investe sentidos de justiça, que remontam às experiências ancestrais da escravidão, é aproximar-se de um passado que é recontado desde “pulsos eloqüentes” (Gilroy, 2008), uma “contra-narrativa” (Bhabha, 2007) no qual a memória sonora e incorporada argumenta, justifica e comunica, com as projeções do presente, as ações em contextos de luta. Nesses termos, “o ‘passado-presente’ torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver” (Bhabha, 2007, p. 27).

Dito isso, poderia supor que o Ensaio de Promessa narra, através da música e da dança, a memória da experiência vivida, reintegrando um território a partir do passado. São essas performances (das quais os ritmos, as vozes e a gíngua fazem parte) que são importantes para a expressão como ‘linguagem’. A ocasião da apresentação do Ensaio “comunica” o território. Território este que não está inscrito nas dimensões estabelecida pelos cânones geográficos. Para além disso, o território tampouco está circunscrito aos limites das duas comunidades pesquisadas, mas inscritos nos corpos e nas vozes que soam. Assim, acredito que o corpo pode transmitir, a partir dos movimentos repetidos no espaço e no tempo, valores para a ação (Blacking, 1977). Trata-se, literalmente, de uma memória incorporada.

O Ensaio e os discursos performativos

Retomo a discussão proposta por Tambiah (1985) com relação aos discursos performativos. Para este autor, ao contrário de Austin, não são apenas os “discursos verbais” instituídos de uma força ilocucionária. Austin, por sua vez, pondera que certas

expressões têm qualidades performativas porque não apenas enunciam algo, mas fazem, na medida em que examina a eficácia intrínseca a determinados fenômenos sociais. Por outro lado, o que Tambiah revisa no artigo “A performative approach to ritual” é que há diversos meios, igualmente performativos (e não apenas declarativos) que agem quando da performance. Tomando esse alargamento da noção de performativo, pondero que a música e a dança, no Ensaio de Promessa, “executam uma ação”, comparado a um discurso de autoridade, embora não inteiramente verbal.

O discurso político que atravessa as apresentações não-rituais do Ensaio de Promessa é parte constituinte da dinâmica social e simbólica das reuniões entre quilombolas, nas quais as falas, símbolos e representações (Comerford, 1999) formam o conjunto da prática da justiça. Entretanto, o Ensaio de Promessa é apenas um dentre esses símbolos de comunicação que estabelecem demarcações temporais e espaciais através das suas apresentações públicas. O agenciamento desse símbolo, como estandarte da ancestralidade do território, é parte de negociações que além do seu conteúdo de justiça evocam os sentidos ordinários das experiências da escravidão narradas através das gerações.

Foi por ocasião de uma conversa com Zé Nilo que presenciei a negociação do mestre do Ensaio de Tavares com as então presidentes da Associação Quilombola Vó Marinha, Crismara e Sandra. Durante a conversa foi acertada a próxima apresentação do Ensaio. Crismara enfatizava a importância do evento no decorrer do diálogo com Zé Nilo:

Porque a base da nossa Associação é o Ensaio. Qualquer uma coisa pra representar é o Ensaio dos quilombolas, é a única coisa que representa os antigos. Porque é a cultura nossa, é a única coisa que representa ali os antigos. E isso deve ser comunicado, é a oportunidade.

Esse diálogo, travado em minha presença, representa como o Ensaio vem sendo incorporado nas reuniões, enquanto um símbolo máximo da presença dos antigos e como a grande herança das lideranças quilombolas locais, nesse sentido “tangível”, porque visível, da diferença. Entretanto, essa diferença que é marcada por um tempo e por um lugar (ou por um território, em seus aspectos não materiais) se resignifica a partir de disjunções, sem no entanto perder o referencial do tempo. A performatização do Ensaio de Promessa em situações de grande visibilidade constrói um equivalente simbólico aos dias de Pagamento de Promessa: salvar a casa é redefinir um espaço-tempo, a reafirmação de pertencimentos que respondem a muitas combinações.

Porém, a ciência do Ensaio além de não ser imutável é um lugar de disputas e acordos; não passivo e não correspondente de uma mera relação de absorção do passado pelo presente (Scott, 1999). Como espaço de disputas pela enunciação de seu conteúdo, o saber do Ensaio de Promessa também comporta correlações de força que asseveram os conflitos como propositores de uma narrativa firmada no passado. Paulo Gaúcho, irmão de Zé Nilo, não dança o Ensaio durante as apresentações condensadas, mas somente em situações de pagamento de promessas, as quais designa como *o único momento verdadeiro do Ensaio*:

Ah, mas o pagamento de promessa começa seis horas, tem muitas cantigas. As apresentações, ela não é bem vinda fazer, a gente faz pra coisar, mas o meu pai não fazia apresentação, porque pagamento de promessa, ensaio, a gente não pode: um, caminhar com a caixinha fora de hora, não pertence, porque apresentação não é apropriado fazer. O cara que paga pecado é o chefe. Pagamento de promessa não é brincado, é só se tu tiver doente, ou um parente teu, ou comprar uma casa, uma chácara, aí faz o pagamento de promessa, por aquela graça que tu recebeu, então é por isso que não é bem vindo apresentação. Tem sido feita apresentação, porque o Zé Nilo tomou como chefe, porque ele nem podia pegar o lugar do meu pai, porque o mais velho mesmo nem existia, ele é o mais moço. E ele não entende isso. Eles querem mais é festa e pagamento de promessa não é festa, não é devoção pra ninguém e coisa, ela é uma religião católica, mas os negros cantavam na senzala, dentro de onde eles faziam a festa deles, na época eles cantavam o pagamento de promessa pra acalmar a dor, eles tinham tanta fé em Nossa Senhora que um dia eles iam receber a libertação. Ir lá, mostrar como é o grupo, tudo bem, mas pra mostrar, começar o Ensaio e deixar tudo pela metade, parar, não presta. (Paulo Gaúcho, janeiro de 2009)

O discurso de Paulo, fortemente marcado pelas críticas dirigidas ao seu irmão mais velho, chefe da Irmandade do Rosário de Tavares, não apenas aponta outras posicionalidades em relação ao Ensaio de Promessa. Paulo, nas disputas ordinárias para se firmar como o guardião da memória do Ensaio, retoma a questão central das obrigações, obediências e preceitos rituais em oposição a uma situação de ruptura. Embora esse discurso seja de reivindicação de um espaço de atuação no que concerne aos saberes do Ensaio, vi Paulo entre os dançantes da Irmandade durante as apresentações que acompanhei. As disputas, recrudescidas a partir da visibilidade do Ensaio de Promessa, demonstram como os seus saberes, enquanto matéria-prima, viabilizam várias leituras e não apenas a unidade, com muitas conexões e múltiplos sentidos de justiça que operam na apresentação condensada do Ensaio em situações públicas, congregando

significados que são constantemente reavaliados a partir das experiências de cada pessoa.

Dona Florinda ao narrar que o esquecimento foi levando consigo as imagens do Ensaio que a acompanhavam desde criança, faz uma pausa e adianta: *o que me lembro é de todo mundo* [os dançantes] *dançando junto*, referindo-se aos rituais de pagamento de promessa de antigamente. Sobre as apresentações de hoje, Dona Florinda igualmente diz que são tão bonitas como *antes* e que *servem para quem não conhece, conhecer*. O Ensaio apresentado e o Ensaio do pagamento de promessas, segundo Dona Florinda, não são diferentes e sequer objetificam aspectos diversos. A experiência do Ensaio de Promessa como definidora de uma identidade coletiva, calcada em elementos do passado, o *cantar junto*, é também a experiência da comunicação, o *conhecer*, através dos sons e do corpo.

Nesse sentido, a performatização do Ensaio em situações públicas não apenas estabelece o diálogo com o entorno, mas reforça as fronteiras simbólicas com a “marca territorial” (Deleuze e Guattari, 1997) do Ensaio. Para além dos embates nas esferas estatais, o Ensaio afirma a alteridade através do diálogo sonoro-corporal. O projeto de auto-representação é tomado a partir de seus próprios símbolos, constituintes de seu acervo cultural, instituindo a comunicação que não apenas reforça o arrogamento de um pertencimento étnico, mas promove negociações e redefinições de um espaço-tempo através do “repertório de significados” (Hall, 2003) que a ciência do Ensaio dispõe.

De certa forma, a performatização do Ensaio comporta diversas posicionalidades, várias práticas concretas que complexificam a compreensão das gramáticas desses atores. A visibilidade do Ensaio, igualmente, territorializa outras experiências relacionadas ao passado. A reelaboração de elementos do *antes*, parte integrante de um ato devocional e político, é motivada por noções de justiça que redefinem a coletividade e promovem a rearticulação de auto-representações que sugerem a comunicação do vivido, do qual o Ensaio de Promessa é a priorização para a consciência da diferença. Levar a sério o ritual do Ensaio e suas apresentações condensadas é não ‘separar os diferentes territórios sobre os quais nos movemos’, parafraseando Goldman. É enveredar epistemologicamente pelos discursos dos envolvidos na ciência do Ensaio.

Para *salvar a casa*, diz Dona Florinda, é preciso cantar e dançar. E salvar a casa é conservar, defender e proteger. O Ensaio de Promessa, suas gingas e cantigas,

resguardam o território dos *morenos* de Tavares através dos pulsos, expressivos e eloqüentes da comunicação com os vínculos do passado (Gilroy 2008).

Caminhavámos, eu e Sandra, em uma tarde de sol escaldante, nas areias quentes que cobrem o caminho entre Capororocas e Olhos d'Água. Voltávamos de uma visita na casa de Pelé (Miguel Antiqueira), dançante da Irmandade de Tavares. Sandra explicava-me a disposição espacial das casas, os vínculos de parentesco e as relações vicinais. *Eu lembro de tudo isso, tudo como era antes, sentenciou. Da mesma forma como eu lembro de tudo quando vejo e ouço o Ensaio.*

Considerações Finais

Voltávamos de Capororocas, eu e Sandra, no dia 18 de janeiro de 2010. Em meio aos buracos da RST 101 falávamos do Ensaio de Promessa. Sandra perguntou-me: - E falta muito para concluir o trabalho? - Sim! Falta muita coisa, tenho impressão que jamais terminarei... Ao que Sandra responde: Deve ser muito difícil mesmo, porque o Ensaio é aquele momento, quando a gente canta e dança, pertence à **oralidade**... Escrever o que é da oralidade deve ser muito difícil mesmo.

[Diário de campo, janeiro de 2010]

O trecho acima do meu diário de campo é elucidativo: escrever sobre o Ensaio de Promessa de Quicumbi foi desafiante. Primeiro porque o Ensaio, no momento vivo e ativo da performance, comporta muitos sons, timbres, intensidades, vozes e cores que de fato tornam a elaboração textual um processo delicado. Segundo porque o Ensaio é a concretude de uma experiência, é através da ação que se dá forma à expressão (Bruner, 1986), o conhecimento que fora legado dos ancestrais escravos. É a partir desse sentido que tentei construir essa dissertação – o Ensaio de Promessa de Quicumbi é, em suas diversas posicionalidades, a expressão concreta de uma experiência.

Discorrer sobre essa experiência se constituiu o grande desafio. Conforme apontei ao longo dos cinco capítulos, a ciência do Ensaio possui ordenamentos que regem os rituais para a prática devocional em Nossa Senhora do Rosário. Esses ordenamentos, firmados em um sistema sócio-cosmológico que indica as vozes dos humanos e dos instrumentos musicais e a gíngua corporal, como um coletivo que é capaz de instaurar um espaço-tempo sagrado: é essa dimensão ativa do ritual, como performance, que tem efeito no mundo, é capaz de “fazer coisas” (Hugues-Freeland e Crain, 1998); (Tambiah, 1985).

Foi em razão dessa evidência que principiei essa dissertação com a exposição do Ensaio de Promessa em ação, pontuando o processo ritual que se funda com a promessa, seja em torno de uma súplica ou de um compromisso. O intuito era contextualizar a ciência do Ensaio através das circunstâncias de atuação, enfocando o papel constitutivo daqueles que se empenham na consecução do ritual. Mesmo que não tenha adensado em diversos elementos que compõem a cena do Ensaio, procurei situar “o momento”, ao qual refere-se Sandra, acima. Os desdobramentos desse capítulo são pontuados logo no capítulo 2, quando procuro situar as vozes humanas nesse coletivo que rege os cantares do Ensaio. As vozes nunca são as mesmas e tampouco dizem a mesma coisa. Cada dançante interpreta e compõe as cantigas sagradas, mesmo que sejam as mesmas dos tempos imemoriais. Para discutir essas vozes que soam, utilizei o conceito de “vocalidade”, cunhado por Zumthor (1993), pois a entoação das cantigas é resultado de experiências consistentes e perceptivas, ou ainda, resultam de um engajamento perceptivo (Ingold, 2000) na ciência do Ensaio. Disso decorre que considere o entoar das rezas-cantadas como um modo de agir no mundo, promovendo a eficácia do ritual e exteriorizando a experiência legada dos antigos: o cantar desde a linguagem dos quicumbis. Conforme pondero acima, o ritual do Ensaio faz algo. E cantar é constituinte desse fazer, na medida em que a voz materializa a carga expressiva dessas cantigas, congregando uma “música subjacente”, como escreveu Guimarães Rosa, permeada de aliteraões, repetições e força. A voz, juntamente com os gestos, conforma a palavra. Entretanto, a voz dos dançantes só possui a eficácia requerida se combinada com as sonoridades dos instrumentos musicais e a ginga corporal. Foi a partir dessa concatenação de elementos que desenvolvi os capítulos seguintes.

Tomar seriamente o que os interlocutores apontavam como a ciência do Ensaio de Promessa requeria conceber o conjunto instrumental percussivo como agentes, mediadores-sonoros, que dialogam e auxiliam a consecução das cantigas. A interação dos dançantes com as vozes dos instrumentos musicais emanam quando da entoação das cantigas: esses coletivos, quando compostos e encadeados, agem no mundo eficazmente. Somado a essa experiência, o corpo também tece um idioma quando da “ginga” das cantigas, territorializando o espaço-tempo do Ensaio desde outro código comunicativo, essencialmente sinestésico.

Quando ponderei que o “cantar” tem caráter agentivo, pois materializa experiências que são fruto de um engajamento perceptivo, acredito, da mesma forma,

que a ginga corporal do dançante traz consigo um conhecimento incorporado, emergindo através de uma “performatividade criativa”, baseando-me nas proposições de Royce (2004). O que julguei necessário enfatizar é que assim como as cantigas não são novas, mas são recriadas a cada performance, a ginga também o é, visto que as evoluções dos dançantes podem até ser entendidas como movimentos coreográficos, porém a capacidade de executá-las dá-se através da ginga, que por sua vez é resultado de uma escuta: é a escuta que faz o corpo gingar.

Tomando a reflexão do corpo em movimento, desenvolvi o último capítulo da dissertação. De acordo com o que escrevi na Introdução, as apresentações condensadas do Ensaio foram o ponto de partida de minha inserção em campo. Não por acaso: são nessas ocasiões de grande visibilidade que o Ensaio de Promessa tende a ser apresentado em sua versão condensada. Porém, no decorrer do trabalho de campo, meus interlocutores, especialistas na ciência do Ensaio, conduziram-me para um caminho diferente do que imaginei: para discorrer acerca do Ensaio, que era minha intenção, haveria que fazer uma digressão de seus conteúdos, pois só o conhecimento do Ensaio em ação poderia apontar caminhos para interpretar o que vi nas apresentações. Isso é elucidativo: o **ritual** Ensaio de Promessa de Quicumbi, em sua versão condensada, é parte constituinte do ritual do Ensaio por extenso, pois deriva do mesmo ato devocional, da mesma experiência. As fronteiras e os pertencimentos que emergem quando da entoação das rezas-cantadas em situações de visibilidade política e social são erigidas desde os corpos-em-ação (Munn, 2007), que pulsam e discursam sobre o passado dos “morenos de Tavares”, através de um engajamento corporal e sonoro.

Retomo Zumthor (1997) para reforçar as proposições de Tambiah (1985) que referem-se ao momento da performance de um ritual como permeado de valores indéxicos, aos quais remetem os participantes:

[...] A comunidade adere memorialmente a formas de pensamento, de sensibilidade, de ação e de discurso graças as quais ela ‘funciona’, não somente porque ela os tem a disposição, mas por causa dos valores de que elas são carregadas. (1997, p. 15)

O caminho heurístico que tomei apontava que versar sobre o Ensaio é partir de um conhecimento acerca desses valores indéxicos. Dentre esses valores, privilegiei o que me apontaram sobre a **qualidade** de um Ensaio: são as vozes, os ritmos percussivos e a ginga que acedem o divino. Sem a composição desses elementos, que denominei de “índices de qualidade”, não é possível a completude da experiência (Turner, 1986). Sendo

assim, performatizar o Ensaio é fazer algo; e esse fazer é baseado em concepções sócio-cosmológicas, sobrecarregadas de sentido. A transmissão do Ensaio de Promessa de Quicumbi em situação de visibilidade dá-se em razão dos muitos sentidos que estão implicados nessa ciência. Minha atenção voltou-se, portanto, para a contextualização do ato devocional fundante do Ensaio como forma de produzir inteligibilidades sobre as apresentações, das quais parti.

Os múltiplos agentes que participam das reuniões nas quais o Ensaio é apresentado, por outro lado, desafiam o olhar do pesquisador, visto que a partir da garantia de direitos constitucionalmente previstos no artigo 68 do Ato das Disposições Transitórias Constitucionais da Constituição Federal de 1988 e da auto-adscrição dessas coletividades como remanescentes de quilombos, o espaço de circulação e a visibilidade desses grupos emergiram ao ponto de reconfigurar, em certa medida, a transmissão e o espaço das experiências do passado. Essas situações de visibilidade do Ensaio de Promessa não representam prerrogativas que respondem ao aparato burocrático estatal, mas comunicam o território a partir de noções de justiça que se desprendem do passado para corroborar as ações dos pleitos no presente⁶⁵. Trata-se de territórios existenciais (Goldman, 2006) da devoção e do fazer político, em suas múltiplas intensidades, que compõem as apresentações condensadas⁶⁶.

Turner (1982, p. 13-14) reiterou que a performance completa uma experiência. A circunstância das apresentações condensadas do Ensaio, que ocorrem com mais frequência, não se encerram na visibilidade e na circulação de diferentes atores: é a ocasião em que a experiência é posta em circulação, é expressa, ou seja, completa-se. A visibilidade, nesses termos, não altera os significados e sentidos [os valores indécicos, para usar a expressão de Tambiah] cotidianamente referidos ao Ensaio de Promessa. Certamente, o condensamento da experiência do Ensaio de Promessa é parte da capacidade criativa e inventiva, qualidades significativas das práticas culturais (Wagner, 1981), que tornam possível a comunicação de uma experiência. A performance do Ensaio de Promessa é socialmente significativa, porque promove a interligação do que foi

⁶⁵ De fato, a experiência do Ensaio de Promessa permite a irrupção de elementos da história no presente (Dawsey 2005, p.29), rearticulando redes que compõem a cena do Ensaio.

⁶⁶ Acredito que para aceder esses territórios faz-se necessário tomar seriamente as epistemologias nativas como enunciações de mundos possíveis, conforme ponderei no início desse trabalho. Além disso, não pude prescindir de uma proximidade, tal como Conquergood (2004, p. 315) discute: “proximity, not objectivity, becomes an epistemological point of departure and return”.

herdado dos ancestrais escravos para as reivindicações do presente, ancoradas em noções de justiça que se apresentam como uma modalidade de discurso político, refletindo as ações ordinárias das comunidades quilombolas dessa região.

Enquanto falávamos sobre as dificuldades de descrever o Ensaio, ponderei com Sandra que foram os meus interlocutores que indicaram a planificação escrita da experiência do Ensaio. Afinal, eu disse: - quem me indicou a “qualidade” que compõe o ritual, foram os especialistas. Foi a partir disso que comecei a escrever. – É por isso que eles são especialistas, sabem de tudo sobre o Ensaio. Concluiu Sandra.

Referências

- ALBUQUERQUE, Cleidi. *et al.* **Cacumbi: um aspecto da cultura negra em Santa Catarina**. Florianópolis: Editora da UFSC/Secretaria da Cultura e do Esporte, 1990.
- ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. Quilombos: sematologia face a novas identidades. In: SMDDH; CCN (org.). **Frexal: terra de preto. Quilombo reconhecido como reserva extrativista**. São Luis: SMDDH/CCN, 1996.
- ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. Os quilombos e as novas etnias. In: O'DYWER, Eliane Cantarino (org.) **Quilombos – identidade étnica e territorialidade**. Rio de Janeiro: FGV, 2002.
- ANDRADE, Mário. **Danças Dramáticas do Brasil**. São Paulo: Martins Editora, 1959.
- ANJOS, José Carlos Gomes dos. Identidade étnica e territorialidade. IN: ANJOS, José Carlos Gomes dos; SILVA, Sergio Baptista da (orgs.). **São Miguel e Rincão dos Martimianos. Territorialidade e ancestralidade negra**. Porto Alegre: Ed. UFRGS/FCP, 2004.
- ANJOS, José Carlos Gomes dos; ORO, Ari Pedro. **Festa de Nossa Senhora dos Navegantes em Porto Alegre. Sincretismo entre Maria e Iemanjá**. Porto Alegre: Editora da Cidade, 2009.
- ARROYO, Margareth. **Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música**. Porto Alegre: PPGMus – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999. Tese de doutorado.
- ARRUTI, José Maurício Andion. A emergência dos remanescentes: notas para o diálogo entre indígenas e quilombolas. **Mana – Estudos de Antropologia Social**, n. 3(2). Rio de Janeiro, 1997.
- BAKHTIN, M. M. **Dialogic Imagination**. Austin: University of Texas Press, 2004.
- BARTH, Fredrik. **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Rio de Janeiro: contracapa, 2000.
- BASTIDE, Roger. **As Américas Negras**. São Paulo, Editora da USP, 1974.

BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles L. Poetics and performance as critical perspectives on language and social life. **Annual Review of Anthropology**. Vol. 19, 1990.

BÉHAGUE, Gerard (Ed.). **Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives**. Westport: Greenwood Press, 1984.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

BITTENCOURT JUNIOR, Iosvaldyr. **Maçambique de Osório entre a devoção e o espetáculo: não se cala na batida do tambor e da maçaquaia**. Porto Alegre: PPGAS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006. Tese de Doutorado.

BLACKING, John. Towards an anthropology of the body. In: **The anthropology of the body**. London, 1977.

BLACKING, John. Ethnomusicology. In: Richard Bauman (Ed.). **Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments**. New York - Oxford: Oxford University Press, 1992.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. **Cadernos de Campo**. n. 16. São Paulo, 2007.

BOURDIEU, Pierre. O camponês e seu corpo. **Revista Sociologia Política**, n. 26. Curitiba, 2006.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O Divino, o Santo e a Senhora**. Rio de Janeiro: FUNDARTE, 1978.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A festa do Santo Preto**. Rio de Janeiro: FUNDARTE/Instituto Nacional do Folclore; Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1985.

BRUNER, Edward W. Experience and its expressions. In: BRUNER, Edward; TURNER, Victor (ed.). **The anthropology of experience**. New York: Paj Publications, 1986.

CARVALHO, José Jorge. Estéticas da opacidade e da transparência. Mito, música e ritual no culto xangô e na tradição erudita ocidental. **Série Antropologia**, n. 108, 1991.

CARVALHO, José Jorge. Um Panorama da Música Afro-Brasileira Parte 1. Dos Gêneros Tradicionais aos Primórdios do Samba. **Série Antropologia**, n. 275, 2000.

CARVALHO, José Jorge. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria do entretenimento. In: Londres, Cecilia [et. al]. **Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas**. Rio de Janeiro: Funarte, Iphan, CNFCP, 2004.

COHEN, Abner. The lesson of ethnicity. In: COHEN, Abner (Ed.) **Urban ethnicity**. London: Tavistock, 1974.

- COMERFORD, John. **Fazendo a luta: sociabilidade, falas e rituais na construção de organizações camponesas**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- CONQUERGOOD, Dwight. Performance Studies: Interventions and radical research. In: Bial, H. **The Performance Studies Reader**. London: Routledge, 2004
- DAWSEY, John Cowart. O Teatro dos Bóias-Frias: Repensando a Antropologia da Performance. **Revista Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 11, no. 24, julho, 2005.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Acerca do ritornelo. In: **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.
- FARNELL, B. Moving Bodies, Acting Selves. **Annual Review of Anthropology**, Vol. 28, 1999.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser Afetado. **Cadernos de Campo**. n. 13. São Paulo, 2005.
- FINNEGAN, Ruth. Música y participación. **Revista Transcultural de Música – Transcultural Music Review**, n. 07, 2003. www.sibetrans.com/trans/index.htm
- GELL, Alfred. **Art and agency**. New York: Oxford University Press, 1998.
- GIBSON, J. J. **Ecological Approach to Visual Perception**. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 1986.
- GIL, José. Uma reviravolta no pensamento de Deleuze. In: ALLIEZ, Éric (org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- GOLDMAN, Márcio. **Como funciona a democracia. Uma teoria etnográfica da política**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.
- GOMES, Núbia Pereira de M.; PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Negras raízes mineira: os Arturos**. Juiz de Fora: EDUFJF, 1988.
- GUEDES, Marisa Oliveira. **Ensaio de Promessa no município de Mostardas**. 2006. www.webartigos.com/articles/27019/1/Ensaio-de-Promessa/pagina1.html. Acessado em novembro, 2009.
- HALBWACHS, Maurice. La mémoire collective chez les musiciens. **Revue Philosophique**, 1939.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HUGHES-FREELAND, Felicia; CRAIN, Mary M. **Recasting ritual: performance, media, identity**. London: Routledge, 1998

INGOLD, Tim. **The perception of the environment: essays in livelihood**. London, Routledge, 2000.

LATOURETTE, Bruno. **Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red**. Buenos Aires: Manantial, 2008.

LEITE, Ilka Boaventura. **O legado do testamento: a comunidade de Casca em perícia**. Porto Alegre: UFRGS, 2004.

LOW, Setha M.; LAWRENCE-ZUÑIGA, Denise. Locating Culture. In: LOW, Setha M.; LAWRENCE-ZUÑIGA, Denise (Eds.). **The Anthropology of space and place**. Blackwell Publishing, 2007.

LUCAS, Glaucia. **Os sons do Rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobás**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

LUCAS, Glaucia. As falas da Ingoma. In: TUGNY, Rosângela Pereira de; QUEIROZ, Ruben Caixeta de. (orgs.) **Músicas africanas e indígenas no Brasil**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

MARQUES, Lillian Argentina B. [et. al]. **Rio Grande do Sul: aspectos do folclore**. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1989.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MORTARI, Claudia. **Os Homens Pretos do Desterro**. Um estudo sobre a Irmandade de Nossa do Rosário (1841-1860). Porto Alegre: PPGH - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2000. Dissertação de mestrado.

MÜLLER, Liana Susan. **As contas do meu rosário são balas de artilharia – Irmandade, jornal e Sociedades Negras em Porto Alegre 1889-1920**. Porto Alegre: PPGH - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1999. Dissertação de mestrado.

MUNN, Nancy. Excluded spaces: the Figure in the Australian Aboriginal Landscape. In: LOW, Setha M.; LAWRENCE-ZUÑIGA, Denise (Eds.). **The Anthropology of space and place**. Blackwell Publishing, 2007.

NEVES, Guilherme Santos. **Ticumbi**. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1976.

O'DYWER, Eliane Cantarino. Os quilombos e a prática profissional dos antropólogos. In: O'DYWER, Eliane Cantarino (org.) **Quilombos – identidade étnica e territorialidade**. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma antropologia sonora. **Revista Antropologia**, vol.44, no.1. São Paulo, 2001.

PAIXÃO CORTES, J.C. **Folclore Gaúcho: festas, bailes, música e religiosidade rural**. Porto Alegre: Corag, 2006.

PEIRANO, Mariza. Temas ou teorias? O estatuto das noções de ritual e performance. **Série Antropologia**, 2006.

PRASS, Luciana. **Maçambiques, Quicumbis e Ensaio de Promessa: um re-estudo etnomusicológico entre quilombolas do Sul do Brasil**. Porto Alegre: PPGMus – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009. Tese de Doutorado.

RAMOS, Arthur. **O folclore negro no Brasil**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007 [1935].

ROYCE, Anya P. **Anthropology of the performing arts: artistry, virtuosity and interpretation in a cross-cultural perspective**. Walnut Creek: AltaMira Press, 2004.

SCHECHNER, Richard. **Between Theater and Anthropology**. Philadelphia: Univ. Pennsylvania Press, 1985.

SCOTT, David. **Refashioning Future: criticism after Postcolonialism**. Princeton: Princeton University Press, 1999.

SHEPHERD, John. Music, Culture and Interdisciplinarity: Reflections on Relationships. **Popular Music**, Vol. 13, n. 2, Mellers at 80, 1994.

SILVEIRA, Ana Paula Lima. **“Batuque de mulheres”: aprontando tamboreiras de nação nas terreiras de Pelotas e Rio Grande, RS**. Porto Alegre: PPGAS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008. Dissertação de Mestrado.

SOARES, Maria Andréa Santos. **Na base do muque e da onda: uma etnografia da fala e do gestural entre rappers do movimento HIP HOP de Porto Alegre, RS**. Porto Alegre: PPGAS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007. Dissertação de Mestrado.

STRATHERN, Marilyn. **O Gênero da Dádiva. Problemas com as mulheres e com a sociedade na Melanésia**. Campinas: Unicamp, 2006.

TAMBIAH, Stanley Jeyaraja. A performative approach to ritual. In: **Culture, thought and social action**. Cambridge – MA; Harvard University Press, 1985.

TURINO, Thomas. **Music as social life: the politics of participation**. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

TURNER, Victor. **From Ritual to Theatre: the human seriousness of play**. New York: PAJ Publications, 1982.

TURNER, Victor. "Dewey, Dilthey, and Drama: an essay in the anthropology of experience". In: BRUNER, Edward M.; TURNER, Victor W. (Orgs.). **The Anthropology of Experience**. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986.

VILLAR, Diego. Uma abordagem crítica do conceito de "etnicidade" na obra de Fredrik Barth. **Mana – Estudos de Antropologia Social**, nº10(1), 2004.

VILAS, Paula Cristina. A voz dos quilombos: na senda das vocalidades afro-brasileiras. **Horizontes Antropológicos** – Antropologia e Performance, ano II, n. 24, julho/dezembro, 2005.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O campo na selva visto da praia. In: **Estudos Históricos**, n. 5(10), 1992.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. In: **Mana – Estudos de Antropologia Social**, v. 8, n. 1. Rio de Janeiro, 2002a.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: **A inconstância da alma selvagem: e outros ensaios de antropologia**. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2002b.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Tradição e esquecimento**. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. São Paulo: Hucitec, 1998.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WAGNER, Roy. Ritual as Communication: order, meaning and secrecy in Melanesian Initiation Rites. **Annual Review of Anthropology**, Vol. 13, 1984.

WAGNER, Roy. **The invention of culture**. Chicago: Chicago University Press, 1981.

ANEXOS