

ELOISA COSTA GONZAGA

CACUMBI DO CAPITÃO AMARO:

NOTAS SOBRE RACIALIZAÇÃO E MÚSICA

Florianópolis

2017

Universidade do Estado de Santa Catarina

**Centro de artes- CEART
Licenciatura em Música**

Eloisa Costa Gonzaga

**CACUMBI DO CAPITÃO AMARO:
NOTAS SOBRE RACIALIZAÇÃO E MÚSICA**

Trabalho de conclusão apresentado ao Curso de Licenciatura em Música, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em Música.

Florianópolis

2017

Eloisa Costa Gonzaga

**CACUMBI DO CAPITÃO AMARO: NOTAS SOBRE
RACIALIZAÇÃO E MÚSICA**

Trabalho apresentado ao curso de Licenciatura em Música como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciado em Música.

Banca Examinadora:

Orientadora:

Prof^ª. Dra. Vânia Müller
UDESC/CEART

Membro:

Prof^º. Dr. Paulo Dias
UDESC/CEART

Membro:

Prof^ª. Dra. Valéria Bittar
UDESC/CEART

Florianópolis – SC, __ de _____ de 2017.

Dedico este trabalho ao Capitão Amaro
e todos os meus familiares.

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, Jandira, por sempre estar presente e disponível para tudo que precisei durante a pesquisa e na minha vida acadêmica, profissional, além de sempre incentivar o meu caminho na música;

As minhas irmãs, Lisiane, Caroline e Franciele... Minhas sobrinhas, Rafaella e Isabela e o meu sobrinho, João;

Ao grupo Novos Bambas, todos os integrantes, meus familiares, pela minha participação como integrante durante 16 anos, fundamental na minha formação musical;

Aos meus familiares do Cacumbi do Capitão Amaro, em especial tia Lourdes, tio Chico, tia Teresa e o tio João, por terem paciência comigo durante toda a pesquisa, sem elas e eles isso não seria possível;

A grande amiga e professora, Vânia Beatriz Monteiro da Silva, por sua disponibilidade e por estar sempre por perto me amparando, mesmo de longe;

Aos meus amigos da UDESC, em especial, Carlos Eduardo Romão, Marcos Rocha, Thomas Costello por estarmos juntos sempre;

A minha professora e orientadora, Vânia Beatriz Muller, por acreditar neste trabalho, e mais importante, por acreditar em mim e mostrar os caminhos na busca de sentidos no curso de música;

Aos professores do curso de Música, em especial, Sérgio Freitas e Valéria Bittar pelos encontros dentro e fora de sala que com certeza, contribuíram na minha trajetória acadêmica;

As amigas e amigos que o samba me deu, por compartilharem seus saberes comigo, obrigado por tudo sempre;

Ao meu professor de canto, Michel Antonioli, por me incentivar a fazer o curso de Música Licenciatura da UDESC.

“Expressa na condição de dito popular, a sentença ganha foros de veredicto e se recobre daquela autoridade vinculada a um saber que parece provir diretamente da natureza das coisas e do mundo, nunca de uma ordenação social e cultural traduzida em discurso”.

(Eduardo de Assis Duarte)

RESUMO

O presente trabalho é uma tentativa de compreender quais os motivos da não continuidade da prática do Cacumbi do Capitão Amaro. Utilizando uma abordagem etnográfica, a partir da fala dos remanescentes deste grupo, e também os diários de campo, procurou-se estabelecer relações dos sentidos que os integrantes do Cacumbi davam para a sua prática, quando o grupo era ativo, considerando os marcadores sociais de raça, gênero e classe e a interseccionalidade na musicalidade. No âmbito da educação musical, procuro compreender a relação da racialização e quais suas implicações para a área.

Palavras chave: Racialização. Memória. Cultura afro brasileira. Educação Musical

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 Fonte: Google maps. Descrição: Imagem acima é do ano 2015, cenário do estudo, lugar onde aconteciam os ensaios.....	14
Ilustração 2 Mapa Devoção do Rosário em SC. Fonte: Jaime José Dos Santos Silva.....	21
Ilustração 3 Fonte: Boletim do Folclore Catarinense, 1954.....	28
Ilustração 4 Fonte: Boletim do Folclore Catarinense, 1954.....	29
Ilustração 5 Fonte: Boletim do Folclore Catarinense, 1954.....	29
Ilustração 6 Fonte: Boletim do Folclore Catarinense, 1954.....	30
Ilustração 7 Fonte: Boletim do Folclore Catarinense, 1954.....	30
Ilustração 8 Fonte: Acervo “Caruso” de Folclore Catarinense. Festa do Folclore na Universidade Federal de Santa Catarina, ano:?.....	35
Ilustração 9 Fonte: Boletim do Folclore Catarinense, ano: 1954, edição 17/19, p.29	37
Ilustração 10 Fonte: Acervo “Caruso” de Folclore Catarinense. Festa do Folclore na Universidade Federal de Santa Catarina, ano:?.....	43
Ilustração 11 Fonte: arcevo da autora (DC 10.09.2017).....	45
Ilustração 12 Fonte: site da Igreja São Judas Tadeu, ano da foto: 1967	49
Ilustração 13 Fonte: site da Igreja São Judas Tadeu, ano da foto: 2017	49

Sumário

INTRODUÇÃO.....	10
1. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	12
2. REVISÃO E FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	18
3. O CACUMBI DO CAPITÃO AMARO.....	23
4. DAS MEMÓRIAS À AUTO-VALORIZAÇÃO.....	38
4.1 “Não pode morrer, a gente precisa ensaiar”: do envolvimento das mulheres.....	38
4.2 “Ihh!! Tambor dentro da Igreja??!”: o Cacumbi e a Racialização	45
CONSIDERAÇÕES	53
REFERÊNCIAS	55
ANEXOS.....	58
Anexo 1- Questionário semi - estruturado	58
Anexo 2- Partitura “Sinhô Capitão”	59
Anexo 3- Músicas cantadas na missa do dia 21 de outubro de 2017	73

INTRODUÇÃO

Minha chegada a este estudo se deve, em grande medida, às reflexões em sala de aula, de algumas disciplinas específicas do Curso de Licenciatura em Música, que problematizavam a cultura hegemônica, principalmente a partir das identidades sociais de Classe, Raça e Gênero.

Na medida em que aprendíamos sobre como se interseccionam e, portanto, se reforçam estas marcas sociais de diferença, fui compreendendo a enorme importância da origem e manutenção do lugar onde se situa a racialização africana, na história de como veio se configurando o “progresso” e desenvolvimento social na hegemônica “lógica do mercado” (PELLANDA, 2001) do capital, até a sua versão atual, o neoliberalismo (GENTILI, 1995). Pude ali estudar e compreender melhor que os domínios dos territórios foram engendrados, ocupados e mantidos, com um lugar bem demarcado para os povos africanos e, até hoje, para seus descendentes: o lugar da subalternidade.

Percebendo que dominar um território é, também, deixar existir ali uma determinada cultura e suas manifestações artísticas, e não, outras. A partir disto, passei a estabelecer algumas associações entre o que eu estudava, e os possíveis motivos que resultaram no término do grupo “Cacumbi do Capitão Amaro”, formado por pessoas da minha família.

Por ser um texto descritivo/etnográfico, inicio o meu trabalho com os procedimentos metodológicos, na metodologia o leitor já vai conhecendo o contexto do grupo social, objeto da investigação. Com o objetivo de verificar se, em alguma medida, o término da prática do Cacumbi do Capitão Amaro deveu-se a questões raciais, compreender os sentidos atribuídos ao Cacumbi pelas pessoas que o praticavam e compreender como era o processo de aprendizagem musical daquele grupo, utilizei como técnica de pesquisa os cadernos de campo e entrevistas semi - estruturadas.

No segundo capítulo proponho a revisão bibliográfica e a fundamentação teórica baseada em trabalhos e autores que escrevem sobre a cultura Afro brasileira na diáspora e suas manifestações artísticas.

No terceiro capítulo apresento o Cacumbi do Capitão Amaro fazendo uma descrição da sua prática, ao mesmo tempo em que verifico através das entrevistas e dos diários de campo, como se dava o processo de aprendizagem musical enquanto praticavam.

No quarto capítulo busco compreender os sentidos atribuídos ao Cacumbi do capitão Amaro pelos seus integrantes, considerando os marcadores sociais de Raça, Gênero e Classe, no que isso implicou na não continuidade da prática deste grupo.

Na conclusão faço algumas considerações acerca do meu problema de pesquisa e o que o campo trouxe de reflexão na compreensão das relações que se interseccionam, o processo de racialização e o que isso implica no campo da educação musical.

1. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Ao iniciar a minha pesquisa, procurando desvelar as possíveis razões do término do grupo de Cacumbi do Capitão Amaro e, a partir disto, se houve racialização sobre o grupo e sua prática, fiz alguns questionamentos sobre como lançar mão de ferramentas etnográficas.

Considerando que sou nascida e criada no Morro da Caixa do Estreito, Florianópolis, local exato onde existiu o Cacumbi do Capitão Amaro, como desenvolver e manter o distanciamento necessário para investigar um grupo social ao qual eu pertenço?

A foto abaixo é um registro atual da aldeia¹, no Morro da Caixa do Estreito. A marcação em vermelho sinaliza território do grupo. Ao total são onze casas, nessas moram os filhos do tio Amaro, netos, bisnetos, e também a casa da minha mãe e do meu tio. Ao total são onze casas no mesmo quintal.



Ilustração 1 Fonte: Google maps. Descrição: Imagem acima é do ano 2015, cenário do estudo, lugar onde aconteciam os ensaios.

¹ Não se sabe ao certo quando surgiu essa denominação para o lugar onde moramos, mas os moradores da comunidade do Morro da Caixa identificam a nossa família como "o pessoal da aldeia". Acredito que é pelo fato de ter várias casas no mesmo quintal. (Nota da autora)

Por fazer parte da minha família, o Cacumbi do Capitão Amaro sempre esteve presente no meu imaginário: ouvia histórias sobre o grupo desde a minha infância e, mais tarde, vim descobrir que há algumas pesquisas à respeito. A primeira apresentação que pude participar foi na missa celebrada recentemente, outubro de 2017 em memória do tio Amaro². Sobre a missa, irei abordá-la nos próximos capítulos do trabalho.

Não acompanhei o grupo quando o tio Amaro estava vivo e a prática era presente, pois quando eu nasci isso não era mais frequente. Estou neste jogo antropológico de viver o estranho e estranhar o familiar. (ARROYO, 2000).

Alguns autores como Gilberto Velho (1987), já discorrem sobre essa prática de pesquisa que envolve certo distanciamento, ao mesmo tempo em que é inevitável um envolvimento com o que está sendo estudado.

Recordando todo o processo, desde a entrada no curso de Licenciatura em Música até o presente trabalho, os envolvidos na pesquisa, os familiares e alguns integrantes do Cacumbi, me instituíram esse papel de pesquisadora, como aparece no diário de campo abaixo:

Teve um momento que o tio João estava cantando uma música do Cacumbi com palavras que não estão em português. Eu conheço a música que ele cantou, pois está presente em alguns trabalhos feitos sobre o Cacumbi. Sempre tive curiosidade em saber o significado destas palavras, se tem a ver com uma língua falada pelos antepassados. Perguntei para o grupo se eles sabiam o que aquelas palavras representavam. Todos responderam que não sabiam a origem, mas que aprenderam mesmo assim. Tio João me diz: *né Eloisa! Você tem que pesquisar isso na universidade, pra gente saber o que significa, já que você está estudando! Então pode fazer isso!* Respondi: *Sim! Por isso que estou gravando esse momento!* (Diário 10.09.2017)

Neste momento percebi que o meu papel é legitimado diante daquele grupo, mais que isso, a pesquisa vem proporcionando o interesse do grupo pela própria história, pois estamos dialogando, e “o estudo do familiar oferece vantagens em termos de possibilidades de rever e enriquecer os resultados”. (VELHO, 1987, p. 131)

² No dia da missa o coletivo de Jornalismo Maruim fez um registro breve da celebração. É possível acessar a reportagem no site do coletivo. Endereço: <http://maruim.org/2017/11/04/o-adeus-do-cacumbi-do-capitao-amaro/>.

O processo da pesquisa foi construído a partir das possibilidades de encontros com o grupo. Para isso, utilizei as seguintes técnicas, de natureza e perspectiva etnográficas, na coleta de dados: a observação participante; registros em diário de campo; entrevistas semi-estruturadas, gravações de áudio e vídeo e fotografias.

Por estar em constante contato com o grupo, percebo que alguns aspectos do cacumbi não são tão explícitos. Neste sentido, a observação contribui na investigação deste universo. Com base no livro “Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea de Gilberto Velho, considerava a observação da seguinte maneira:

A observação participante, a entrevista aberta, o contato direto, pessoal, com o universo investigado constituem sua marca registrada. Insiste-se na ideia de que para conhecer certas áreas ou dimensões de uma sociedade é necessário um contato, uma vivência durante um período de tempo razoavelmente longo, pois existem aspectos de uma cultura e de uma sociedade que não são explicitados, que não aparecem à superfície e que exigem um esforço maior, mais detalhado e aprofundamento de observação e empatia. (VELHO, 1987, p. 123)

Compreender a teia de significados que o Cacumbi tem para aquela comunidade está sendo o grande desafio aqui proposto. Sempre me pergunto, qual é o meu papel enquanto pesquisadora? O que eu posso observar deste contexto?

Encontro em Geertz, portanto, nesse meu próprio processo junto à etnografia, caminhos para compreender este contexto:

“o etnógrafo ‘inscreve’ o discurso social: *ele o anota*. Ao fazê-lo, ele o transforma de acontecimento passado, que existe apenas em seu próprio momento de ocorrência, em um relato, que existe em sua inscrição e que pode ser consultado novamente”. (GEERTZ, 2008, p.14)

A partir da observação e o contato com o Cacumbi, faço uma descrição densa através do diário de Campo. (GEERTZ, 1989). O exercício da escrita dos diários de campo tem me mostrado que esta pesquisa tem sido um encontro com um passado muito presente. Registrar e descrever este acontecimento são formas de garantir o acesso a esta informação posteriormente, portanto, é legítimo e pude perceber, durante o contato com o

grupo, o quanto qualquer assunto em torno do Cacumbi é válido para eles, principalmente na memória compartilhada daquele grupo.

Além dos diários de campo, realizei também com os remanescentes do Cacumbi, uma entrevista semi-estruturada, sendo assim, a partir da fala das pessoas que o praticavam, busquei compreender como era o processo de aprendizagem musical daquele grupo.

A partir dos encontros com os remanescentes do Cacumbi e os diários de campo, organizei um roteiro de entrevista que proporcionasse a interação e a participação de todos, com questões que eu pudesse ter um aprofundamento das informações obtidas com o diário de campo.

Este exercício etnográfico se dá também, por conta da pesquisa na qual faço parte como bolsista de iniciação científica. Na pesquisa “Artisticidade, Cultura e Educação Musical: uma etnografia na escola-núcleo do PIBID Música UDESC” tenho a possibilidade de escrever sobre algo que é uma descoberta a cada dia, com constantes reflexões sobre o contexto da escola e a prática musical das pessoas envolvidas na pesquisa.

O contato com a bibliografia deste campo de estudo, através de minha atividade de Iniciação Científica e participação nas reflexões do Grupo de Pesquisa musicAR: e o exercício prático do olhar etnográfico, ao longo de um ano, semanalmente na escola, colaborou decisivamente para o desenvolvimento deste Trabalho de Conclusão de Curso, que também propõe, como aquele estudo, uma observação, análise e interpretação de cunho antropológico.

Nas últimas décadas, a etnomusicologia tem colocado ênfase também, nos estudos do papel da música na sustentação de memórias compartilhadas. Compreendi no contato com meus informantes-familiares, durante o trabalho de campo, que ali o fazer musical se dava como uma prática da memória. Suzel Ana Reily (2014) aponta estudos que partem da perspectiva da memória enquanto prática.

O momento do canto, portanto, evoca memórias diversas referentes ao contexto, como experiências passadas em que cantamos esta ou outra música ou em que ouvimos outra pessoa cantar. Podemos nos sentir referidos a um mundo musical que associamos àquela música e/ou ao seu estilo. Algum aspecto da canção pode também nos remeter a passados bastante distantes das nossas experiências

imediatas, como o tempo dos antepassados ou o tempo mítico dos deuses. (Reily, 2014)

Determinadas culturas mantêm memórias e histórias do grupo que são codificadas musicalmente, em estruturas musicais, e a corrente de associações que pode ser desencadeada por uma performance musical é infinita. Isso aconteceu num determinado momento com o grupo do Cacumbi, como relatado por mim, após observação realizada num encontro com o grupo:

Além da Isabella tinha outras crianças presentes, os bisnetos do tio Amaro. Alguns brincavam enquanto estava acontecendo a conversa e a música, outros paravam, olhavam um pouco, acompanhavam com palmas e em seguida iam brincar novamente, enfim, isso faz parte. Essa cena fez lembrar a época que eu (Eloisa) era criança, parece que voltei ao mesmo ambiente que vivia na infância, era assim que acontecia, enquanto estava brincando a música estava presente. (Diário 10/09)

Essas fórmulas de memórias compartilhadas são encontradas em várias tradições no mundo. No Brasil são encontradas principalmente nas manifestações de culturas populares tradicionais, e aparecem em estruturas textuais também.

Maria Antonieta Antonacci é antropóloga e estuda os povos de matrizes orais. Em seu livro “Memórias ancoradas em corpos negros”, ela pesquisa as tradições orais Afro-brasileiras e diz o seguinte no tocante a memória oral:

Linguagens, ações e interlocuções de africanos escravizados em Áfricas e Américas, incluindo o Brasil, expressando diferença colonial, emitem sinais de atenção ao que ficou isolado e silenciado. Ouvindo e inquirindo latências encobertas pela expansão europeia, esquecidas ou consideradas perdidas por não apresentarem sequências documentais ou continuidades históricas, podemos rastrear vozes e gestos na contramão de supostos coloniais e raciais. (Antonacci, 2014, p.222)

Até hoje as tradições de matriz africana produzem e transmitem conhecimentos com base nas formas de memória oral. A música, o ritmo, os saberes que precisam ser acionados pelos movimentos do corpo. Isto pode explicar, também, a importância de se arrumar, enfeitar, estar com a roupa e calçados impecáveis (“brancos”) como o tio Chico recordou do tempo que o grupo era ativo, o que será abordado nos próximos capítulos.

Essas tradições sempre carregam instrumentos musicais, ou seja, o ritmo e a rima constroem o movimento corporal da memorização. O grupo dos meus familiares, hoje, através do Cacumbi, atualiza a sua memória, a dança, a representação e que estão presentes principalmente na oralidade, é passado para os mais novos dessa forma. Com a pesquisa as relações sociais também estão sendo retomadas, os familiares sentem a necessidade de se encontrar para relembrar o passado. Enchergo que, através da pesquisa estamos construindo rastros de memória da corporeidade. (Antonacci, 2014).

2. REVISÃO E FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Quando decidi fazer o trabalho de conclusão do curso sobre o Cacumbi do Capitão Amaro, já sabia da existência de uma pesquisa que resultou num livro sobre grupos presentes no estado de Santa Catarina. No livro intitulado *“Cacumbi: um aspecto da cultura negra em Santa Catarina”*, as autoras Jucelia Maria Alves, Rose Mery de Lima e Cleidi Albuquerque trazem uma síntese a respeito do Cacumbi com a intenção de colocar a manifestação, enquanto um fenômeno cultural, dentro do contexto histórico e social nacional e principalmente no estado de Santa Catarina. A primeira parte trata do contexto econômico-político-religioso da escravidão no Brasil. A segunda parte busca relacionar as pesquisas e o olhar sobre as práticas populares catarinenses, em especial sobre o Cacumbi do município de Araquari, na comunidade de Itapocu, próximo a Joinville, norte do estado de Santa Catarina e o Cacumbi do Capitão Amaro na região de Florianópolis. Considero este livro como um ponto de partida para a pesquisa, pois é um dos primeiros trabalhos que assinala a prática do Cacumbi como uma das referências da cultura negra em Santa Catarina e sua influência na formação da nossa sociedade.

No trabalho de conclusão de curso, em Música/ Licenciatura da Udesc, outra referência que me serviu de fundamentação, intitulado *“Festa no estado europeu, Quicumbi- Cacumbi- Catumbi- Ticumbi: um olhar sobre manifestações afro-brasileiras em Santa Catarina”*, há um levantamento das manifestações artísticas-culturais no estado de Santa Catarina, especialmente as manifestações protagonizadas por afro-descendentes.

Devoção ao Rosário e São Benedito: o cacumbi em Santa Catarina

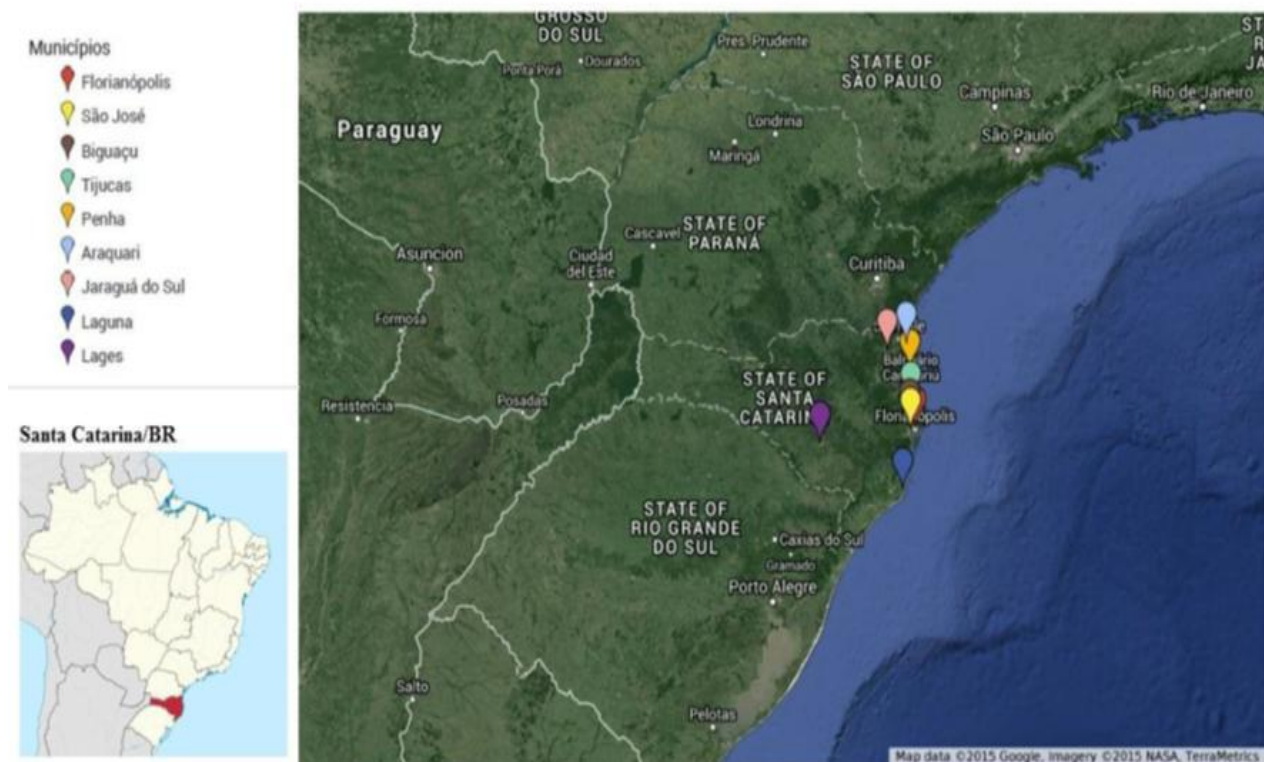


Ilustração 2 Mapa Devoção do Rosário em SC. Fonte: Jaime José Dos Santos Silva

Naquele TCC há um capítulo que trata exclusivamente do Cacumbi do Capitão Amaro, contendo falas do próprio capitão. Heber Cristian Fernandes considera que em Santa Catarina, como já diz o título do seu trabalho, “Festa no estado europeu, Quicumbi- Cacumbi- Catumbi- Ticumbi: um olhar sobre manifestações afro-brasileiras em Santa Catarina”, as manifestações de origem africana muitas vezes caem no “esquecimento” em detrimento de outras culturas aqui presentes. No texto, o autor relata, também a dificuldade em conseguir um contato mais direto com os remanescentes deste grupo, fazendo a discussão apenas no âmbito da bibliografia sobre esta temática. Acredita que é importante analisar essas manifestações para além do interesse musical, com um olhar antropológico, cultural e historiográfico, o que não foi possível desenvolver em seu trabalho. Neste ponto, o meu trabalho pode contribuir, pois, além de estar em contato direto com o grupo, pretendo, a partir da, etnografia, verificar as questões do termino do Cacumbi do Capitão Amaro com outro olhar sobre estas manifestações.

Servindo também de referência, outro trabalho encontrado é a dissertação de mestrado do curso de pós-graduação em História, da UFSC (2015). Jaime José dos Santos Silva aborda a história e a memória do Cacumbi, dança afro-brasileira com características associadas à devoção a Nossa Senhora do Rosário e a São Benedito, registrada em Santa Catarina desde o século XIX. Com o objetivo de analisar o cacumbi em diferentes contextos históricos, sob a análise de viajantes estrangeiros, pelas autoridades civis e eclesiásticas, pelos estudos dos folcloristas catarinenses e pelas memórias dos próprios capitães do cacumbi, a dissertação também traz um capítulo que contém falas do Capitão Amaro. Diferente do trabalho de conclusão de curso apresentado anteriormente, esta pesquisa possibilita, através do cruzamento de várias fontes, uma análise dessas manifestações como organizações socioculturais que se encontra na memória de um povo, e não só meros “fatos folclóricos”. Mesmo tendo desaparecido, na maioria dos lugares que se teve registro dessas manifestações, podemos considerar que, ainda presente no imaginário da população catarinense, esses grupos representam a resistência da cultura afro-brasileira em Santa Catarina.

“Maçambiques, Quicumbis e Ensaios de Promessas” trata-se do nome da obra de uma pesquisa etnomusicológica desenvolvida entre os anos de 2006 e 2009 no Rio Grande do Sul em três comunidades quilombolas. Atualmente houve um crescimento na área de etnomusicologia no Brasil com pesquisas sobre essas práticas musicais. A área de Educação Musical tem olhado para essas práticas, levando em consideração as leis 10.639/03 e 11.645/08, que tornam obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena, nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados. A pesquisadora Luciana Prass procurou problematizar o lugar da música na agenda identitária contemporânea desses grupos que lutam por terem seus direitos reconhecidos. No Rio Grande do Sul existem várias tradições performáticas relacionadas aos rituais afro católicos de devoção à Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, realizados inicialmente por africanos e posteriormente por afrodescendentes. Articulando os dados construídos em campo e documentos históricos, folclóricos e antropológicos, a autora conseguiu encontrar possíveis indícios de uma rede congadas no estado. Além de Minas Gerais, encontramos vários grupos que têm relação

com o catolicismo, isso em várias regiões do Brasil. Luciana Prass, se refere aos grupos do Rio Grande Sul. Assim como em Santa Catarina, em Minas Gerais e outros estados, esses grupos tem características em comum, ao mesmo tempo em que são diversos. Considero este livro de suma importância para o meu trabalho com o Cacumbi do Capitão Amaro, pelo fato de mostrar que há documentos precisos de que o estado de Santa Catarina possui tradições performáticas relacionadas às manifestações afrocatólicas, por exemplo, registros sonoros. Este livro é um parâmetro para pensar como será desenvolvida a presente pesquisa.

No livro “Festas da diáspora negra no Brasil”, organizado pelas autoras Karla Leandro Rascke e Lisandra Barbosa Macedo Pinheiro, o presente trabalho é um dossiê sobre as festas negras no Brasil. O livro contém 11 artigos de diferentes pesquisadores e pesquisadoras de várias regiões brasileiras, e é dividido em três eixos: *Memória e patrimônio*; *Samba, Clubes e Carnavais*; *Festividades afrocatólicas*. Na compreensão das autoras, as celebrações festivas dos sujeitos diaspóricos, mantiveram vivências, ritmos e códigos culturais. Essas experiências festivas constituem também uma vivência que é comunitária um partilhar de sentimentos coletivos. Os artigos que compoem o livro trazem reflexões sobre um mosaico de festas negras em suas variadas formas de organização social, como por exemplo: em comunidades quilombolas; nas Irmandades³; os Cacumbis; as práticas carnavalescas e os bailes de clubes recreativos brasileiros.

No livro “Samba, o dono do corpo”, Muniz Sodré indica o Samba como um aspecto da cultura negra, um *continuum* africano no Brasil e modo brasileiro de *resistência* cultural, que encontrou em seu próprio sistema recursos de afirmação da identidade negra. O autor diz que as abordagens acadêmicas para os fenômenos culturais originários das classes subalternas, se apoiam sempre na racionalidade positiva separando cada vez mais o sujeito e o objeto de conhecimento, um modelo de formação ocidental euro centrado.

³ As irmandades constituíam instituições legais no período medieval na Europa e tem o compromisso de invocação de um santo. As irmandades da Nossa Senhora do Rosário surgido inicialmente por “devoção branca”, se tornaram comum em Portugal, no Brasil e nos países africanos colonizados por Portugal, tornando-se prática entre as populações negras em vários continentes. (Rascke, 2013)

Ultrapassando os paradigmas da memória escrita, Maria Antonieta Antonacci aborda em seu livro “Memórias ancoradas em corpos negros”, um compilado de estudos acerca das culturas de tradições orais, como já dito na introdução deste trabalho, especialmente as culturas de matriz africana. Nesse que é considerado um importante estudo para interpretar o tecido cultural brasileiro, Antonacci nos mostra que os corpos dos povos africanos na diáspora são múltiplos, até hoje produzem e transmitem conhecimento com base nas formas da memória oral, e precisam ser acionadas pelos movimentos corporais, portanto, necessitam do ritmo, da música, da performance. É importante considerar que as culturas de matrizes orais foram racializadas⁴. O individualismo é a marca do sistema euro ocidental, sendo assim, o racismo significou uma forma de ir contra um modo de vida, de trabalho, de cultura que é comunitário, o próprio pensamento é produzido em grupo.

No livro “Negritude: usos e sentidos” (1988), Kabengele Munanga irá tratar da construção identitária do Brasil ao longo dos tempos, partindo do princípio de que o conceito de identidade faz parte de uma realidade muito mais complexa do que se pensa, abordando fatores históricos, psicológicos, linguísticos, culturais, político-ideológicos e raciais. Ao tratar da negritude e da identidade negra na contemporaneidade, o autor discorre ainda sobre o conceito na diáspora, contemplando o que se pode chamar de tentativa de assimilação dos valores culturais do branco, abordando discursos pseudo justificativos e diferentes acepções e rumos da negritude. Considero este livro importante por que contribui para pensar sobre o negro em Santa Catarina, e neste caso ganha relevância no sentido de que, o Cacumbi do Capitão Amaro pode ser considerado uma das manifestações que corresponde à identidade negra neste estado.

⁴ Sobre termo “racialização” falarei mais adiante no capítulo 4.2, página 45 deste trabalho.

3. O CACUMBI DO CAPITÃO AMARO

O Cacumbi, assim como outras manifestações populares no território brasileiro, é de origem africana e tem nomes distintos conforme o lugar, como por exemplo, encontrou no Rio Grande do Sul, Luciana Prass (2013), nomenclaturas tomadas para o título de seu trabalho: Maçambiques, Quicumbis e Ensaios de promessas. O Cacumbi como outras denominações são mais uma prática que integra as “Congadas” espalhadas pelo território brasileiro. Nei Lopes traz na Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana⁵ (2004) definições destas manifestações, referindo-se à elas como folguedos e rituais da tradição Afro brasileira. Na tentativa de encontrar informações sobre essas práticas em Santa Catarina, recentemente encontrei nos Boletins do Folclore Catarinense indícios de que no nosso estado também existem nomes distintos entre os próprios grupos deste folguedo. No caderno do Folclore Catarinense do ano de 1954 aparece o nome “Quicumbi” com músicas e representações muito próximas ao Cacumbi do capitão Amaro. Por esta constatação, procurarei futuramente aprofundar a pesquisa sobre o aspecto de sua denominação.

De acordo com Luciana Prass, todas estas práticas constituindo “Congadas” e a difusão com catolicismo popular, agregam a elas diferentes “sotaques”, conforme trecho extraído do trabalho que cito no parágrafo anterior:

“Espalhadas pelo Brasil, como espalhados foram inúmeros grupos étnicos provenientes do continente africano que aqui chegaram escravizados, as Congadas foram delineando sotaques de acordo com as especificidades locais, decorrência de diferentes formas de contato de sua cultura “original”, “africana”, com as apropriações

⁵ **Congada:** Folguedo e ritual da tradição afro-brasileira, disseminado por várias regiões brasileiras e ligado aos festejos coloniais de coroação dos “reis do Congo” mas acolhendo, no seu entrecho, elementos de origem européia. Também conhecido sob os nomes de congado, congos, bailes de congo etc., seu motivo básico é a ecoação de lutas entre grupos hostis através da dramatização de mebaixadas de guerra e paz. Entretanto, em alguns locais o folguedo apresenta apenas danças e cantorias, ao som de instrumentos de percussão. O toque ritualístico é dado pelo compromisso da homenagem a santos católicos como Nossa Senhora do Rosário, são Benedito, santa Ifigênia, Nossa Senhora Aparecida e o Divino espírito Santo [...]. **Cacumbi:** O mesmo que cucumbi* [...]; **Cucumbi:** Antigo folguedo popular afro-brasileiro. Mello Moraes Filho, no livro Festas e tradições populares do Brasil, dedica um capítulo aos cucumbis realizados no Rio de Janeiro imperial. Afirma ele que era a denominação dada na Bahia às “hordas de negros de várias tribos” que se organizavam em “ranchos” de canto de dança, notadamente por ocasião do entrudo e do Natal, e que nas demais províncias recebiam o nome de “Congos” [...].(LOPES, 2004, p.151- 202-219)

regionais da cultura europeia, portuguesa com maior ênfase, bem como as condições socio políticas que forneceram o tom da interação e das trocas e transformações simbólicas que foram sendo operadas por cada grupo, em cada parte do Brasil, ao longo do tempo”. (PRASS, 2015, p. 46)

O Cacumbi faz parte de um leque de experiências relacionadas ao “Catolicismo popular Brasileiro”, mas é insuficiente pensar essas manifestações apenas pelo olhar do catolicismo popular, pois considera-se que as manifestações populares tradicionais características da diáspora africana, estão para além da devoção aos santos católicos.

É uma forma de organização e estruturação simbólica da própria visão de mundo e resistência para manter vivas suas tradições, sendo assim, a performance do Cacumbi representa uma visão de mundo afro diaspórica da população afro descendente.

Num relacionamento dialético, o som, o ritmo são elementos fundamentais nas culturas africanas, sua prática não é dissociada do indivíduo e do saber coletivo, e a vinculação com as formas expressivas religiosas não é diferente. A tradição oral não é só uma forma de expressão, produção e transmissão de conhecimento, tradição oral é um universo articulado, um cosmo. (Sodré, 1998)

Isso é evidente no universo cultural afro-brasileiro, a integração da música com a dança e a representação sempre esteve presente nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades, onde o negro está. Foi uma resistência ao sistema escravista e hoje representa a afirmação dessa cultura no tempo presente.

Um exemplo disso é que, os povos africanos quando aqui chegaram na condição de negros escravizados, faziam as primeiras cantorias, as primeiras formas de teatro na inenção de se reconhem entre si, e se comunicarem sem serem perceptíveis, pois trabalham com metáforas. (Antonacci, 2015).

As músicas cantadas pelo Cacumbi do Capitão Amaro são rastros dos saberes coletivos na performance, conforme é descrito pelas pesquisadoras Jucelia Maria Alves; Rose Mery de Lima e Cleide Albuquerque, no livro *Cacumbi: um aspecto da cultura negra em Santa Catarina*, 1990:

O jogo de palavras, o gosto pela trova e pela cantoria aparecem com este tema do mar e com outros: os grupos analfabetos, a maioria dos grupos de negros no Brasil, encontram através da cantoria coletiva, ritmada e repetitiva condições de manter princípios éticos, estéticos, contar estórias e até passar segredos. Os negros escravizados e oprimidos conseguiram, através de rituais permitidos pelos senhores, muitas vezes organizar fugas e passar informações sob o disfarce de mero jogo de palavras. (Alves; Lima; Albuquerque, 1990, p.55)

“A música “*Sinhô Capitão*” é até hoje o drama principal do Cacumbi do Capitão Amaro. Do que pude observar. Ele representa o motim dos marinheiros que exigem o pagamento de sua razão”, [...] 1990, p.54, cujo texto segue abaixo:

CORO

*Ô Sinhô, ô sinhô, sinhô capitão
Quedê o dinheiro da nossa
razão*

O CAPITÃO

*Já que tu não soubeste
Pra que não me dão
A metade de queijo
Fatia de pão
Vai timbora “sordadi”
Não me venha atentar
O que pode essa espada
Disfarce do corte
Eu tiro o pescoço
No primeiro corte*

*Não tenho dinheiro
Não tenho mais nada
Tenho a ponta
Da minha espada*

*Vai embora sordado
Com essa espada
Não se pode brincar*

*Não me venha tentar
Com essa espada
Não se pode brinca*

*Sinhô dono da casa
Me dê um tostão
Pra faze pagamento
Pro meu batalão*

É certo dizer que os versos cantados pelo Cacumbi do Capitão Amaro mudam de acordo com os eventos locais. A letra referenciada acima está presente no livro “Cacumbi: um aspecto da cultura negra em Santa Catarina”, das autoras Jucélia Maria Alves, Rose Mery de Lima e Cleidi Albuquerque. Esta letra está presente também nos arquivos do Boletim do Folclore Catarinense.

Analisando as letras é possível perceber variações. Reproduzo nas figuras 3,4,5,6 e 7 abaixo, o boletim do Folclore Catarinense, que traz o registro do modo como se fazia o Cacumbi na cidade de Biguaçu no ano de 1954⁶. Acredito que o Tio Amaro tenha aprendido com o grupo presente neste boletim, pois é a mesma cidade em que o Tio Amaro nasceu.

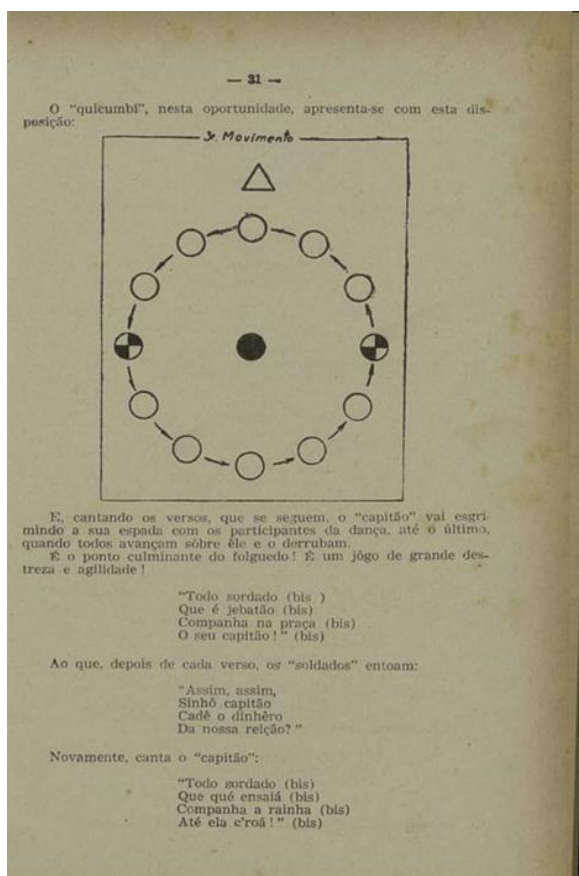


Ilustração 3 Fonte: Boletim do Folclore Catarinense, 1954

⁶ Peço que desconsiderem os desenhos que aparecem nas fotos do boletim do Folclore Catarinense, neste momento estou analisando apenas a letra que consta nos cadernos, aparentemente é a mesma letra da música “Sinhô Capitão” cantada pelo o Cacumbi do tio Amaro, senão é algo muito próximo ou comum entre os dois grupos.

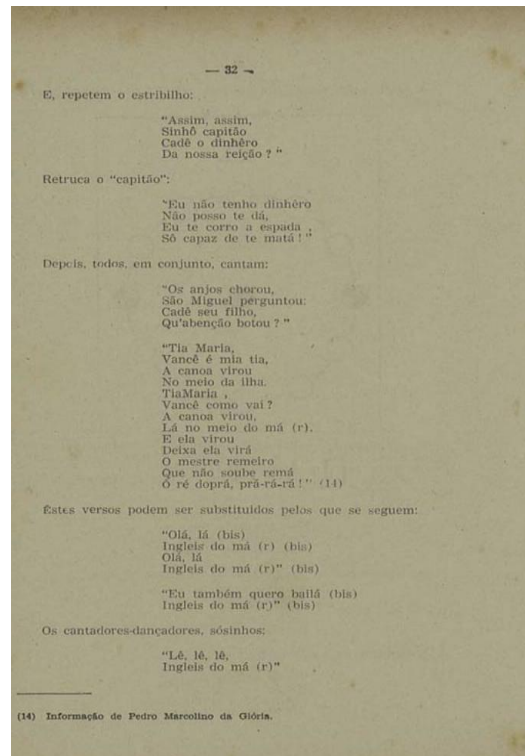


Ilustração 4 Fonte: Boletim do Folclore Catarinense, 1954

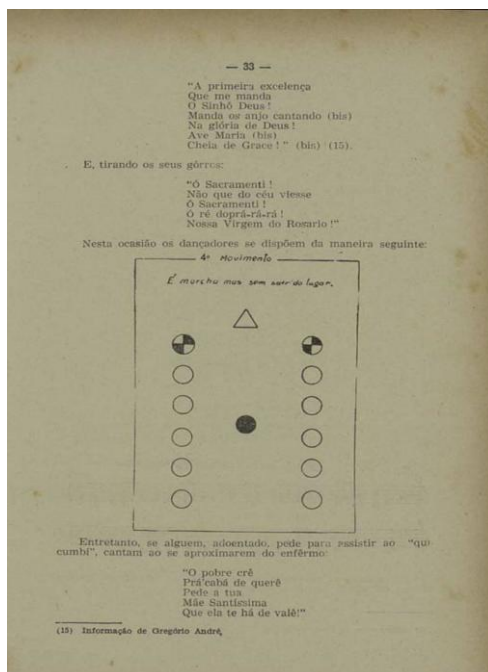


Ilustração 5 Fonte: Boletim do Folclore Catarinense, 1954

— 34 —

"Deus te sarve
Casa Santa
Onde Deus
Felz a morada!"

"O Deus te sarve
Passareale!" (16)

E, ao despedir-se, canta o "capião":

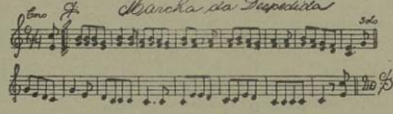
"Como eu vou m'imbora
Fica com Deus!
Qu'eu vou
Com Nossa Senhora!"

"Vossa Senhora
Passa muito bem
Avêmo de vortá
Pro ano que vem!"

"Meia lua dentro,
Meia lua fora,
Arfere da Bandeira,
Nois vamo s'imbora!"

"Vamo tudo s'imbora
Num fica ninguém!
Benedito me leva,
Maria também!"

Marcha da Despedida



Por ocasião da despedida, as evoluções dos dançadores, se processam de acórdio com este gráfico:

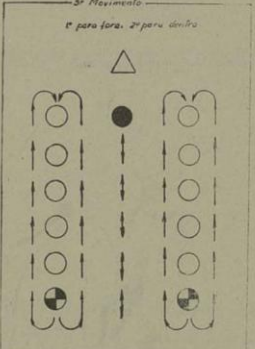
(16) Informação de Gregório André.

Ilustração 6 Fonte: Boletim do Folclore Catarinense, 1954

— 35 —

3^a Movimento

1^o para fora, 2^o para dentro



Antigamente, quando nos "quicumbás" figuravam as "juizas" (da vara, do ramo, da vela, e do dia), na hora da despedida, também cantavam:

"Vamo todos
Atala, atala
Viva a juiza da vara!"

"Vamo, vamo,
Viva a juiza do ramo!"

"Vamo tudo
Com alegria,
Viva a juiza do dia!" (17)

E os "marujos" ou "soldados" respondiam:

"O da guia,
Só guia!"

(17) Informação de Gregório André.

Ilustração 7 Fonte: Boletim do Folclore Catarinense, 1954

Transcrição de áudio⁷

Olha tia Maria do congo oruá

A canoa virou lá no meio do mar

A canoa virou deixa ela vira

De boca pra baixo de fundo pro ar

Olha tia Maria você é minha tia

A canoa virou lá no meio da baía

A canoa virou...

Olha tia Maria cadê tio João

A canoa virou lá no meio do fundão

A canoa virou...

Olha aqui nessa casa não haverá [...]

Olha [...] amanhã vem pagar

Ô sinhô sinhô...

Ô passei para o sul pulei para o leste

Cabeça de [...] contra mestre

Ô sinhô sinhô...

[...] por que não me dão

A metade do queijo fatia de pão

Ô sinhô sinhô...

Óia esse soldado que passa [...]

Que peleja na praça pro seu contra mestre

Ô sinhô sinhô...

[...] a noticia do primeiro navio

Ô sinhô sinhô...

Óia esse soldado que passa [...]

Que peleja na praça pro seu contra mestre

Ô sinhô sinhô

Senhor Capitão

Cadê o dinheiro da nossa ração

Vai te embora soldado não me venha atentar

Com essa espada eu te posso pisar

Ô sinhô sinhô...

Óia [...] essa espada

[...] o pescoço no primeiro golpe

Ô sinhô sinhô...

Óia esse soldado como tá bonitinho

No meio da praça parece um passarinho

Ô sinhô sinhô...

Eu não tenho dinheiro não mais nada

[...]

Ô sinhô sinhô...

*Fonte: Música Popular do Sul. Vol. 4/
Gravadora: Discos Marcus Pereira, 1975*

⁷ A transcrição acima foi feita a partir de um áudio gravado em uma apresentação do Cacumbi. O CD Música Popular do sul é uma coletânea com músicas de cada região do Brasil, organizado pelo publicitário Marcus Pereira no ano de 1975.

Nesta transcrição também é possível perceber variações, principalmente nos versos cantados pelo Capitão Amaro.

Recentemente conversei com a tia Lourdes, filha do Tio Amaro, pois já havia verificado, a partir das fonte, que a mesma música continha variações e os registros são de épocas diferentes. Conforme transcrevo no Diário de Campo, Tia Lourdes irá afirmar o seguinte:

Perguntei para a tia Lourdes se o tio Amaro criava os versos no momento da performance com a música “Sinhô Capitão”, ou eram versos que já existiam? Tia Lourdes comenta que o tio Amaro cantava o que ele tinha aprendido, mas também criava os versos no momento da prática”. (DC 15.11.2017)

Isso faz pensar que se a musicalidade presente no saber coletivo acontece também no momento da performance, é preciso estar praticando, musicando para isso acontecer, senão não há sentido. Acredito que se tivesse havido uma continuidade da prática do Cacumbi do Capitão Amaro, provavelmente estaríamos analisando novas letras, novos versos.

Ainda sobre o repertório, sabemos, pela fala dos integrantes do grupo, que o Cacumbi utiliza um repertório cantado somente na Igreja⁸, e outro repertório para apresentações fora da Igreja. Na missa do dia 21 de novembro de 2017 pude cantar com o grupo esse repertório, não conhecia essas músicas, pois fazia muito tempo que o grupo não entrava dentro de uma Igreja.

Atrevo-me a dizer que ter um repertório específico para cantar na Igreja é senão, uma forma de se reinventar para garantir a sua prática, a sua memória, pelo menos até certo tempo, no caso do Cacumbi do Capitão Amaro.

Em seu livro “Da diáspora: indentidades e mediações culturais (2003), Stuart Hall discorrerá sobre a produção da cultura popular negra, conforme destacado abaixo:

Embora os negros e as tradições e comunidades negras apareçam e sejam representados na cultura popular sob a forma de deformados, incorporados e inautênticos, continuamos a ver nessas figuras e repertórios, aos quais a cultura popular recorre, as experiências que ficam por trás deles. Em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade, e na sua atenção rica, profunda e variada à fala; em suas

⁸ O repertório cantado na missa do dia 21 de outubro de 2017 está em anexo.

inflexões para o vernacular e o local; em sua rica produção de contra-narrativas; e, sobretudo, em seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura negra popular tem permitido trazer à tona, dentro dos modos mistos e contraditórios, até da cultura popular mais comercial, os elementos de um discurso que é diferente- outras formas de vida, outras tradições de representação. (HALL 2003, p.153 - 154)

Cito novamente a fala do tio Amaro na tentativa de compreender o Cacumbi enquanto ressonância da minha própria existência e musicalidade, “(...) *Eu aprendi porque via, eu via ele cantá. Não é fácil, não é fácil. O cacumbi é um pouquinho custoso, porque o cacumbi é cheio de mistério*”. (SILVA, 2015) Mistérios que hoje procuro desvendar através dos meus familiares, e de suas memórias.

Quando decidi fazer a pesquisa, além de problematizar o motivo pelo qual o grupo não deu continuidade na sua prática, outro ponto importante e que merece atenção, é como acontecia a relação de ensino e aprendizagem do grupo e como se organizavam.

No dia que participei da missa em memória do tio Amaro, pude observar rapidamente alguns momentos em que essa relação de aprendizagem se evidenciava.

(...) Um pouco antes desse horário fui até a casa da tia Lourdes para ver se precisavam de algum auxílio em relação aos instrumentos. Chegando lá estavam presentes os meus primos, crianças e adultos, conferindo os instrumentos, organizando quem ia tocar os pandeiros, as caixas e o reco-reco. Ao mesmo tempo em que iam conferindo, os meus primos mais velhos ensinavam o toque do pandeiro para os mais novos. As crianças pegaram as levadas rapidamente. (DC, 21/10/2017)

Enquanto a apresentação na missa estava acontecendo,

teve um momento que a minha irmã Caroline informou que não sabia as músicas, respondi que era só ela ouvir o que o tio João estava cantando que iria aprender, pois cantávamos a resposta dos versos. Foi assim durante os ensaios para essa apresentação. (DC, 21/10/2017)

Essas cenas me fazem pensar que a relação de aprendizagem do Cacumbi, se dá a partir do momento que é praticado. Acredito que esse era o modo de ensinar e aprender o Cacumbi, nos tempos em que o tio Amaro era Capitão.

Na dissertação de Jaime José dos Santos Silva, ele apresenta um capítulo intitulado “O dia a dia de um capitão do cacumbi: as memórias de

Francisco Amaro Campos”, nesta parte do texto cita uma entrevista feita pela Telma Piacentini com o tio Amaro relatando como aprendeu o Cacumbi,

Então ele, ele veio, que eu não conheci, não conheci meu avô, não conheci. Então eu saí brincando com ele eu peguei a brinca com ele[seu pai]. Eu tinha mais ou menos o quê? Uns oito anos, é uns oito anos mais ou menos aí, (...) Então eu mocei, eu tocava o reco-reco, um num lado outro no outro, um lugar descosta um pro outro. Então depois eu passei prá toca “bandero”, depois de “bandero” eu passei toca “tambore”, porque o “tambore” existe dois tipos de “tambore”. O da frente de donde tá a bandeira, aquele é o tambor-mor, e outro de trás, (...) e tem no cordão perto do primeiro tambore tem os dois guia – um guia outro guia, aqui; logo adiante atrás contra-guia e depois deles, trata-se sordado do cacumbi. Então esse... esse tambor, tambor-mor que se trata, esse é o primeiro, primeiro tambor, porque quando eu canto já aquele tambor ele já me responde aqui, é o Chico, o meu filho, ele arresponde o que, que eu canto porque (...) os outros de trás não tenho muita confiança, então ele pega prá ir prá vê, prá entoa o canto né? Então eu nunca tinha assumido pro cacumbi, pra capitão, então depois meu pai ficou doente, coitado e..., da mais um dia disse: “oi rapaz, vamo ensaia um cacumbi, né? Tu sabe alguma coisa?” A gente vai fazê um ensaio pulamo prá lá, pulamo prá cá, vai fazê um ensaio. E aí ele veio doente, ainda veio com a bengala assim na mão e veio, chego aqui e ó: “Isso aí meu filho, tá bom”. Então eu assumi, eu assumi. (...) Eu aprendi porque via, eu via ele cantá. Não é fácil, não é fácil. O cacumbi é um pouquinho custoso, porque o cacumbi é cheio de mistério. (SILVA, 2015)

Na fala do tio Chico essa questão da aprendizagem também apareceu,

Eu: Achei interessante, eles foram junto na missa! O Enzo pegou o pandeiro uma vez... Ensinarum uma vez e ele já aprendeu! O Ryan também!

Tio Chico: Nós era assim ó! Já ia crescendo, ia pro reco- reco e já ia pro cordão né! E assim... Eu comecei lá no reco-reco, e já fui parar como tamboreiro! (Entrevista tio Chico, 29/10/2017)

Outro ponto importante na relação de ensino e aprendizagem do Cacumbi, é que sempre era uma mulher a pessoa designada para carregar a bandeira enquanto se fazia a prática. Durante a pesquisa percebi que o sentido atribuído para este papel não é apenas segurar a bandeira, ela representa a “fé da bandeira”. Me referirei sobre este aspecto no próximo capítulo.

Sobre a “fé da bandeira”, tia Lourdes também traz na sua fala como se deu esse processo de aprender o seu papel no Cacumbi:

Eu: A senhora começou no Cacumbi com 16 anos?

Tia Lourdes: É! Foi a tia Iva né! A irmã do Pai! Começou nova, também não me lembro! Depois ela ficou doente, não conseguia carregar mais, aí ela passou para a Valdeci! Aí ela carregou um bom tempo também, a Valdeci, aí depois foi pra Brusque, casou-se, sei lá se casou também, ela é meio doida. Aí ficou meio assim... Aí de repente o pai olhou pra mim e perguntou: minha filha queres carregar a bandeira? Aí eu disse: não sei pai, sou tão nova. Tinha só 16 anos. Aí ele assim: porque quando estiver um compromisso tem que ir junto. Eu disse: eu sei, eu sei que eu amo, eu adoro.

Eu: Então foi a tia Iva que te ensinou a carregar a bandeira?

Tia Lourdes: Que eu conhecia! Porque no tempo dos meus avós, não conheci os meus avós! Quem sabe até era a minha vó! Então não me lembro! Eu só peguei do meu pai, dos parentes, tio Nito né! O teu avô! Meu pai começou novinho, pelo reco, do reco foi pro tambor, foi tudo, até o Capitão! Acho que o pai dele passou a inscrição toda pra ele, aí ele aprendeu!

Eu: E foi sempre assim, olhando também né! Vendo-os fazer!

Tia Lourdes: Olhando! Sim! Ele aprendeu a escrever o nome no barraquinho ali né! na ... aqui né!! Não sabia ler, mas sabia a inteligência que ele tinha! E foi assim! Agora passa pro Campos, porque o Campos tem aquele dom, aquele dote assim pra Capitão né! Já o Chico, se for carregar a bandeira ele também sabe, mas acho que ele não tem aquela...assim... (Entrevista tia Lourdes, 28/10/2017)



Ilustração 8 Fonte: Acervo “Caruso” de Folclore Catarinense. Festa do Folclore na Universidade Federal de Santa Catarina, ano:?

Essa aprendizagem não é só em relação aos instrumentos e as músicas que são cantadas, isso se refere também à formação, como deve ser a posição das pessoas e o que fazer na prática. Isso ficou evidente também no momento da missa. Tio João, o atual Capitão, nos orientava no momento em que estava acontecendo à apresentação. (DC, 21/10/2017)

Durante a entrevista com o tio Chico, ele descreveu como era a posição do grupo nas apresentações,

Eu: E como era a formação do Cacumbi? Era... Tinha o Capitão?

Tio Chico: Os componentes?

Eu: É! Os componentes!

Tio Chico: É! A... na frente era a fé da bandeira! O Capitão! O Capitão né! o Pai! Vinha um tambor no meio! E outro tambor atrás! O tamboreiro! Um tambor simples e um tambor mor! Um responde (tambor simples) e o outro faz a percussão né (tambor mor)! E aqui vem... Parece que era seis componentes no cordão! Um Guia aqui! Outro Guia aqui! Mais cinco componentes com o reco-reco né! Era um guia, mais quatro... eram seis por cordão! Seis por cordão! Então dá doze! Com dois tamboreiros quatorze! O Capitão e a fé da bandeira dezesseis!

Eu: Ah! Sim dezesseis!

Tio Chico: O guia que puxa tudo né! O guia que faz a manobra toda! Ai faz a meia lua! E a manobra do... do papagaio! O guia que tem que manobrar tudo né! o guia que sai na frente! Faz meia lua! O guia que sai primeiro! Todo mundo tem que acompanhar o guia da frente aqui! Seguia! O guia faz meia lua aqui! O Cordão tem que vir aqui! Dá a volta toda aqui pra ir pro lugar! O outro faz a mesma coisa! Tudo assim! (Entrevista tio Chico, 29/10/2017)

A descrição relatada acima condiz muito com o registro nos cadernos do Folclore Catarinense datado do ano de 1954, na localidade de Cachoeira, próximo ao município de Biguaçu⁹. Como mostra a figura abaixo:

⁹ Como já havia falado no neste capítulo, muitas são as semelhanças entre o grupo relatado nos Cadernos do Folclore Catarinense com o Cacumbi do Capitão Amaro. Sobre o lugar onde o tio Amaro e meu avô Nito nasceram, pretendo aprofundar posteriormente procurando entender as possíveis relações entre esses grupos.

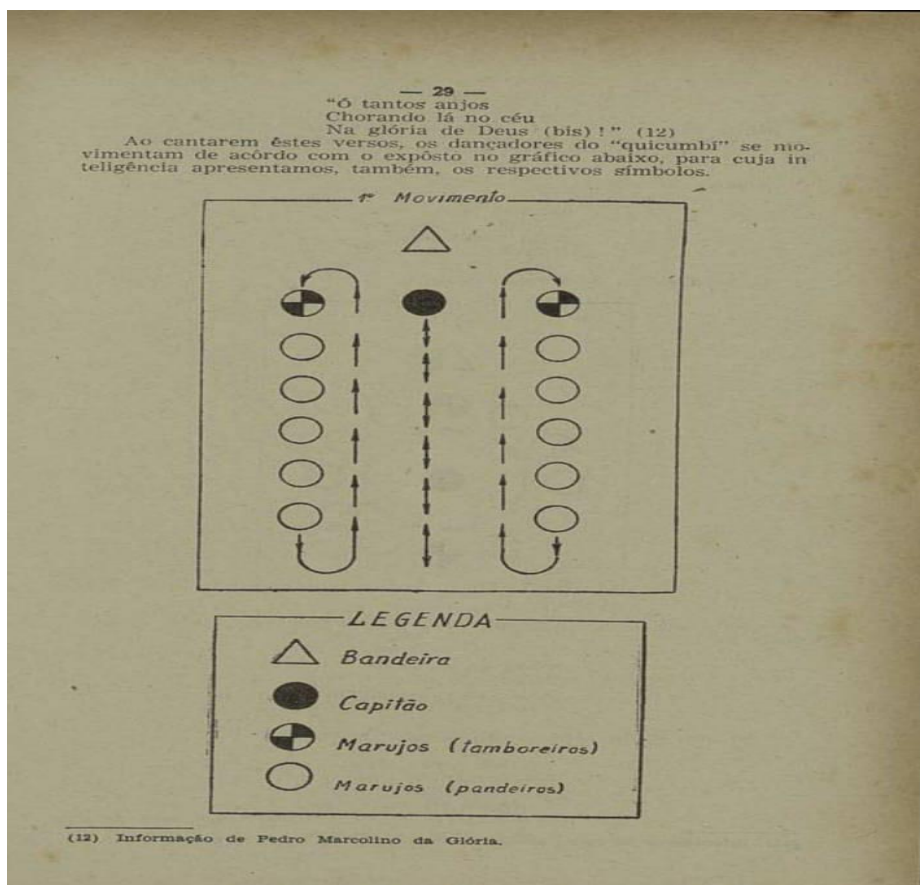


Ilustração 9 Fonte¹⁰: Boletim do Folclore Catarinense, ano: 1954, edição 17/19, p.29

Sobre os instrumentos tio Chico traz informações importantes. Os arquivos sobre o Cacumbi a que tive acesso, principalmente os registros mais recentes, nos mostram que os integrantes do grupo utilizavam instrumentos industrializados, mas nem sempre foi assim. Na sua fala nos conta que os instrumentos eram construídos artesanalmente,

Tio Chico: A gente usava muito pandeiro de coro mesmo! A gente fazia! Fazia até o arco de madeira ele fazia!

Eu: Era vocês que faziam?

Tio Chico: Era! O Pai fazia! Tambor tudo ele fazia! Os tambor!

Eu: E os tambor era de madeira também?

Tio Chico: Madeira com correia né! Correia de cordão! Fazia uma correiazinha de coro pra apertar! Aí passava o laço assim... Tinha

¹⁰ Na ilustração do Boletim do Folclore Catarinense não aparecem os guias como foi relatado pelo Tio Chico neste capítulo, porém esta ilustração é o que está mais próximo dos movimentos que o Cacumbi executava.

aquela correiazinha pra dar aquela... E o tambor certo Cacumbi é aquele mesmo! Não é...

Eu: Não é esse...

Tio Chico: Tambor é aquele!

Eu: Não é a caixa?

Tio Chico: Não! É Tambor mesmo como nós usava antigamente! E com resposta né! Nós botava uma respostazinha que era pro... A resposta é aquela cordazinha de baixo! Cordazinha de violão... Que é pra dar resposta na batida! Botava aquela cordinha e botava um... Canudozinho de perna de galinha! Botava dentro da corda ali pra dar uma resposta bem... bem... Repinicada! Ôh! Ficava que era um... Estrago! A gente batia com a corda em baixo! Ôh! Ficava... muito bonito!

Eu: E o reco-reco também era de...

Tio Chico: Tudo de bambu!

Eu: De bambu?

Tio Chico: A gente fazia também! É! Cortava o bambu e fazia! Pegava um cerrotezinho.... Não era muito difícil de fazer não! A gente dava uma distância dos dedos! Ia cortando com o cerrote! Depois ai uma época ai! Não sei! Parece que fizeram um de ferro! Mas de ferro não dá a resposta igual ao de...

Eu: É! Não é igual né! o de bambu!

Eu: É igual o tambor né!? o tambor também não...

Tio Chico: O tambor tem que ser de madeira! Os antigos aí! Só sei que eles davam um jeito! Ia pra esses mato ai cortavam! Hoje não tem nem mais mato pra gente....fazia muito com madeira de camboatá! Que ela arcava bem! Aí ele mesmo cortava! Ia no mato! As vezes andava fazendo sozinho! Nós ia tudo! Couro de cabrito! Nós fazia as peles de coro de cabrito! Deixava de molho! Tirava o cabelo do coro do cabrito! Tirava o cabelo todo! Deixava de molho na água com cal! Raspava ele todo! E dali nós mesmo que fazia a pele! Tudo... hoje em dia não tem.... não tem nem mais isso né! Mais pele, mais nada pra fazer!

Eu: É! Tem gente que faz ainda! Mas é bem raro!

Tio Chico: É! Se encontra ai! Se encontra! Hoje em dia eu acho que é mais pele de carneiro né! Que a maioria desses instrumentos ai é pele de nylon né! Como é que vão matar os bichos pra fazer! Essa montoeira de instrumentos de hoje em dia! Naquele tempo era mais minoria né! Se for fazer hoje... Matar os bichos pra fazer! Essa montoeira de escola de samba que tem ai! Essa coisarada ai!

Eu: Então!

Tio Chico: Credo! Tá louco! (Entrevista tio Chico, 29/10/2017)

É importante pensar que o grupo vai se adaptando ao contexto em que está inserido. Percebem a mudança em relação à sonoridade, ao timbre dos

instrumentos, além das relações que mudam ao longo do tempo, e o que isso influenciou na permanência do grupo no período em que praticavam o Cacumbi.

Outro ponto importante aparece na fala dos integrantes do grupo, é a forte importância atribuída à vestimenta, que tinha que ser impecável.

No trecho da entrevista com o tio Chico ele revela o quanto é importante à apresentação do Cacumbi,

Eu fiquei bem emocionada no sábado! Mesmo com aquele pouquinho ali!

Tio Chico: É uma coisa que...fazia um bocado de tempo que a gente não vestia essa roupa azul! (Tio Chico sorriu bastante nesse momento)

Eu: Sim!

Tio Chico: Naquele tempo era todo mundo direitinho! Aquelas camisas bem! A calça bem passadinha! Camisa azul! Chapéu com fita! A gente caprichava mesmo! Tudo bem ajeitadinho! Tênis branco! Calçadinho branco! Tudo bem ajeitadinho! O pessoal ai gostava! A gente chegava tudo na linha direitinho! Tudo ajeitadinho! Os pandeiros tudo! (Entrevista tio Chico, 29/10/2017)

A descrição que ele faz sobre a roupa tem tanta importância que, a meu ver, pode ser associada à questão de Classe. Intuo que possa ser como um recurso de, naquele momento pelo menos, não se lembrar da pobreza, eliminar esta diferença. Havia uma preocupação de como o grupo era visto pelas pessoas que os assistiam, tinham um orgulho em estar bem vestidos.

A Classe, portanto, enquanto uma categoria de análise, surge como forte temática que pretendo incluir e aprofundar nos estudos que desenvolverei sobre o Cacumbi do Capitão Amaro, a partir deste Trabalho de Conclusão de Curso.

4. DAS MEMÓRIAS À AUTO-VALORIZAÇÃO

4.1 “Não pode morrer, a gente precisa ensaiar”: do envolvimento das mulheres

Muito embora este Trabalho de Conclusão de Curso não tenha como objetivo estudar as questões de Gênero, durante minhas observações na comunidade e entrevistas, foi se evidenciando a grande importância que as mulheres estavam dando à retomada da prática do Cacumbi.

Eu: Ah! Então não é só a mulher que carrega a bandeira?

Tia Lourdes: *Não! Ele carregou num momento em que a Tereza estava grávida também, e o Cacumbi viajou, mas sempre é a mulher! Existiu sempre uma mulher no Cacumbi! O Pau de Fita são várias mulheres! Como agora eu falei pra Babi, está tudo diferente, os homens se não quiser, porque ninguém pode forçar! No fundo até! O Campos falou que vai fazer uma reunião, e até botar as mulheres junto com os homens que tiver! Veste a roupa! Tem a roupa direitinho! Porque o Cacumbi é muito respeito! É uma oração! Uma coisa linda! Porque se eles não quiserem cumprir! Se o João for em frente! A gente for! Pra não deixar cair, vai mulher também junto né!* (Entrevista tia Lourdes, 28/10/2017)

Mesmo a mulher assumindo um papel de importância dentro desta prática, pois ela é a “fé da bandeira”, como informou o tio João no diário de campo, no Cacumbi não é comum às mulheres tocarem os instrumentos de percussão. Pesquisando sobre o tema, não tenho conhecimento de que isso tenha ocorrido em alguma passagem da história, pois durante muito tempo ou por todo o tempo os homens foram protagonistas, mas naquela situação, isso não foi um problema, talvez nunca tenha sido (DC, 21/10/2017), mas ficou evidente nas entrevistas a necessidade da mulher assumir outros papéis para manter o Cacumbi.

Eu: Pois é! Naquele dia eu peguei o reco! Na missa!

Tia Lourdes: *Pois é! Sabendo tocar, ajuda né! Porque se eles não quiser, do que adianta! Porque na hora que for sair! Não cumpre mais! Com o meu pai já era assim! Tratava na espada! Nós sabíamos o jeito dele! Não machucava nada, mas nós ficava com medo! Mas era assim, um fugia e o pai ficava com a cabeça enlouquecida! Então o Campos assim! Nem que seja por aqui! Começando a divulgar, como ele disse! Começam a chamar de novo! Já chamaram lá, em*

*junho né! Na Coloninha! Talvez começam a ver no vídeo, na internet!
(Entrevista tia Lourdes, 28/10/2017)*

Diante das inúmeras contribuições de pesquisadoras e pesquisadores para os estudos de gênero e prática musical, é preciso considerar as reflexões acerca deste campo de estudo no que diz respeito ao Cacumbi e o papel da mulher.

Conforme a tradição, o lugar da mulher é o doméstico e

Os homens são vistos como, sobretudo, ligados às ocupações da esfera da vida econômica e política e responsáveis por elas, enquanto as mulheres seriam responsáveis pelas ocupações da esfera privada da domesticidade e reprodução. As mulheres têm sido vistas como “naturalmente” inadequadas à esfera pública, dependentes dos homens e subordinadas à família. (Okin, 2008, p. 307 e 308)

Na ambiência musical, Catarina Domenici demonstra isto através da história de Clara Schumann, uma mulher compositora que obteve seu mérito por ser interprete esposa de um compositor homem. “(...) necessitava-se de um *performer* que fosse a encarnação da máxima cartesiana e do ideal de fidelidade e reverência à autoridade do compositor. Clara foi a pessoa certa, na hora certa.” (DOMENICI, 2013, p. 99), a submissão da intérprete em relação ao compositor e a prática musical como um estímulo para o entretenimento doméstico, principalmente os instrumentos de teclas.

Rodrigo Cantos também aponta as mesmas condições e preconceitos sofridos por Chiquinha Gonzaga no campo dos estudos musicais, invisibilizando sua produção artística. “Essa invisibilidade que incidiu sobre Chiquinha e muitas outras mulheres reflete um projeto de homogeneização do conhecimento, no qual a produção e o reconhecimento das mulheres foi ignorado, quando não, reprimido”. (Gomes, 2017, p.153)

No caso do Cacumbi, há que se considerar os marcadores sociais de gênero e raça. Os exemplos citados acima nos mostram uma realidade da vivência de mulheres brancas, exceto Chiquinha Gonzaga. Mesmo quando falamos do lugar do público e privado, o lugar do doméstico é “naturalizado” principalmente entre as mulheres negras, e nas relações de trabalho. Mesmo tendo um avanço nas tentativas de diminuir as desigualdades entre homens e

mulheres, as mulheres negras ainda se encontram em posição de desvantagem em relação aos homens negros e as mulheres brancas.

As discriminações de raça e gênero produzem efeitos imbricados, ainda que diversos, promovendo experiências distintas na condição de classe e, no caso, na vivência da pobreza, a influenciar seus preditores e, conseqüentemente, suas estratégias de superação. Neste sentido, são as mulheres negras que vivenciam estas duas experiências, aquelas sempre identificadas como ocupantes permanentes da base da hierarquia social. (Silva, 2013, p.109)

As experiências distintas que as mulheres vivenciam no contexto do Cacumbi, me fez observar que há um grande número de mulheres, e muitas delas são responsáveis por suas famílias, inclusive com a renda familiar apenas delas. Sempre pensei que as mulheres assumindo certo protagonismo no Cacumbi, a prática teria tido continuidade.

Teve um momento em que a minha irmã Lisiane questionou em tom de brincadeira, que o Cacumbi deveria ser feito por mulheres, pois a maioria são mulheres na família. Campos deu um sorriso, mas continuou tentando lembrar as músicas. Não sei o que ele pensou naquele momento, pois o Campos tem essa postura de comandar, ou melhor dizendo, organizar o momento da performance, esse é o seu papel no Cacumbi, de capitão. (DC, 10.09.2017)

Neste outro trecho do diário de campo, as mulheres também demonstram vontade na manutenção do Cacumbi,

Tia Tereza comenta que: *o pai morreu com aquilo tudo na cabeça!* em seguida a Márcia fala que: *Sim! ele morreu com tudo na cabeça, e agora os filhos e os netos estão deixando morrer!* Tia Tereza complementa: *Na verdade o Campos assumiu assim que o pai morreu, mas foi desanimando!* Comento que isso é difícil, mas a mãe também diz que: *Pelo menos a cantoria não pode morrer!* Então eu digo que é isso que estamos fazendo neste momento. (DC, 12.10.2017)

Em relação ao envolvimento das mulheres na preparação da prática do cacumbi, aparece também na fala do Tio Chico.

Eu: O senhor fica triste assim, por não ter....

Tio Chico: É! Porque a gente se lembra né! Acostumado nos Domingos né! A gente sente falta dele né! Sente falta! Que ele gostava! E a gente via que aquilo ali pra ele! Meu Deus do céu!

Chegava aquele dia ali! Olha! Nós temos que se apresentar hoje a noite! No dia de semana... Chegava já de tarde! Ele tava em casa! Já arrumava aquilo tudo! Arrumava a roupa... Óh Maria! A minha roupa tá pronta? Meu quepe? O meu cinturão? E passava ... na fivela do cinturão! Na bainha da ... aquilo ficava brilhando! Aqueles tambor! Ele já arrumava aquilo tudo! Olha! O Fulano não veio ainda do serviço ó! Vai atrasar! Ai a gente saia mais cedo! Não! Já tamo chegando! É! Bom porque, pra nós chegar lá mais cedo! Não! Pode deixar que daqui a pouco já tamo aí! Aí ficava desinquieto coitado! Quando chegava que marcava todo mundo na condução ali! Ah! Aquilo pra ele era uma alegria! Nós vamos lá fazer a vontade dele! Gostou...ôh meu Deus do céu! Sempre falou! O dia que não puder botar a dança na rua!

Eu: Ele dizia isso?

Tio Chico: É! Ele falava! Mas chega uma hora né! As coisa... Tudo uma hora tem fim né! A mãe também! Até um dia... a mãe também acompanhava! Não falhava né!... Queria ver no terno! Gostava de cantar um terno! Ela e a mãe dela (mãe da Tia Graça, companheira do Tio Chico) cantavam! Companheira da mãe no terno!... ela dizia: óh! Tal dia nós vamos começar! Gostava de uma diversão! Se divertia todo mundo! É fogo! (Entrevista tio Chico, 29/10/2017)

A imagem abaixo é o registro da preparação de uma apresentação do Cacumbi na Universidade Federal de Santa Catarina, não se sabe ao certo o ano desta apresentação, mas a data fica em torno do final dos anos 80, início dos nos 90. Na imagem temos logo atrás do Capitão Amaro a presença da tia Maria, mulher do tio Amaro, além de outras mulheres participando daquele momento.



Ilustração 10 Fonte: Acervo “Caruso” de Folclore Catarinense. Festa do Folclore na Universidade Federal de Santa Catarina, ano:?

As mulheres têm um papel principal para o Cacumbi enquanto um grupo que compartilha saberes e vive isso musicalmente. Isso aparece no diário de campo descrito abaixo,

Hoje estive na casa da minha mãe e perguntei pra ela se as mulheres sempre tiveram essa atitude como está acontecendo agora, de incentivar a prática do Cacumbi. A mãe respondeu que não saberia dizer ao certo se sempre foi assim, mas disse que quem pode responder isso é a Lourdes, então resolvi ir novamente à casa da Tia Lourdes para perguntar. Ela comenta que as mulheres sempre estiveram presentes, ajudando a cantar ou acompanhando os maridos. Comenta também que sempre estavam presentes na preparação de alguma apresentação ou dos ensaios que aconteciam, essa preparação incluía a alimentação e as roupa que o grupo ia utilizar. (DC, 15.11.2017)

A presença das mulheres é um dos aspectos das relações que foram e são construídas pelos os integrantes. A teia de significados constituídos nas interações sociais se fez presente em vários momentos do campo observado,

Achei todos tão disponíveis para estarem ali e poder lembrar tudo isso. E só por isso foram chegando mais integrantes da família, teve um momento que me desliguei um pouco da conversa e observei a quantidade de pessoas presentes. Fiquei pensando que muitos não fazem ideia da riqueza daquele momento. Cada música que o Campos cantava era um rastro de passado que se mostrava no presente. Digo isso porque, enquanto o Campos cantava uma melodia do Terno de Reis, a minha sobrinha Isabella estava sentada no colo da minha tia Juçara, ela me chamou rapidamente e mencionou que a Isabella estava cantando junto a música "Samba lelê", ou seja, queria compartilhar com o seu canto também, mesmo não sabendo a música do Terno de Reis. Isabella cantou o que sabia. (Diário 10/09/2017)



Ilustração 11 Fig. 11 Fonte: arcevo da autora (DC 10.09.2017)

A partir das falas acredito que um dos sentidos que é o comunitário e tem a ver muito com o movimento favorável das mulheres, que acontecia no Cacumbi do Capitão Amaro, volta a acontecer como já havia descrito nos trechos do diário de campo acima.

Quanto ao aspecto comunitário da música, SMALL (1989) se refere à música que é feita em conjunto e é partilhada. Neste caso, não só a música enquanto obra, mas como parte de uma interação social. Na definição de Ribeiro sobre o conceito de música trazido por Small (1999),

[...] “*Musicking*” (“*musicar*”) traz o conceito de que “A essência da música não está na obra musical, no trabalho musical e sim na ação social de fazê-la, ou seja, na *performance*. Música é mais que um nome é um verbo, o de “musicar”, ou seja, ação.” O conceito transcende a ideia de *performance* musical atingindo também ações como ouvir música, falar sobre música. Considera ainda que, o local onde se faz música, é um fator preponderante de “como” e “para que” aquela música desenvolve-se. (Ribeiro, 2016, p. 726, Apud, SMALL, 1999)

Para o Cacumbi do Capitão Amaro, “há muito tempo a música tem servido como um meio de autoafirmação, um meio de explorar, afirmar e celebrar quem somos e o que pensamos socialmente” (SMALL, 1989), por isso a valorização e a visibilidade é importante para a continuidade de um grupo.

Isto pode estar interseccionado com o Gênero; talvez a minha irmã tenha razão: se as mulheres tivessem espaços de poder - tipo, como a função de Capitão, talvez o aspecto comunitário da música fosse mais forte, juntasse o grupo todo envolvido com mais intensidade em torno da prática do Cacumbi, ou até, de qualquer outra “cantoria”, como aparece na fala da minha mãe, *“Pelo menos a cantoria não pode morrer!”*. (DC, 12.10.2017)

Ao final do trabalho de campo, fui me dando conta da importância das mulheres para a manutenção do Cacumbi, principalmente num tempo em que a ocupação das mulheres estava, muito mais que hoje, relacionada a esfera do privado/doméstico e a ocupação dos homens ligada a esfera pública OKIN (2008). Essa problematização sobre a questão de Gênero e o Cacumbi do Capitão Amaro, está sendo uma motivação para um aprofundar posteriormente na continuidade deste estudo.

4.2 “Ihh!! Tambor dentro da Igreja??!”: o Cacumbi e a Racialização

Precisamos considerar que o conceito de Raça¹¹ ainda é muito presente no imaginário da população brasileira, produzindo um discurso racista que por muito tempo foi sustentado pela ciência moderna. Vários estudos mostram como esse conceito vem sendo utilizado no decorrer da história, para classificar diferentes povos. (Guimarães, 1999; Munanga, 2004; Shucman, 2012).

No recente trabalho “Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: Raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana”, tese de doutorado apresentada no instituto de psicologia na Univesidade de São Paulo, Lia Vainer Shucman traz um capítulo detalhado do referido conceito, para entender a ideia de raça acerca da branquitude¹². Ela cita assim:

A ideia de raça e racialização do mundo é [...] uma das explicações encontradas pela humanidade para classificar e hierarquizar os grupos humanos. No século XVIII, a cor da pele foi considerada um dos critérios dentro desse processo de classificação pela racialização e, dessa forma, a espécie humana ficou dividida em três raças que permanecem até hoje no imaginário coletivo: branca, amarela e negra. No século XIX, acrescentaram ao critério de cor outros critérios morfológicos, como forma do nariz, lábios, queixos, ângulo facial etc. (Munanga, 2004, apud, SCHUCMAN, 2012).

Esse estudo é importante, pois enuncia que a ideia de branquitude sempre está relacionada em oposição, ou seja, o “negro” existe porque o “branco” existe também, mas é uma relação de hierarquia e a sociedade branca europeia se beneficiou. Para Munanga,

“A negritude nasce de um sentimento de frustrações dos intelectuais negros por não terem encontrado no humanismo ocidental todas as dimensões de sua personalidade. Neste sentido, ela é uma reação, uma defesa o perfil cultural do negro. Representa um protesto contra

¹¹ Conceito de raça socialmente construído, ou seja, uma categoria social e não biológica. (Munanga, 2004)

¹² A branquitude é entendida aqui como uma construção sócio-histórica produzida pela ideia falaciosa de superioridade racial branca, e que resulta, nas sociedades estruturadas pelo racismo, em uma posição em que os sujeitos identificados como brancos adquirem privilégios simbólicos e materiais em relação aos não brancos. (Shucman, 2012, p. 07)

a atitude do europeu em querer ignorar outra realidade que não a dele, uma recusa da assimilação colonial, uma rejeição política, um conjunto de valores do mundo negro que devem ser reencontrados, defendidos e mesmo repensados". (Munanga, 1988, p. 56).

No entanto, a categorização de raça é necessária tanto para a implementação de políticas públicas, quanto para o reconhecimento positivo da população negra brasileira, pois esta população é discriminada através da categoria raça. (Schucman 2012, p.37).

As manifestações de origem africana, por estarem relacionados às culturas populares afro brasileiras, trazem consigo questões profundamente complexas no que diz respeito à transmissão e a herança cultural na diáspora africana. Essas culturas que tem como base o conhecimento na oralidade foram racializadas.

Estou entendendo que a racialização das populações, cujos antepassados foram escravizados, está presente em diferentes instâncias da identidade negra na atualidade, e essa identidade é diversa na identificação dos próprios sujeitos, pois a negritude é múltipla. Munanga diz que, cada grupo de negros deve adaptar-se e reajustar o conteúdo de sua negritude, respeitando sua especificidade social, econômica, política e racial. (Munanga, 1988, p. 57)

No que diz respeito à reivindicação dessa identidade, "pode ser tanto pelo viés de uma valorização da afro-descendência, quanto por uma produção cultural de etnicidade ligada à ideia de diáspora africana, e também politicamente através da luta antirracista (que necessariamente se articula através da categoria sociológica raça)". (Schucman 2012, p. 37)

No mês de outubro deste ano, o Cacumbi do Capitão Amaro fez uma apresentação na Igreja da comunidade do Morro da Caixa do Estreito em Florianópolis, e compreender a relação do grupo com a Igreja, foi uma das motivações desta pesquisa.

Hoje foi o dia da missa em memória do Capitão Amaro. No ano de 2017, a igreja São Judas Tadeu, da comunidade do Morro da Caixa do estreito, comemora 50 anos de existência, e como parte das comemorações, foi feito um convite para o grupo Cacumbi apresentar algumas de suas músicas na celebração. Sempre ouvi histórias sobre a construção da Igreja, minha mãe e minha vó Idiná sempre relataram que o vô Nito e o tio Amaro construíram a primeira Igreja

em meados de 1967, a mãe relata ainda que o tio Amaro e a minha avó foram os primeiros zeladores da Igreja. (DC, 21/10/2017)

Abaixo temos a foto do ano em que a Igreja foi construída, e outra foto atual da Igreja.

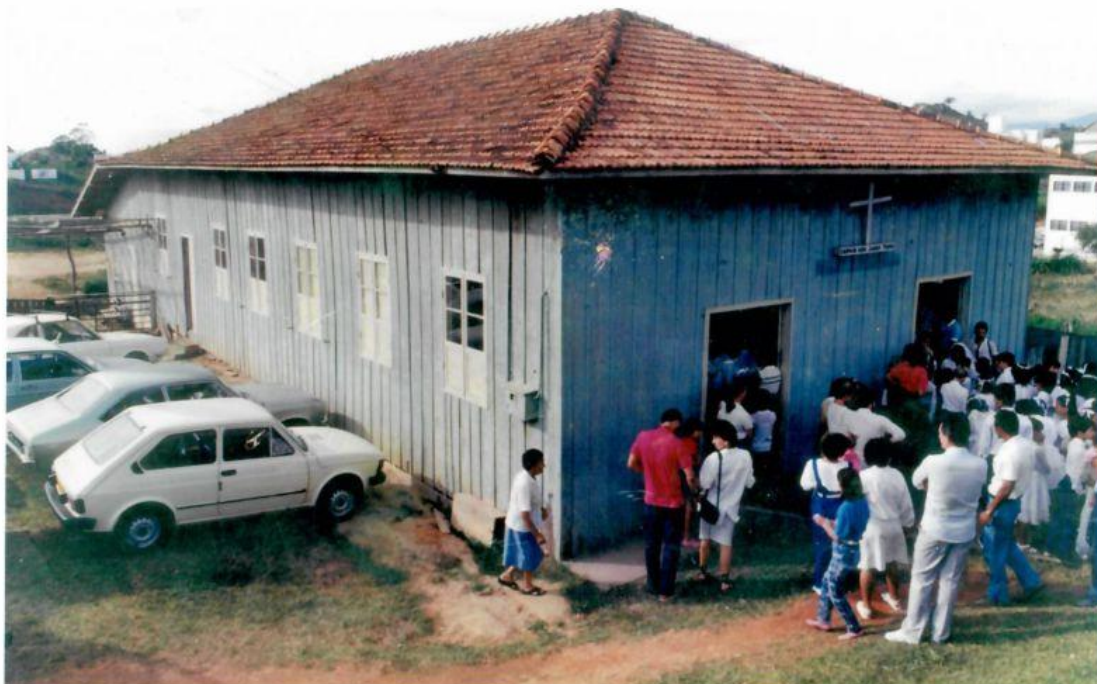


Ilustração 12 Fig. 12 Fonte: site da Igreja São Judas Tadeu, ano da foto: 1967



Ilustração 13 Fig. 13 Fonte: site da Igreja São Judas Tadeu, ano da foto: 2017

Sobre a citação no diário de campo acima, surgiu uma dúvida sobre como era o trabalho de zelador do tio Amaro e da minha avó Idiná. No trecho abaixo minha mãe comenta sobre essa relação de trabalho, o que confirma a

pertinência de abordar em estudo futuro, como comento anteriormente, a interseccionalidade da identidade social de Raça com a Classe:

Hoje em conversa por telefone com a minha mãe, perguntei se o trabalho do tio Amaro como zelador da Igreja era remunerado? Ela me respondeu que não, pelo que ela lembra sempre foi um trabalho voluntário, disse inclusive que a minha vó Idiná, cunhada do tio Amaro também trabalhou como zeladora e era um trabalho voluntário. Perguntei se hoje ainda é assim, respondeu que sim, algumas Igrejas pagam por esse serviço, mas a Igreja São Judas Tadeu não. Perguntei se o tio Amaro gostava do trabalho voluntário de zelador, respondeu que na lembrança dela sim, ele gostava. (DC, 19.11.2017)

Na trajetória do Cacumbi do capitão Amaro, o racismo operou de certo modo, no silenciamento do grupo naquela comunidade. Durante a pesquisa, pude verificar, principalmente em relação à Igreja, como o grupo era visto diante daquela instituição.

(...) fomos informados que tinha alguns lugares reservados para podermos assistir a missa. Fiquei surpresa com a fala inicial do padre Flávio, pois começou a missa falando em memória do tio Amaro, mas também em memória das pessoas mais antigas, os primeiros moradores do Morro da Caixa. Citou que a família da minha avó Idiná e do meu avô Evaristo foram para aquela comunidade na década de 1930, e em seguida a família do tio Amaro, pessoas de origem afro descendente. Sendo assim, trouxeram também a prática do Cacumbi que foi aprendido com seus antepassados. Padre Flávio cita também que “não podemos deixar essa cultura desaparecer, principalmente naquela comunidade, pois nós carregamos muitos preconceitos e muitas vezes somos racistas. É preciso aprender com as diferenças, e cada um tem a sua fé”. A surpresa com a fala do padre não foi só minha. Quando acabou a missa, ficamos conversando sobre o que foi dito na missa. A minha prima Elaine, filha do tio João, comentou que foi a primeira vez que ouviu um padre falar sobre racismo. Ainda na conversa após a missa, tio João comenta com a tia Lourdes e a tia Tereza, que achou o padre “legal”, talvez essa constatação tenha haver com a postura do padre em pesquisar sobre o Cacumbi, pois como já havia relatado no diário de campo anterior, o grupo ficou surpreso com a atitude do padre na primeira conversa para a realização da missa. O padre Flávio, além de pesquisar sobre a história do Cacumbi, sabia cantar as músicas também. Mas, acredito que isso está intimamente ligado a resistência que o grupo tem em relação à Igreja. Ainda não posso afirmar o motivo pelo qual existe a distância entre a Igreja e a prática do Cacumbi, sei que em algum momento da trajetória deste grupo existia essa relação. (DC, 21/10/2017)

Na primeira conversa que o grupo teve com o Padre Flavio, o mesmo relatou que a relação entre esses grupos de cultura popular e a Igreja, depende exclusivamente do Padre e não de uma ordem superior, portanto, a prática do

Cacumbi na Igreja da comunidade do Morro da Caixa, sempre esteve subordinada a uma aceitação do responsável pela Igreja, ou seja, passível de mudança. Mas somente no ano de 2017, o grupo pode fazer a sua primeira apresentação na Igreja do lugar onde moram. Isso fica evidente na fala da tia Lourdes, na entrevista abaixo:

Eu: E essa Igreja aqui do morro?

Tia Lourdes: Aqui foi a primeira vez que entramos! Até porque tinha outros Padres!

Eu: a senhora acha que isso tem a ver porque o Cacumbi está relacionado à cultura negra?

Tia Lourdes: Sim! Tem a ver com a coisa negra, porque na cidade mesmo, já certo mesmo que é a Igreja do Rosário! Que é São Benedito e Nossa Senhora do Rosário!

Eu: Que é o santo dos pretos!

Tia Lourdes: É! O santo dos pretos! Que o nome da Igreja já é Nossa Senhora do Rosário! Aquela daqui! A outra é a Catedral! Mas o certo é...! Sabes por que eles não admitiam antes? Porque muitos Padres tinham aquela demanda com a umbanda! Isso aí! Isso aí que meu pai falou! Agora eu lembrei! Aí eles pensavam que os tambor, essas coisas, roupa branca era macumba! Entendes? Claro né! Porque os escravos! Como é que é? As baianas! As pretas velhas! As africanas! Os caboclos! São parecidos! Vieram lá da África! Então eles pensavam que era macumba que estava aqui! Então não admitiam! Então como tá muito evoluído né! Meu Deus! Jesus! Agora tá! Acabou né! Não visse! O Padre não liga mais! Separa a macumba! Separa a coisa...! Agora acabou muitos preconceitos né!

Esta fala da tia Lourdes é pertinente para considerarmos como marcadores sociais estão presentes na prática e na memória do grupo. Quando ela sinaliza que a Igreja do Rosário e São Benedito está relacionada à comunidade negra, parece que tem consciência de uma conquista de direitos. Ao mesmo tempo, marca a diferença, marca e reafirma que há coisas “de/para negros” (como a igreja do Rosário) e coisas “de/para brancos”.

Eu: no dia da missa o Padre falou no discurso dele sobre o racismo!

Tia Lourdes: Fala! Fala! Isso aí é muito inteligente né! Meu Deus do céu!

Eu: e na época que vocês?...

Tia Lourdes: Era muito preconceito ainda!

Eu: Era?

Tia Lourdes: Era! Que ainda tem né!

Eu: Ainda tem!

Tia Lourdes: Então a gente já ficava na gente também né! Eles pensavam que era tudo macumba! Porque olha quando o pai cantava: “ô quimbanda, ô carunga, orunguê! Ó! Isso aí é os escravos né! Na língua deles! A linguagem né! é! Como é? Aquela língua! Aquela cruzada de...! não tem o “que”, o “gê”, “não sei o quê” na umbanda? Então! Ô quimbanda! Eles pensavam que era aquilo ali que tem a cruzação de...! povo né...! Povo de esquerda né! mas não é! É...a linguagem né! isso ali foi os africanos que...diz que batia uma batidinha no Navio né! outro fazia não sei o quê né! Isso aí que começou!

Eu: ah! Entendi!

Eu: A senhora ficava triste quando o Cacumbi... Por exemplo, sábado foi a primeira vez que o Cacumbi entra nessa Igreja, no nosso bairro né?

Tia Lourdes: Nessa Igreja! No nosso bairro! Depois de tudo que o pai passou! O pai tem história ali né! Meu Deus! Cruzes! O tio Nito ajudou também! Mas o pai mesmo! Era...! O pai lavava até o pé dele! No lava pé e tudo né! Abençoado ali! Mas aí não sei como é que é né? O pai ficava na dele! Aí assim: Maria deixa! A gente faz o bem sem olhar a quem! E é o que eu faço também né! (Entrevista tia Lourdes, 28/10/2017)

Aqui fica evidente compreensão do racismo que o grupo sofreu por conta das músicas cantadas pelo grupo. O trecho de música que tia Lourdes cita acima é provavelmente resquícios de uma língua falada pelos nossos antepassados, ou seja, um tipo de música que não se pode cantar dentro de uma Igreja.

É preciso considerar que o Cacumbi do Capitão Amaro tem um repertório específico para cantar dentro da Igreja, e outro repertório para apresentações fora da Igreja, mas fica evidente na sua fala a importância de cantar as músicas em qualquer lugar.

Pensando na fala da tia Lourdes, existe uma importância simbólica para o grupo poder fazer o Cacumbi dentro da Igreja, e por diversas vezes não foi oportunizado.

Eu: E no sábado? Na missa, qual foi a sensação de ter tocado de novo?

Tia Lourdes: Ah! Foi muito importante sabe! Porque há muitos anos! Porque na Igreja só entra o Cacumbi né! Pra ti ver! Pau de fita também pode entrar, não sei né! Tem oração que o pai cantava...era só um tambor...agora não vou fazer direitinho né...Mas como tem as orquestras no altar! Isso aqui tudo! Então agora está tudo mais moderno! Senão, era o maior respeito, meu Deus, para entrar! Tinha que pedir pro Padre, pro Bispo, senão não entrava! O pai entrou na

Igreja do Rosário, entrou não sei aonde! Só o Cacumbi! Agora então, visse que o Padre pediu aqui! Então quando entra, pede licença, já vai dizendo as oração! Tem uma oração muito linda! Só o pai cantava! Até eu sei, mas posso até esquecer!

Eu: Como ela era?

*Tia Lourdes: Ah! Eu esqueci algumas palavras! Eu não sei né! Então quando chega lá bem no meio, talvez até que eu vá esquecer alguma coisa! Chega lá, olha bem lá no altar, e diz, **Deus te salve casa santa! Não sei se vou lembrar! Aonde Deus fez a morada! Eu entrei e não reparei! Tá! Deus te salve casa santa! Onde Deus fez a morada! Eu entrei não reparei! Ó meu senhor me perdoe! Os meus pecados, que fica pro lado de fora! Eu não trago nada pro lado de dentro! O Jesus está naquela cruz! Fosse morto! Fosse vivo! Estás naquela cruz por nós! Aí tá! Aonde está o calixbento com a hóstia consagrada! Em nome de Deus e da virgem Maria! Aí, isso aí quando entra assim, sem tambor sem nada! Aí entra assim, e olha bem pro altar e diz essas palavras todas, que o Jesus está lá no crucifixo!***

A partir do momento que participei da missa tocando junto com o grupo, pude identificar o valor simbólico daquele momento. Isso está descrito no diário de campo abaixo:

Passada um pouco a euforia, de organizar e aprender as músicas para participar da missa com o Cacumbi percebi porque o tio João, o tio Chico, a tia Tereza, a tia Lourdes, minha mãe Jandira, minha tia Jussara e os parentes mais velhos, sempre se arrepiam quando relembram os momentos em que praticavam o Cacumbi, ou participavam de alguma forma dessa prática. Fiquei profundamente emocionada por poder fazer parte disso. Desde o momento em que as crianças estavam aprendendo o toque dos instrumentos, até o momento que pude cantar as músicas junto com eles. Isso tem haver com a aprendizagem musical de tocar e cantar junto, mas também tem a ver com a afetividade. (DC, 21/10/2017)

Quando entrei no curso de música, demorei em perceber a importância que o Cacumbi tem para a cultura local. Mesmo lendo trabalhos sobre o grupo, ouvindo histórias, lembranças de infância, não conseguia ter uma relação com o tema Cacumbi que pudesse resultar numa pesquisa.

Com o passar do tempo, dentro da universidade, acabei tendo contato com diversas referências na direção ideologicamente contrárias, o que me fez acreditar que, então, talvez eu conseguisse dar conta de me debruçar sobre o Cacumbi do Capitão Amaro, apesar de saber que teria que encarar o que carrego na memória em forma de inúmeras cenas de discriminação, e um forte sentimento de subalternidade. Fui vendo, por exemplo, que foi histórica e culturalmente construída a identidade da mulher negra associada à sensualidade, o que é comum ainda hoje, e que testemunhei com diversas

mulheres negras, além de ter ocorrido comigo própria. Como coloca Eduardo Duarte (2014), a área da Literatura Brasileira está fortemente marcada por um imaginário sobre a mulher negra, trazida pelo patriarcado herdado no colonialismo, que “inscreve a figura da mulher presente no imaginário masculino brasileiro e a repassa à ficção e à poesia de muitos autores”(p.171). Naquela ordem, a mulata, por exemplo, recebe uma figuração literária enquanto “animal erótico por excelência, desprovida de razão ou sensibilidade mais acuradas, confinada ao império dos sentidos e às artimanhas e trejeitos da sedução” (p.171-172). E isto aponta para a adição do Gênero na interseccionalidade com a Raça e a Classe, o que pretendo estudar em breve.

Acredito que a dificuldade em perceber esses sentidos também está intimamente ligada a construção de identidade de determinados grupos, pois “não há como um sujeito se reconhecer de forma positiva se a sociedade em que ele está inserido produz, acerca de seu grupo, estereótipos, preconceitos e discriminações que restringem a possibilidade de humano desses sujeitos”. (Schucman 2012, p. 37).

A racialização dos grupos e principalmente o Cacumbi, ocasionou a violência da invisibilidade, principal questão da pesquisa. A minha dificuldade em lidar com este tema está relacionado também com minha trajetória escolar, e a educação tem um papel importantíssimo na valorização das culturas de origem africana. Pois no ambiente familiar a valorização acontece. Sempre me identifiquei com os membros da minha família, apesar de ter passado pelo momento da não aceitação desta identidade, principalmente no período da infância, mas quando isso não é garantido nos espaços sociais, especialmente em instituições como a escola, este lugar se torna potencial produtor de desigualdades.

“Expressa na condição de dito popular, a sentença ganha foros de veredicto e se recobre daquela autoridade vinculada a um saber que parece provir diretamente da natureza das coisas e do mundo, nunca de uma ordenação social e cultural traduzida em discurso”. (DUARTE, 2014, p. 171)

Essas questões também perpassam o currículo da escola, a escola enquanto reafirmadora das identidades subalternas. É preciso considerar que as desigualdades não são naturais, mas naturalizadas e o lugar de subalterno também é.

CONSIDERAÇÕES

Nesta pesquisa procurei problematizar a questão da não continuidade da prática do Cacumbi do Capitão Amaro. Diante das reflexões que foram surgindo ao longo do trabalho pude perceber que além de ser uma prática musical, o Cacumbi era ou é antes de tudo a vida dos seus integrantes. Diferentes sentidos aconteciam naquele contexto.

Poder estar imersa neste campo, me fez perceber que as identidades de Raça, Gênero e Classe estão intimamente relacionadas à musicalidade do grupo.

Para além da prática musical, considero importante este estudo apontar que esses marcadores sociais refletem e muito no âmbito da educação.

É urgente para a área de Educação Musical problematizar qual é a função social da música e principalmente, considerar que as relações sociais de Raça, Gênero e Classe estão diretamente ligados às práticas musicais.

Em especial sobre a racialização, esta pesquisa é uma possibilidade de compreender o Cacumbi do Capitão Amaro como uma prática musical que se intersecciona com marcador social da Raça. Agora, como abordar esta prática em uma aula de música? Que reflexões posso fazer no sentido de dar empoderamento musical para este grupo, considerando o currículo da escola? Considero que não faz sentido abordar musicalmente sobre qualquer manifestação de origem popular, ou até mesmo o Cacumbi do Capitão Amaro sem contextualizar suas práticas no âmbito das relações que se estabeleceram historicamente na formação da cultura brasileira.

É sabido que existe uma lei específica para se trabalhar a História e Cultura Africana, Afro brasileira e Indígena na escola, mas é preciso formar e informar professores e alunos sobre o tema, não se tornando apenas uma,

Política de checklist, chega novembro e a instituição cede um pequeno espaço- em um dia do mês (que não altere a agenda dos departamentos)- para pensar a temática das relações raciais, contando que nos outros 354 dias do ano, a “normalidade” temática impere olímpica e confortavelmente. (SCHUCMAN, 2017)

Ainda são incipientes na área de educação musical, os estudos que contemplam e/ou problematizam questões referentes às identidades sociais

étnicos raciais, classe, gênero, religião, geração e, muito menos, as possíveis interseccionalidades entre estas. Considero este trabalho importante para a compreensão da responsabilidade da escola na formação de uma identidade positiva ou negativa, de pessoas em desenvolvimento, crianças e adolescentes.

Futuramente gostaria dar continuidade nesta pesquisa, aprofundando os meus estudos na compreensão da prática do Cacumbi do Capitão Amaro e outros grupos semelhantes presentes no Estado de Santa Catarina. Além disto, existe uma preocupação em dar visibilidade para esses grupos de origem africana no ensino de música.

REFERÊNCIAS

ALVES, Jucelia Maria; LIMA, Rose Mery de; ALBUQUERQUE, Cleidi. **Cacumbi**: um aspecto da cultura negra em Santa Catarina. Florianópolis: Ed. da UFSC: Secretaria da Cultura e do Esporte, 1990. 73 p.

ANTONACCI, Maria Antonieta. **Memórias ancoradas em corpos negros**. Ed. Educ. São Paulo, 2014.

ARROYO, Margarete. **Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical**. Revista Musica na Educação Básica, Londrina, v. 5, p.13-20, set. 2000. Anual.

DOMENICI, Catarina. **A performance musical e o gênero feminino**. In: NOGUEIRA, Isabel Porto; FONESCA, Susan Campos (Orgs.). *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013, p. 89- 109.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Mulheres marcadas: literatura, gênero e etnicidade**. In: OLIVEIRA, Marinyse Prates; PEREIRA, Mauricio Matos dos Santos; CARRASCOSA, Denise (Orgs.). *Cartografias da subalternidade: diálogos no eixo sul-sul*. Salvador, UFBA, 2014, p. 171- 188...

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989. 323p

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli Gomes. **MPB- No Feminino**: notas sobre relações de gênero na música brasileira. Ed. Appris. Curitiba, 2017, p. 189.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ufmg, 2003.

LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana** . São Paulo: Selo Negro, 2004.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude**: usos e sentidos . 2. ed. São Paulo: Ática, 1988. 88p.

OKIN, Susan Moller. **Gênero, o público e o privado**. Estudos Feministas, Florianópolis, 16 (2): 440, maio-agosto/2008. Florianópolis, 2008, p. 305-332

PRASS, Luciana. **Maçambiques, Quicumbis e Ensaios de Promessa: musicalidades quilombolas do sul do Brasil**. Porto Alegre: Meridional Ltda, 2013. 303 p.

RASCHE, Karla Leandro. **“Divertem-se à sua maneira”**: festas e morte na Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, Florianópolis (1888 a 1940). Dissertação (Mestrado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). São Paulo, 2013.

REILY, Suzel Ana. **A música e a prática da memória** – uma abordagem etnomusicológica. Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia. V.9. Nº 1, p.1-18. 2014.

RIBEIRO, Priscila. **Foliã de Santos Reis**: uma experiência participante. Simpom: Anais do IV Simpom 2016 - Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em música, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p.725-735, 2016. Biental.

SMALL, Christopher. **Musica, sociedad, educación**. Madrid: Alianza Editorial. 1989.

SILVA, Jaime José dos Santos. **Memórias do cacumbi**: cultura afro-brasileira em Santa Catarina, século XIX e XX. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC-SC). Florianópolis, 2015.

SILVA, Tatiana Dias. **Dossiê Mulheres Negras**: retrato das condições de vida das Mulheres Negras no Brasil, IPEA, Brasília, 2013.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. 112 p.

SCHUCMAN, L. V. (2012). **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”**: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude

paulistana. Tese de doutorado, Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura**: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea . 2.ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1987. 149p.

Sítios da internet

<http://hemeroteca.ciasc.sc.gov.br/> acessado em 17/10/2017

<https://www.geledes.org.br/questao-racial-e-politica-do-checklist/> acessado em 06/11/2017

<https://acervocaruso.wordpress.com/albuns/> acessado em 14/11/2017

<http://www.baixarmp3s.top/baixar-musica/o-jVSxJ0iMk/mp3-folclore-gaucho-a-popular-do.html> acessado em 21/11/2017

<http://neilopes.com.br/> acessado em 23/11/17

ANEXOS

Anexo 1- Questionário semi - estruturado

Questões para a entrevista

O Cacumbi tinha a relação com a irmandade?

Quando começou a praticar o Cacumbi?

Quantos anos você ficou no Cacumbi?

Tem uma música que vc gostava mais que outras?

Qual? Poderia cantar um pouquinho?

Por quê? Pela beleza do som, ou, melodia? Pela letra?

Como foi a ruptura com a Igreja?

Anexo 2- Partitura “Sinhô Capitão”

Cacumbi Capitão Amaro

Tradição popular
 Transcrição: Derli Júnior

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Cantador, Coro masculino, Percussão 1, and Percussão 2. The second system includes staves for Cantador, Coro masc., Perc. 1, and Perc. 2. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The percussion parts feature a consistent rhythmic pattern of eighth notes with accents. The vocal parts are mostly rests, with the Cantador part having a melodic phrase in the second system.

System 1:

- Cantador:** Treble clef, 8va, 2/4 time. Four measures of rests.
- Coro masculino:** Treble clef, 8va, 2/4 time. Four measures of rests.
- Percussão 1:** Percussion clef, 2/4 time. Four measures of eighth-note patterns with accents.
- Percussão 2:** Percussion clef, 2/4 time. Four measures of eighth-note patterns with accents.

System 2:

- Cantador:** Treble clef, 8va, 2/4 time. Measure 5 is marked with a '5'. The first three measures are rests, followed by a melodic phrase in the fourth measure.
- Coro masc.:** Treble clef, 8va, 2/4 time. Four measures of rests. The lyrics "O - lha ti - a Ma" are written below the staff in the fourth measure.
- Perc. 1:** Percussion clef, 2/4 time. Four measures of eighth-note patterns with accents.
- Perc. 2:** Percussion clef, 2/4 time. Four measures of eighth-note patterns with accents.

2

9

Cantador 

ri-a do con-go-o-ru á, A ca-no - a vi-rou lá no mei-o do mar.

Coro masc. 

A ca-no - a vi

Perc. 1 

Perc. 2 

13

Cantador 

O - lha ti-a Ma

Coro masc. 

rou, dei-xa e-la vi-rar De bo-ca pra bai-xo, de fun-do pro mar.

Perc. 1 

Perc. 2 

17

Cantador 

ri-a, vo-cê é mi-nha ti-a, A ca-no - a vi-rou lá no mei-o da ba - í - a.

Coro masc. 

A ca-no - a vi

Perc. 1 

Perc. 2 

21

Cantador

Coro masc.

Perc. 1

Perc. 2

O-lha ti-a Ma

rou, dei-xa e-la vi- rar, de bo-ca pra bai-xo, de fun-do promar.

25

Cantador

Coro masc.

Perc. 1

Perc. 2

ri-a, ca-dê tio Jo-ão? A ca-no-a vi-rou lá no mei-o do fun-dão.

A ca-no-a vi

29

Cantador

Coro masc.

Perc. 1

Perc. 2

O-lha ti - a Ma

rou, dei-xa e-la vi- rar, de bo-ca pra bai xo, de fun-do promar.

4

33

Cantador

ri - a, vo - cê é mi nha ti - a, A ca - no - a vi - rou lá no mei - o da ba - i - a.

Coro masc.

A ca - no - a vi

Perc. 1

Perc. 2

37

Cantador

O - lha a qui nes - sa

Coro masc.

rou, dei - xa e - la vi - rar, de bo - ca pra bai - xo, de fun - do promar.

Perc. 1

Perc. 2

41

Cantador

ca - sa não ha - ve - rá (...) O - lha (...) a - ma - nhã e vem pa - gar.

Coro masc.

Ô si - nhô, si

Perc. 1

Perc. 2

5

45

Cantador

Coro masc.

Perc. 1

Perc. 2

Ô pas-sei pa-ra o
- nhô, se-nhor Ca-pi- tão, ca-dê o di-nhei-ro da nos-sa na-ção?

49

Cantador

Coro masc.

Perc. 1

Perc. 2

sul, pu-lei pa-ra o- es- te, Ca-be-ça de (...) con-tra-mes-tre.
Ô si-nhô, si-

53

Cantador

Coro masc.

Perc. 1

Perc. 2

(...)
- nhô, se-nhor Ca-pi- tão, ca-dê o di-nhei-ro da nos-sa na-ção?

6

57

Cantador

— por que não me dão a me-ta - de doquei-jo, fa-ti - a de pão?

Coro masc.

Ó si-nhô, si-

Perc. 1

Perc. 2

61

Cantador

O-lha es-se sol

Coro masc.

- nhô, se-nhor Ca-pi- tão, _ca-dê o di-nhei-ro da nos-sa na-ção?

Perc. 1

Perc. 2

65

Cantador

da - do que pas - sa (...) — que pe-le-ja na pra - ça pro seu con - tra

Coro masc.

Perc. 1

Perc. 2

7

The musical score is divided into three systems, each containing four staves: Cantador, Coro masc., Perc. 1, and Perc. 2. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 8/8. The Cantador part consists of melodic lines with rests. The Coro masc. part provides harmonic support with chords and some melodic movement. The Perc. 1 and Perc. 2 parts feature a consistent rhythmic pattern of eighth notes with accents.

68

Cantador

mes-tre.

Coro masc.

Ô si-nhô, si - nhô, se-nhor Ca-pi- tão, _ca-dê o di-nhei-ro da nos-sa na

Perc. 1

Perc. 2

72

Cantador

cão?

Coro masc.

Perc. 1

Perc. 2

76

Cantador

Coro masc.

Ô si-nhô, si - nhô, se-nhor Ca-pi- tão, _ca-dê o di-nhei-ro da nos-sa na

Perc. 1

Perc. 2

8

80 gritado

Cantador (...)
a no - tí-cia do pri-mei-ro na

Coro masc. cão?

Perc. 1

Perc. 2

84

Cantador vio.

Coro masc. Ó si-nhô, si - nhô, se-nhor Ca-pi- tão, ca-dê o di-nhei-ro da nos-sa na

Perc. 1

Perc. 2

88

Cantador O-lha es - se sol - da-do que pas-sa (...) — que pe-le-ja na pra-ça pro seu con tra

Coro masc. cão?

Perc. 1

Perc. 2

9

92

Cantador

mes-tre.

Coro masc.

Ô si-nhô, sí - nhô, se-nhor Ca-pi- tão, _ca-dê o di-nhei-ro da nos-sa na

Perc. 1

Perc. 2

96

Cantador

Vai-te em-bo - ra sol - da-do não me ve-nha a - ten - tar, com es - sa es-

Coro masc.

gritado

cão?

Perc. 1

Perc. 2

99

Cantador

pa-da eu te pos-so pi- sar.

Coro masc.


Ô si-nhô, sí - nhô, se-nhor Ca-pi- tão, _ca-dê o di

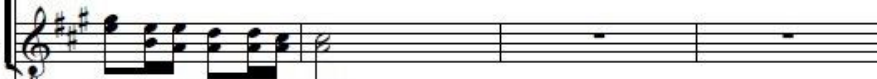
Perc. 1

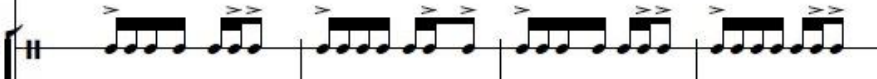
Perc. 2

10

103

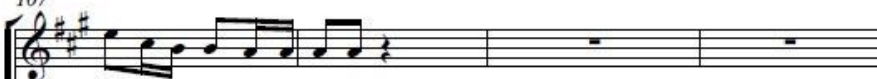
Cantador  Óia (...) es-sa es - pa - da (...) o pes

Coro masc.  nhei-ro da nos-sa na-ção?


Perc. 1 


Perc. 2 

107


Cantador  co-ço no pri-mei-ro gol pe.

Coro masc.  Ô si-nhô, si - nhô, se-nhor Ca-pi - tão, ca-dê o di

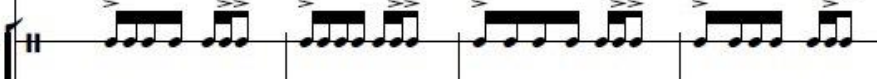
Perc. 1 

Perc. 2 

111

Cantador  Ôi - a es - se sol - da do co mo tá bo ni - ti nho, No mei-o da

Coro masc.  nhei ro da nos-sa na ção?

Perc. 1 

Perc. 2 

115

Cantador
pra-ça pa-re-ce um pas-sa ri - nho.

Coro masc.
Ó si-nhô, si - nhô, se-nhor Ca - pi

Perc. 1

Perc. 2

118

Cantador
Eu não te-nho di nhei-ro, não te-nho mais

Coro masc.
tão, _ca-dê o di nhei ro da nos-sa na ção?

Perc. 1

Perc. 2

122

Cantador
na-da, (...)

Coro masc.
Ó si-nhô, si - nhô, se-nhor Ca - pi

Perc. 1

Perc. 2

12

126

Cantador

Coro masc.

Perc. 1

Perc. 2

tão, ca-dê o di-nhei-ro da nos - sa na - ção?

130

Cantador

Coro masc.

Perc. 1

Perc. 2

Ó si-nhô, si - nhô, se-nhor Ca - pi

134

Cantador

Coro masc.

Perc. 1

Perc. 2

tão, ca-dê o di-nhei-ro da nos - sa na - ção?

138

Cantador

Coro masc.

Perc. 1

Perc. 2

Ô si-nhô, si - nhô, se-nhor Ca - pi

142

Cantador

Coro masc.

Perc. 1

Perc. 2

tão, _ ca-dê o di-nhei-ro da nos - sa na - ção?

146

Cantador

Coro masc.

Perc. 1

Perc. 2

Ô si-nhô, si - nhô, se-nhor Ca - pi

14

150

Cantador

Coro masc.
tão, ca-dê o di-nhei-ro da nos-sa na-ção?

Perc. 1

Perc. 2

154

Cantador

Coro masc.
Ó si-nhô, si-

Perc. 1

Perc. 2

157

Cantador

Coro masc.
- nhô, se-nhor Ca - pi - tão, ca-dê o di-nhei-ro da nos-sa na-ção?

Perc. 1

Perc. 2

Anexo 3- Músicas cantadas na missa do dia 21 de outubro de 2017

1. Nós chegamos hoje/ salvando esta praça/
Ô bendito sejais senhora das graças.
Capitão mandante/ chefe general/
O nosso batalhão nos mandou marchar.

2. Senhora vamos/ vamos que vamos/
Vamos que vamos/ camos com toda alegria/
Com toda a alegria vamos festejar/ vamos festejar o rosário de Maria