

**ANA PAULA DA SILVA**

**ALMA NA VOZ E MÃOS NO TAMBOR:**

**CATUMBI DE ITAPOCU - UMA FONTE DE CRIAÇÃO MUSICAL**

**FLORIANÓPOLIS**

**2020**

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA**  
**CENTRO DE ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**ANA PAULA DA SILVA**

**ALMA NA VOZ E MÃOS NO TAMBOR:**

**CATUMBI DE ITAPOCU – UMA FONTE DE CRIAÇÃO MUSICAL**

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito para a obtenção do título de Mestra em Música. Área de concentração: Processos Criativos.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Henrique Fiaminghi

**FLORIANÓPOLIS – SC**

**2020**

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da  
Biblioteca Central/UEDESC,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

da Silva, Ana Paula

Alma na Voz e Mãos no Tambor : Catumbi de Itapocu -  
uma fonte de criação musical / Ana Paula da Silva. -- 2020.  
163 p.

Orientador: Luiz Henrique Fiaminghi  
Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de  
Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Música, Florianópolis, 2020.

1. Catumbi de Itapocu. 2. Cultura Popular Afro-brasileira  
Catarinense. 3. Pesquisa Artística . 4. Processos Criativos . 5.  
Compositora Catarinense . I. Fiaminghi , Luiz Henrique . II.  
Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes,  
Programa de Pós-Graduação em Música. III. Título.

**ANA PAULA DA SILVA**

**ALMA NA VOZ E MÃOS NO TAMBOR:**

**CATUMBI DE ITAPOCU – UMA FONTE DE CRIAÇÃO MUSICAL**

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito para a obtenção do título de Mestra em Música. Área de concentração: Processos Criativos.

**Banca Examinadora:**

**Orientador:** \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Luiz Henrique Fiaminghi

UDESC

**Membro:** \_\_\_\_\_

Profª. Dra. Luciana Prass

UFRGS

**Membro:** \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Leandro Maia

UFPEL

Florianópolis/SC, 13 de agosto de 2020.

Aos meus ancestrais, a todas as pessoas da comunidade remanescente quilombola de Itapocu. Aos que lutam por justiça e aqueles que transmutam através da arte o seu próprio caminho.

## AGRADECIMENTOS

À José Everton Rozzini, por me incentivar a vivenciar o caminho acadêmico. À Deise Oliveira, pelo apoio e cuidado.

Ao Prof. Doutor Luiz Henrique Fiaminghi, por acreditar em meu projeto e fortalecer com sua mestria e suas orientações este espaço novo e desafiador em que eu me propus a desvendar. Apoiou minha experiência artística e me fez compreender o quanto ela poderia contribuir em minhas pesquisas, abrindo assim as portas deste lugar de grande conhecimento e aprendizado.

À Clara C. da Silva, minha filha e parceira por compreender minhas escolhas e favorecer a determinação no caminho. Ela esteve comigo em todas as visitas nas comunidades e atua na execução de algumas composições, conclusão desta dissertação. Aos parceiros que cuidaram da minha filha todas as semanas que precisei me ausentar por conta do mestrado: Sergio Almeida, Claudia Uriano, Joalice Gren, Silvana Stadler, Eliana Novaes, Vinícius e Carol/Mansur e outros amigos próximos. Aos queridos Iara Germer e Nelsinho, Andaraí e Mayara, pelo ninho e aconchego em Florianópolis.

À família Antonio, Bela e Alessandra Bernardino, por me apresentar o Catumbi de Itapocu e me receber carinhosamente em sua casa. Ao capitão Lidiano Eufrásio, por sua abertura e por confiar e dividir um pouco da sua experiência para que este trabalho pudesse ser realizado. Aos entrevistados Paulo Junior, Dilney Cunha e André Senna.

Aos meus ancestrais que sempre me guiam no caminho, aos negros da minha família por sua luta e memória. Aos meus pais Antonio Vitaliano da Silva e Bernadete Bernardina da Silva. Às minhas experiências até aqui, sou grata a todas elas.

A todas as pessoas da comunidade de Itapocu que com sua fé e história mantém a bandeira da resistência e perseverança erguida, jamais deixaram emudecer seu canto e seus tambores. A todos os

integrantes do Grupo Catumbi e toda a força que ele carrega e que vive mais do que nunca: Rei Jadir Louri Rosa, Rainha Denize Ferreira, Capitão Lidiano Carlos Eufrásio, Porta-bandeiras Tatiane Santana e Marisete Raulino, Tamboreiros Amauri Ivanei Ricardo e Paulo Cesar Maria, Dançantes Alan Emanuel Januário Morais, Alanderson Cândido, Augusto Ricardo Lemos, Clodoaldo Corrêa, Deivid de Jesus, Erasmo Luis Eufrásio, Edson Luiz Ricardo , Eduardo de Jesus, Gerson Santiago, João Pedro Fernandes Santana, José Roberto de Jesus, Kaio Maria, Lucas Eduardo Corrêa, Lucas Morais, Lucas Willian Cândido, Luís Felipe da Conceição , Mário José da Rosa, Pablo Sestrem, Pedro Antônio Santana, Teodoro Pacacio Tavares, Wellington Dalmonir Borba.

Aos professores e companheiros da pós-graduação, pelas incertezas, pelo esteio em todos os encontros possíveis. Ao apoio de Walter Guimarães, Leandro Maia, Rodrigo Paiva, Luciana Prass e as transcrições musicais do amigo e músico Davi Sartori.

À Universidade do Estado de Santa Catarina por oportunizar esta pós-graduação e a CAPES, que possibilitou, através da bolsa de estudos, minha realização como pesquisadora neste projeto.

À maravilhosa música que me move e alimenta a minha falta.

Todos sem exceção foram essenciais para que este novo caminho que inicio a trilhar fosse realizado. O grande manto é feito por todos nós.

Amor e agradecimento à Nossa Senhora do Rosário.

Viva a Nossa Senhora do Rosário!

*Quando eu estou dentro do Catumbi, eu vou dizer pra vocês:  
Eu estou Rico!*

Seu Maia – José Marcelino Maria (*in memoriam*)

## **RESUMO:**

Essa dissertação aborda a memória, a história e a descrição do Catumbi, uma prática religiosa afro-brasileira que une dança, música e ritual para homenagear Nossa Senhora do Rosário. Como pesquisa artística, se propôs a criar seis composições para voz, violão e percussão; embasadas na poética do Catumbi. Esta comunidade remanescente quilombola, situada no distrito de Itapocu na cidade de Araquari em Santa Catarina, na Baía da Babitonga, realiza a festa do Catumbi há mais de 150 anos. Durante os anos de 2018 e 2019, todo o processo do ritual foi observado. Foram feitos registros sonoros, fotográficos, diários e entrevistas, sem deixar de analisar e conhecer algumas das inquietações da comunidade e a barreira da invisibilidade que ainda permanece presente nas relações interculturais da região. Os dados etnográficos obtidos na pesquisa de campo e na observação participativa dos processos performáticos auxiliaram para a realização plena das composições e o desenvolvimento do processo criativo. A forma com que essas culturas orais expressam seus rituais musicais, como os realizam e o quanto em alguns aspectos esses rituais os mantêm unidos em sua sociabilidade e na sua fé, são, de fato, elementos centrais para uma criação musical que mergulha na informação cultural destes espaços de resistência e luta. O trabalho também problematiza sobre a importância dessas práticas tradicionais para os compositores (as) e das possíveis atuações dos mesmos para estas comunidades.

**Palavras-chave:** 1 – Composição. 2 – Cultura Popular Afro-brasileira Catarinense. 3 – Catumbi de Itapocu. 4 – Invisibilidade. 5 – Pesquisa Artística.

## ABSTRACT

This thesis approaches the memory, the history and the description of *Catumbi* – an African Brazilian religious practice that unites dance, music and rituals as a tribute to *Nossa Senhora do Rosário*. As an artistic research, it proposes to create six compositions to voice, acoustic guitar and percussion, based on the poetry of *Catumbi*. This community – remnant of *Quilombola*, located in the district of *Itapocu* in the city of *Araquari* (SC/BR), in *Babitonga* Bay – has been celebrating the festivity of *Catumbi* for over 150 years. Throughout the years of 2018 and 2019 the entire ritual was observed, sound and photography filing and interviews were made daily, not leaving behind the need to analyze and get to know some of the concerns of the Community and the invisibility barrier that is still present in the intercultural relations in that region. Ethnographic data obtained through field research and interactive observation of the performing procedures helped to fully accomplish the compositions and the development of the creative process. The way in which these oral traditions express their musical rituals, how they perform them and how much some these ritual aspects keep them united in their sociability and faith, are, indeed, the central elements for a musical creation that digs into the cultural information within these resistance and struggle spaces. This essay also discusses the importance of these traditional practices for composers and their possible acts inside these communities.

**Keywords:** 1 – Composition. 2 – African Brazilian Popular Culture in Santa Catarina. 3 – *Catumbi de Itapocu*. 4 – Invisibility. 5 – Artistic Research

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Mapa da região da Babitonga

Figura 2 – Mapa de Parati e Itapocu

Figura 3 – Símbolos do Catumbi – Coroa na Casa do Império

Figura 4 – Símbolos do Catumbi – Bandeiras na Casa do Império

Figura 5 – Símbolos do Catumbi – Andor no Cortejo

Figura 6 – Coroação na igreja. Capelão, Rei e Rainha

Figura 7 – Procissão e o Grupo Catumbi

Figura 8 – Diagrama – Cortejo – 25 de dezembro

Figura 9 – “Seu Maia”, José Marcelino Maria

Figura 10 – Bandeiras no Cortejo

Figura 11 – Seu Osvaldo Mário Eufrásio

Figura 12 – Capitão Lidiano Eufrásio

Figura 13 – Tamboreiros e Banner em Homenagem ao “Seu Maia”

Figura 14 – Danças das Espadas na Casa do Império

Figura 15 – Devotos na Procissão

Figura 16 – Bandeiras, Rei e Rainha

Figura 17 – Imagem da Nossa Senhora do Rosário Original

Figura 18 – Tambor

Figura 19 – Transcrição Musical do Livro Cacumbi, O Cativo Vingará

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>1 BAÍA DA BABITONGA: Abrindo as janelas do tempo.....</b>	<b>21</b>
1.1 Luminescência Urgente: Araquari e a invisibilidade do Grupo Catumbi.....	25
1.2 Distrito de Itapocu – Comunidade Remanescente Quilombola .....	29
<b>2 CATUMBI DE ITAPOCU: Um saber que vem de longe .....</b>	<b>34</b>
2.1 O ritual em devoção à Nossa Senhora do Rosário e o Grupo Catumbi: Dança, Música e Fé .	39
2.1.1 Caderno de Campo, 23 de Dezembro de 2019 .....	40
2.1.1.1 Alma na voz e mãos no tambor (1).....	41
2.1.2 Caderno de Campo, 24 de Dezembro de 2019 .....	44
2.1.2.1 Alma na voz e mãos no Tambor (2).....	46
2.1.3 Caderno de Campo, 25 de Dezembro de 2019 .....	48
2.1.3.1 Alma na voz e mãos no tambor (3).....	50
2.2 Identidade Étnica em Comum: Personagens e Símbolos do Ritual .....	53
2.2.1 Bandeiras.....	54
2.2.2 Capelão.....	55
2.2.3 Capitão .....	56
2.2.4 Casa do Império .....	57
2.2.5 Dançantes e Tamboreiros.....	58
2.2.6 Devotos .....	59
2.2.7 Rei e Rainha .....	59
2.2.8 Salão.....	61
2.2.9 Santa.....	61
2.3 Prática musical afro-brasileira: “Viva Muitos Anos” a música do Catumbi de Itapocu .....	62
2.4 O Catumbi e a hegemonia católica .....	65
2.5 Cacumbi, Quicumbi: outros sotaques na história catarinense.....	69
<b>3 PROCESSO CRIATIVO: Reflexões Musicais sobre o Ritual em Homenagem à Nossa Senhora do Rosário com o Grupo Catumbi de Itapocu.....</b>	<b>75</b>
3.1 Dia 23 de Dezembro – O Feminino Presente.....	77

3.1.1 Composição 1 - Oração à Nossa Senhora do Rosário .....	77
3.1.2 Composição 2 - Manto Sagrado do Sertão.....	86
3.2 Dia 24 de Dezembro – A Fé e A Luta .....	95
3.2.1 Composição 3 - Senhora Do Mar .....	95
3.2.2 Composição 4 – Minha nossa, quanta luta!.....	107
3.3 Dia 25 de Dezembro – A Coroação e a Despedida .....	114
3.3.1 Composição 5 – Festejo do Rei e Rainha .....	114
3.3.2 Composição 6 – Canto de Despedida .....	125
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>131</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>134</b>

**Anexo 1** – Processo Criativo – Alma na Voz e Mãos no Tambor - Áudios das Composições e Fontes Originais. Formato digital.

**Anexo 2** – Ficha Técnica

**Anexo 3** – Tabela Fundação Palmares – Comunidades Remanescente Quilombola em SC

**Anexo 4** – Filipeta Digital da Festa

**Anexo 5** – Entrevistas

## INTRODUÇÃO

Olha lá inglês do mar,  
Olha lá inglês do mar  
Eu também trabalhei o senhora do mar,  
Eu também trabalhei o senhora do mar!<sup>1</sup>

O verso acima, proferido pelos praticantes do Catumbi de Itapocu, despertou em mim que sou compositora, instrumentista e cantora atuante desde 1996 no cenário artístico, o desejo sincero de ouvir, pesquisar e criar reflexões musicais sobre esta prática que entre outras é também musical. A partir dessa música do *CD Catumbi de Itapocu*, produzido pelo Serviço Social do Comércio de Santa Catarina e entregue a mim em 2009, por Alessandra Bernardino, apreciadora do meu trabalho artístico e pertencente a comunidade de Itapocu, e pelo seu pai, Antonio Bernardino, um dos integrantes do grupo e participante da gravação do CD, conheci tanto a manifestação do Catumbi quanto o álbum do SESC. Este foi o meu primeiro contato com essa prática musical religiosa e afro-brasileira da região da Baía da Babitonga. Desde então, acompanho e propago através das minhas oficinas de música que iniciei em 2011, as questões ligadas ao Catumbi, e almejava fazer um trabalho artístico embasado nesta tradição.

Com este álbum em mãos foi possível conhecer uma breve história do culto descrita no encarte e ouvir o registro sonoro feito com os próprios integrantes do grupo Catumbi, que se encontram atuantes no ritual até o momento. Atualmente há novos integrantes, mas a comunidade sofreu a perda recente, em 2019, do ex-capitão Maia (José Marcelino Maria), ele que no período da gravação do CD respondia como capitão do Catumbi. Tive a oportunidade de conhecê-lo na festa<sup>2</sup> em 2018. Nas últimas duas décadas, o grupo Catumbi vem sendo liderado pelo Capitão Lidiano Eufrásio<sup>3</sup>. Ressalto que o grupo é formado por homens da comunidade, onde muitos são parentes e pertencentes ao distrito de Itapocu na cidade de Araquari em Santa Catarina, local onde a manifestação ocorre.

---

<sup>1</sup> Verso da música *Inglês do Mar*, faixa 14 do CD Registro Sonoro da Música do Brasil intitulado Catumbi de Itapocu, produzido pelo SESC/Santa Catarina. 2003.

<sup>2</sup> Festa em homenagem à Nossa Senhora do Rosário com o Grupo Catumbi de Itapocu que acontece em Araquari no distrito de Itapocu em Santa Catarina. A festa será relatada no capítulo 2.

<sup>3</sup> Lidiano Eufrásio, atual Capitão do Catumbi de Itapocu, filho do Capelão Osvaldo Eufrásio, me concedeu uma entrevista que será apresentada durante a dissertação.

Araquari faz parte das seis cidades que se encontram na Baía da Babitonga. Minha origem é de habitantes da região. Bisneta de negros vindos da histórica cidade de São Francisco do Sul que também integra a baía, conheci minha voz no samba e participei durante quatro anos de rituais de religião afro-brasileira em terreiro de Umbanda na minha cidade de nascimento, Joinville, outra que forma a Baía da Babitonga.

Deste modo, as matrizes musicais afro-brasileiras estiveram muito presentes em minha formação musical realizada, em sua maior parte, utilizando das práticas de aprendizagem informal<sup>4</sup> embebida de um conhecimento tácito<sup>5</sup>, espontâneo, e fora da academia. Desde os meus primeiros shows e registros fonográficos, o diálogo com a tradição afro-brasileira foi determinante para consolidar-me como autora, violonista e cantora, possível de reconhecer nesses álbuns<sup>6</sup>: *Canto Negro - 2006*, *Por causa do Samba – 2006*, *Aos de Casa – 2009*, *Pé de Crioula – 2010*, *Raiz Forte – 2016* e o DVD *Canto da Cigarra* lançado em 2018.

Assim como muitos artistas de minha geração, almejava explorar alguma manifestação do lugar em que nasci. O Catumbi de Itapocu ocupou este lugar. A primeira manifestação afro-brasileira atuante no estado que foi reconhecida, em 2018, como Patrimônio Cultural de Santa Catarina. O certificado foi entregue no dia 23 de dezembro de 2018, dentro da paróquia Nossa Senhora do Rosário, de Itapocu em Araquari. Vale ressaltar que a conquista do certificado de Patrimônio Cultural para as manifestações afro-brasileiras e para os negros do estado de Santa Catarina é uma vitória sobre décadas de silêncio e ocultamento da cultura negra no estado, que é também pouco visível na região da Babitonga, região onde esta pesquisa se desenrola.

Itapocu recebeu, em setembro de 2019, outro importante documento, o certificado de Comunidade Remanescente Quilombola da Fundação Palmares no mesmo espaço. A pesquisadora Luciana Prass<sup>7</sup>, em seu livro que aborda três comunidades afro-brasileiras do Rio Grande do Sul, esclarece que:

Essa inclusão da categoria “remanescente de quilombos” na Constituição de 1988 foi conquistada através de anos de luta política [...] que garantiu que “aos remanescentes de comunidades dos quilombos que estejam ocupando suas terras é reconhecida a propriedade

<sup>4</sup> GREEN, L.; Ensino da música popular em si, para si mesma e para “outra” música: uma pesquisa atual em sala de aula. Revista da ABEM. (2013:69).

<sup>5</sup> CARDOSO, L.; CARDOSO, P. Para uma revisão da teoria do conhecimento de Michael Polanyi. Revista Portuguesa de Pedagogia, n. 41-1, p. p. 41-54, 1 jan. 2007.

<sup>6</sup> Discografia completa em: [www.anapauladasilva.com/discografia](http://www.anapauladasilva.com/discografia)

<sup>7</sup> PRASS, Luciana. Maçambiques, quicumbis e ensaios de promessa: musicalidades quilombolas do sul do Brasil. Editora Sulina, (2013:16).

definitiva, devendo o Estado emitir-lhe os títulos respectivos” (BRASIL, 1988), um grande processo, impulsionado pelos movimentos sociais, foi iniciado no Brasil para reconhecimento e mapeamento dessas comunidades, com a consequente demanda de elaboração de laudos antropológicos, através do Ministério do Desenvolvimento Agrário (MDA), a fim de subsidiar ações de titulação. (PRASS, 2013:16-17).

Durante a minha pesquisa pude estar presente nesses dois momentos. Um dos fatores mais relevantes revelados no meu processo de pesquisa é que essa região teve inúmeras manifestações populares já esquecidas e não mais praticadas. Parte dessa história vem há algumas décadas sendo desvendada. O estado de Santa Catarina é considerado um estado branco e desde o seu processo de colonização o tema foi sustentado desta forma, fortalecendo um ideal que o estado foi construído pelos colonizadores europeus. Dentro desta ideologia de branqueamento, sustenta-se que houve poucos negros escravizados no estado. Segundo a antropóloga Ilka Boaventura<sup>8</sup>, “o território negro aparece como o elemento de visibilidade a ser resgatado. Através dele, os negros, isolados pelo preconceito racial, procuraram reconstruir uma tradição centrada no parentesco, na religião, na terra e nos valores morais cultivados ao longo de sua descendência.” Observamos em paralelo a esta fala o grupo Catumbi de Itapocu construindo este espaço, fortalecendo a memória de seus familiares e da comunidade, sendo protagonista de sua história e sua crença.

O grupo Catumbi de Itapocu realiza um ritual pela fé em Nossa Senhora do Rosário, praticado por afro-descendentes da comunidade. O ritual é caracterizado por sua dança, canto e toque nos tambores, conduzido pelo Capitão, os Tamboreiros e os Dançantes, todos homens. Ele acontece durante três dias com novenas, músicas, encenações, cortejos, missa, práticas católicas que, unidas ao ritual do grupo, se denomina a Festa de Nossa Senhora do Rosário, finalizando com a coroação do Rei e Rainha. A comemoração é feita com o grupo Catumbi, com a realização de um almoço para toda a comunidade e uma tarde de samba, para finalizar. Sobre a dimensão expressiva do Catumbi, Roselete Fagundes de Aviz escreveu:

Práticas afro-brasileiras como o Cacumbi e as demais congadas são exemplos necessários para pensarmos em termos de embate entre o catolicismo e as religiões de matriz africana, mas também para além desse aspecto específico. Nesse sentido, faz-se necessário reconhecer os homens e mulheres que realizavam essas celebrações como indivíduos conscientes, portadores de histórias e identidades próprias, que deixaram seu legado a formação de uma consciência afro-brasileira, sem rejeitar as tradições africanas em favor das europeias. (DE AVIZ, 2018:140).

---

<sup>8</sup> LEITE, Ilka Boaventura. Descendentes de africanos em Santa Catarina: invisibilidade histórica e segregação. In: \_\_\_\_\_. (Org.). Negros no Sul do Brasil: invisibilidade e territorialidade. Florianópolis: Letras Contemporâneas, (1996:50).

Alguns pesquisadores apresentaram discussões sobre a presença negra no estado, sua cultura, resistência, e como a organização destas festas ampliaram suas redes de sociabilidades e laços entre os integrantes das comunidades e dos participantes dos grupos. O historiador José Jaime dos Santos Silva<sup>9</sup>, em sua dissertação diz: “o cacumbi foi realizado pelos egressos da escravização e seus descendentes.” Apresentou em sua pesquisa registros de folcloristas e viajantes onde indicava que as festas e cultos em relação ao Catumbi, Cacumbi ou Quicumbi<sup>10</sup> também existiram em outras cidades do estado. Esteve presente na região rural litorânea desde o final do século XIX até meados do século XX. As cidades que receberam estas manifestações foram: a capital Florianópolis, São José, Biguaçu, a cidade de Tijucas, Penha, Araquari, Jaraguá do Sul, Laguna e também em Lages no planalto catarinense. Atualmente o Catumbi existe em apenas uma comunidade do Estado, a localidade de Itapocu em Araquari (SILVA, 2015).

Uma parte desta investigação foi buscar informações históricas sobre a Baía da Babilonga e as comunidades negras desta região e de Santa Catarina. Ao que se refere ao Catumbi foram utilizadas como referências, teses e dissertações de pesquisadores que se envolveram com os temas da presença negra no estado, da Cultura Popular e das festas populares do Brasil, onde a devoção à Nossa Senhora do Rosário e São Benedito são recorrentes. Sobre pesquisas locais, cito algumas que considero as mais importantes para este trabalho. A dissertação de Jaime José dos Santos<sup>11</sup>, que como historiador apresentou as memórias do Cacumbi de Tijucas e estas manifestações presentes no estado de Santa Catarina no século XIX e XX, e a dissertação de Aldair Nascimento Carvalho<sup>12</sup>, que apresentou sua pesquisa na área de Patrimônio Cultural e Sociedade e durante anos presenciou a festa do Catumbi. São necessários destacar ainda, o livro *Cacumbi - um aspecto da cultura negra em Santa Catarina* das autoras Alves, Lima e Albuquerque<sup>13</sup>, assim como o artigo “*Brincadeiras de negros: Religiosidade e performance nas práticas do Cacumbi em comunidades afro-brasileiras em Santa Catarina*” da doutora Roselete Fagundes de Aviz<sup>14</sup>, além de livros e pesquisas que se referiam ao

---

<sup>9</sup> SILVA, Jaime José dos Santos. Memórias do cacumbi: cultura afro-brasileira em Santa Catarina, século XIX e XX. Dissertação, UFSC, (2015:20).

<sup>10</sup> Esses são os nomes encontrados para a prática musical em Santa Catarina.

<sup>11</sup> SILVA, Jaime José dos Santos. Memórias do cacumbi: cultura afro-brasileira em Santa Catarina, século XIX e XX. Dissertação, UFSC. 2015.

<sup>12</sup> CARVALHO, Aldair Nascimento. Catumbi & Senhora do Rosário. Sinhô Rei e Rainha ô... O Recebe a coroa ô... As representações sociais do Grupo Catumbi e da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Itapocu sob o olhar das comunidades negras de Araquari e entorno. Dissertação, Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade – Universidade da Região de Joinville - UNIVILLE. 2012.

<sup>13</sup> ALVES, Jucélia Maria; DE LIMA, Rose Mery; ALBUQUERQUE, Cleidi. Cacumbi: um aspecto da cultura negra em Santa Catarina. Editora da UFSC, 1990.

<sup>14</sup> DE AVIZ, Roselete Fagundes. “Brincadeiras de negros”: religiosidade e performance nas práticas do Cacumbi em comunidades afro-brasileiras. PerCursos, v. 19, n. 39, p. 128-153, 2018.

negro na região da Babitonga, no sul do país e importantes referências de outras comunidades negras do Brasil.

As técnicas metodológicas realizadas durante a *pesquisa artística* foram utilizar métodos qualitativos que incluem: caderno de campo com as anotações durante os rituais dos dois anos que estive presente, registro de campo com fotos, gravações de áudios e vídeos do ritual de dezembro de 2019, material recolhido após as *pesquisas em campo*. Utilizei também a *observação externa direta*<sup>16</sup> quando estive presente nos rituais, e indireta através das mídias como o *CD Catumbi de Itapocu* (SESC/SC, 2003); o *CD Segredos do Sul* (Itaú Cultural/2000); e os documentários<sup>17</sup> *Catumbi de Itapocu: Uma Família* (UFSC/2012), *Catumbi: Uma tradição Negra* (UFSC/1987) e o mais recente, *Itapocu*. Através desse material pude incorporar informações e a memória do grupo à minha pesquisa.

Outra metodologia utilizada foi a entrevista semi-estruturada que Lopez-Cano e Opazo abordam em seu livro *Investigación artística em música*. Foram entrevistados descendentes do Grupo Catumbi e o Capitão atual, Lidiano Carlos Eufrásio. Durante as entrevistas realizadas em Joinville, minha cidade natal, e onde mora o capitão do Catumbi, foram mencionados alguns trabalhos realizados sobre o Grupo, entre outros materiais, o documentário realizado em 2012 pelo estudante Paulo Júnior, neto de integrantes da comunidade de Itapocu que produziu como resultado do trabalho de conclusão de curso, *Catumbi de Itapocu: Uma família*. O curta metragem desenvolvido pelo Cine Monstro de Florianópolis - *Itapocu*, lançado em 2018 e a dissertação de mestrado de Aldair Nascimento de Carvalho em Patrimônio Cultural e Sociedade de 2012, pesquisador que o grupo tem grande apreço, segundo o capitão Lidiano. Alessandra Bernardino, Antonio Bernardino e Paulo Júnior, todos já citados nesse trabalho, também foram entrevistados durante o processo. A técnica utilizada foi gravação de áudio e transcrição. Vale comentar que minha pesquisa teve inspirações etnográficas segundo o *“Método de Pesquisas”*, de Gerhardt e Silveira<sup>18</sup>: “a interação entre pesquisador e objeto pesquisado, a flexibilidade para modificar os rumos da pesquisa, a visão dos sujeitos pesquisados sobre suas experiências, a não intervenção do pesquisador sobre o ambiente pesquisado”.

---

<sup>15</sup> CARVALHO, Aldair Nascimento. *Catumbi & Senhora do Rosário. Sinhô Rei e Rainha ô... O Recebe a coroa ô... As representações sociais do Grupo Catumbi e da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Itapocu sob o olhar das comunidades negras de Araquari e entorno*. Dissertação, Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade – Universidade da Região de Joinville - UNIVILLE. 2012.

<sup>16</sup> LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. *Investigación artística em música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*, v. 1, (2014:111-115).

<sup>17</sup> Documentário *Catumbi de Itapocu: Uma Família*. Paulo Júnior. UFSC. 2012. Disponível em [https://youtu.be/p8uhmrB8\\_ew](https://youtu.be/p8uhmrB8_ew) e Documentário *Itapocu*. André Senna. 2018.

<sup>18</sup> GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. *Métodos de pesquisa*. Plageder, UFRGS.,(2009:41).

Considero este trabalho dialogando com a etnografia musical segundo Anthony Seeger:

A etnografia da música não deve corresponder a uma antropologia da música [...], mas por meio de uma abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. [...] Geralmente inclui tanto descrições detalhadas quanto declarações gerais sobre a música, baseada em uma experiência pessoal ou em um trabalho de campo. (SEEGER, 2008:239).

Como apontei anteriormente, parte da metodologia aplicada e da pesquisa foi feita em campo. A metodologia da história oral também se fez presente além de outras técnicas metodológicas e intuitivas utilizadas para avançar em minha subjetividade nas questões como compositora, que como mencionado, são tratadas como pesquisa artística. Todas as questões preliminares influenciaram minhas criações compositivas e me fez refletir sobre uma questão central: Qual é o papel de uma compositora na tradição, e o da tradição no processo criativo?

Em uma terceira etapa, a pesquisa artística desencadeou-se na realização de seis composições amparadas pelas fontes de áudios do disco que contém o registro original, nas minhas anotações nos cadernos de campo realizadas após as visitas, e nos documentários já mencionados. E, obviamente, minha presença durante os últimos dois anos nas festas de Itapocu como uma observadora externa. Ainda na questão metodológica, e desse modo caracterizando-se como uma *pesquisa participativa*, a presença nos rituais, ainda que na forma de observadora, foi determinante. A força da espiritualidade desses cânticos é transmitida essencialmente em sua performatividade, o que inclui todo o ambiente criado para a festa. As gravações são importantes para o referencial sonoro, mas o ato de “por sentido” (LUCAS, 2011:65) nas vozes dos devotos, só pode ser captado ao vivo. E este “sentido” é o principal que minhas composições buscam expressar. Foram compostas duas músicas para cada dia da manifestação com foco no ritual que acontece nos dias 23, 24 e 25 de dezembro, resultando em gravações que serão entregues, devido ao atual momento de isolamento, através de armazenamento digital. O material foi intitulado *Alma na Voz e Mãos no Tambor*, com o anexo apresentando as músicas e transcrições musicais das obras originais que serviram como fonte poética e das obras compostas.

Essa dissertação está dividida em três capítulos, sendo que o primeiro irá apresentar a Baía da Babitonga, assim como sua posição geográfica e histórica em Santa Catarina. Um breve histórico de como foi o processo de colonização das cidades que são importantes para esta pesquisa e como se deu o processo de colonização dentro da política de branqueamento no estado. No mesmo capítulo apresento a ocupação territorial de Araquari, assim como algumas propostas econômicas do

município e como elas poderão influenciar nos povos que ali residem, como os negros e os indígenas e a questão da invisibilidade destas comunidades e do Grupo Catumbi de Itapocu. Apresento uma breve descrição do distrito de Itapocu como local de resistência e luta do povo negro e sobre a importância de ter recebido o certificado de Comunidade Remanescente Quilombola. O capítulo tem o desfecho com o projeto pedagógico implantado na escola de Itapocu, referente ao Catumbi de Itapocu.

O capítulo 2 traz as características do Catumbi de Itapocu como grupo, sociedade e importante representação cultural afro-brasileira de Santa Catarina. Os temas história oral, memória, identidade são destacados neste capítulo. Assim como a origem do culto à Nossa Senhora do Rosário e a descrição do ritual referente às pesquisas desenvolvidas com suporte nos conteúdos do caderno de campo durante os três dias, contendo informações sobre detalhes do ritual, integrantes, símbolos e a música realizada dentro da manifestação. O capítulo contém um diagrama do dia da festa referente aos integrantes e traz pessoas da comunidade que fazem parte da construção e preservação da manifestação aqui apresentada. De encontro às questões musicais que me chamaram a atenção desde o princípio, neste capítulo são apresentados detalhes da prática musical dentro do ritual, e como são executados seus cânticos. Não seria possível falar do Catumbi sem comentar sobre a igreja católica, as irmandades e a hegemonia católica. Este mesmo tópico apresenta o vínculo e as dificuldades que o Grupo enfrenta com os representantes da ICAB – Igreja Católica Brasileira - na realização do ritual. O capítulo 2 é finalizado com o tema de outras manifestações semelhantes ao Catumbi de Itapocu que com diferentes nomes existiram em outras regiões do estado e que infelizmente não estão mais atuantes.

No capítulo 3 apresento as questões relativas à pesquisa artística propriamente dita, que são as criações musicais a partir de fontes primárias (observação participante; experimentação sonora; inspirações de ordem diversas, desde estruturas musicais puras a gestos performáticos/ritualísticos) e secundárias (gravações e registros audiovisuais). Nas considerações finais apresento e problematizo algumas questões sob a ótica de uma pesquisadora-compositora e reflexões que abarcam este tema e o Catumbi de Itapocu. Este é o primeiro trabalho feito com a relação de Processos Criativos e o Catumbi de Itapocu.

Esta pesquisa é, então, fruto de duas forças produtivas que se complementam: por um lado a latência criativa da música de tradição oral afro-brasileira e por outro, a energia especulativa da

pesquisa artística com inspirações descoloniais<sup>19</sup>, etnomusicológicas, etnográficas e históricas que nos atravessa em questões prementes do fazer musical de sociedades que se reinventam e se fortalecem, resistindo em meio a um modo unilateral do colonialismo, onde em um passado não muito distante, qualquer etnia que não fosse branca era dispensada, humilhada e forçada ao trabalho escravo.

---

<sup>19</sup> As opções descoloniais e o pensamento descolonial têm uma genealogia de pensamento que não é fundamentada no grego e no latim, [...] mas nas línguas dos povos africanos escravizados que foram agrupadas na língua imperial da região (cfr. espanhol, português, francês, inglês, holandês), e que reemergiram no pensamento e no fazer descolonial verdadeiro: Candomblés, Santería, Vudú, Rastafarianismo, Capoeira, etc. (MIGNOLO, 2008:292).

## 1 Baía da Babitonga: abrindo as janelas do tempo

Considerada uma importante área geográfica, a Baía da Babitonga situa-se no litoral norte de Santa Catarina, totalizando uma área de 160km<sup>2</sup>. “A região é um estuário coberto pelas florestas de terras baixas, por restinga e pela última grande formação de manguezal do hemisfério sul.” (KILCA apud DA ROCHA BANDEIRA, 2011:208).

No interior da baía, encontram-se várias ilhas. A baía abarca em seu entorno seis municípios: Garuva, Balneário de Barra do Sul, Itapoá, Joinville, esta minha cidade de nascimento e atual, Araquari, e São Francisco do Sul<sup>20</sup>. Este projeto de pesquisa irá focar na prática musical tradicional que ocorre na cidade de Araquari, no distrito de Itapocu. Sobre a localização da baía, DA ROCHA BANDEIRA descreveu que:

A baía da Babitonga está localizada ao norte da planície costeira de Santa Catarina, possuindo como limite, na porção noroeste, a unidade geomorfológica Serra do Mar e, a sudeste, a ilha de São Francisco do Sul, formando um complexo estuarino, dividido em três grandes segmentos: o canal do Linguado, ao sul; o rio Palmital, ao norte; e o corpo da baía, ao centro do complexo. (DA ROCHA BANDEIRA, 2018:208).

Cremer (2006) e Fava (2016) mencionam que em virtude de ser um lugar com grande diversidade biológica, a baía é considerada um dos ecossistemas mais importantes. A região abriga inúmeras espécies e possui um forte papel econômico e ecológico no nordeste catarinense. Sobre o processo inicial de ocupação da baía, os pesquisadores Xavier e Maia escreveram:

A Baía da Babitonga teve um relevante papel na história do Brasil, principalmente no processo inicial de ocupação do território que hoje corresponde ao estado de Santa Catarina. Desde os primeiros anos subsequentes ao descobrimento do Brasil em 1500, esta baía já era conhecida e utilizada por embarcações, devido as suas excelentes condições geográficas e estratégicas. (XAVIER e MAIA, 2008:4).

---

<sup>20</sup> Primeira cidade a ser registrada no estado. São Francisco do Sul, conforme sua história assinala, é a primeira povoação de Santa Catarina, e sua fundação ocorreu em 1847, no mesmo local onde o pelourinho do povoado foi erguido quase 200 anos antes, em 1649. Sua igreja Matriz, Nossa Senhora da Graça, data de 1650, e em 1658, a ainda pequena comunidade foi elevada a categoria de vila com a denominação de Nossa Senhora da Graça do Rio São Francisco, em 1660. (Biblioteca IBGE) Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/santacatarina/saofranciscodosul.pdf>. Há uma diferença de datas referente aos dados do IBGE e a pesquisa de Costa Pereira, como veremos abaixo.

Leyla Perrone-Moisés, em seu livro *Vinte Luas*<sup>21</sup>, conta a história do descobrimento da Baía da Babitonga em relação a expedição feita pelo capitão francês Binot Palmier de Gonneville, no século XVI, sendo assim a primeira região que teve contato com europeus no estado, no local onde hoje é São Francisco do Sul.

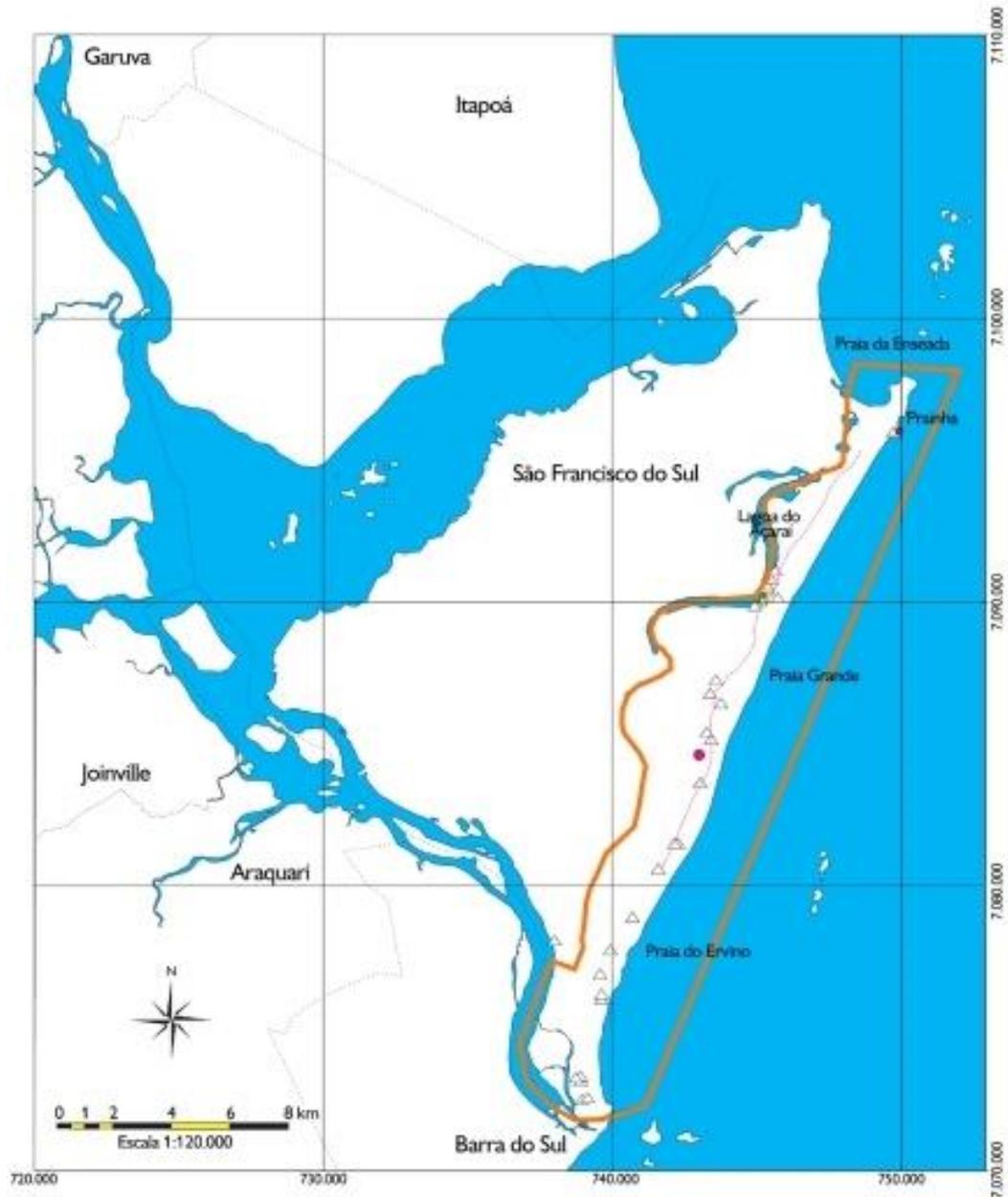


Figura 1: Baía da Babitonga. Fonte: DA ROCHA BANDEIRA<sup>22</sup>

<sup>21</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vinte luas*. Editora Companhia das Letras, 2016.

<sup>22</sup> DA ROCHA BANDEIRA, Dione et al. Resultados preliminares da pesquisa no sambaqui sob rocha Casa de Pedra, São Francisco do Sul, Santa Catarina, Brasil. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 13, n. 1, p. 207-225, (2018:212).

Os componentes da “Expedição Gonneville”, como ficou conhecida, utilizaram a nau L’Espoir que desviou sua rota original e ficou vagando desorientada durante um mês, até encontrar a entrada da Baía da Babitonga no local onde mais tarde se estabeleceu a vila de São Francisco do Sul. A expedição aportou e ficou durante seis meses em convivência com os carijós, povos originários, indígenas, habitantes desta região. Em seu retorno para a França levaram a bordo um dos nativos a quem prometeram retorno breve, o que não aconteceu. Iça-Mirim, que era filho de um chefe carijó, nunca mais voltou a sua terra e para o seu povo, e passou a integrar a família de Gonneville, constituindo uma longa descendência em seu novo país (PERRONE, 1992). Perrone-Moisés<sup>23</sup> também conta que os franceses deixaram uma marca de sua passagem em uma colina de frente para o mar, onde ergueram uma cruz de madeira cuja inscrição dizia: “aqui esteve Gonneville” e continha também o nome do papa Alexandre VI.

Carlos da Costa Pereira<sup>24</sup>, em seu livro *História de São Francisco*, expõe que em 1641 foi concedida autorização para povoar São Francisco do Sul. “Manoel Lourenço de Andrade, que trouxe em sua companhia mulher e filhos, o seu genro, Luiz Rodrigues Cavalinho, grande número de agregados e escravos, gaderia, instrumentos agrícolas, e ferramentas para exploração de minas.” Lourenço de Andrade elevou São Francisco do Sul a categoria de povoado à vila em 1660. Vale ressaltar que ocorre a diferença de datas entre os dados do IBGE e o livro de Pereira que diz: [...] “esse documento induz-nos a supor que a elevação do povoado a categoria de vila seja anterior a 1660, [...] tendo Lourenço de Andrade e seus companheiros chegado aqui em 1658.” (PEREIRA, 2004:46).

O governo da capitania de São Paulo se interessava pelo povoamento do sul do Brasil e persuadia os grupos a seguirem para os campos e orla litorânea até o Prata com finalidade de garantir a posse dessa região que por direito os pertencia mas tinham receio de que a Espanha pretendesse conquistá-la em algum momento. (PEREIRA apud MANCINI, 2007:48).

Como podemos observar, era um movimento mais verdadeiramente paulista que português, era o expansionismo bandeirante que se lançava pelo interior do Brasil na conquista de indígenas que se transmuda em outras duas conquistas, na do ouro e consequentemente, na de terras (PEREIRA, 2004).

A pesquisadora Eleide Findlay em seu artigo sobre a distribuição de terras na Baía da Babitonga diz:

<sup>23</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. Vinte luas. Editora Companhia das Letras, (2016:59).

<sup>24</sup> PEREIRA, Carlos da Costa. História de São Francisco do Sul. 2 ed. Florianópolis. UFSC. (2004:41).

[...] No entanto, antes da promulgação da Lei de Terras, o governo imperial aprovou, através do Decreto nº.537, de 15 de maio de 1850, o contrato celebrado com a Sociedade Colonizadora para a fundação de uma colônia agrícola em terras pertencentes ao dote da princesa Dona Francisca. Pelo contrato, ficou estabelecido que o Príncipe de Joinville e a princesa concederiam oito léguas quadradas à Sociedade Colonizadora. A região, que nas palavras do presidente da província de 1845, poderia ter recebido uma colônia nacional, viu surgir a Colônia Dona Francisca, em 1851, com a chegada dos primeiros colonos europeus. [...] O povoamento da região nordeste de Santa Catarina tem características muito semelhantes ao processo de ocupação do território nacional, ou seja, a concessão de sesmarias, posse e distribuição de terras devolutas. Durante o período colonial, os pedidos de concessão de sesmaria ou de posse de alguma data de terra, mas sem título de legitimação, feitos por pessoas sem nenhuma propriedade, eram atendidos pelos governantes com muita regularidade. (FINDLAY, 2012:160-161).

A colônia Dona Francisca, atual Joinville, é um forte polo industrial e foi colonizada pela Sociedade Colonizadora de Hamburgo. A cidade é considerada um local onde predomina o trabalho industrial e de serviços. O perfil cultural é nitidamente tecnicista e europeu. No entanto, há um crescente de pesquisas nos últimos anos que tem como foco visibilizar outras etnias existentes no estado como os indígenas, os negros, entre outros. Vários protagonistas desta pesquisa trabalham ou vivem em Joinville. O historiador Dilney Cunha, em seu livro *História do Trabalho em Joinville*, diz:

[...] Nessa hierarquia social, apareciam no topo os imigrantes europeus, como representantes do tipo ideal de imigrante desejável, com nítida preferência inicialmente pelos alemães [...] Dessa forma, a política de colonização implementada a partir de meados do século XIX excluiu de todos os projetos oficiais ou particulares as chamadas "raças inferiores ou bastardas": negros, asiáticos, mestiços em geral (como os "mulatos" e "caboclos" brasileiros) foram desqualificados para o trabalho livre, incapazes de agir por vontade própria e de produzir num sistema de livre iniciativa [...]. O trabalho livre aparece ligado, nesse contexto, aos imigrantes europeus, considerados os únicos civilizados, e portanto, os únicos capazes de gerar uma agricultura moderna no Brasil. [...] Do outro lado do oceano, um grupo de empresários alemães, cientes dos acontecimentos que se desenrolavam tanto na Europa como no Brasil, funda, a "Sociedade Colonizadora de 1849 em Hamburgo", com a finalidade de colonizar as terras cedidas, mediante contrato, pelo príncipe e a princesa de Joinville ao senador Christian Matthias Shröder na província de Santa Catarina. [...] É necessário lembrar que a Sociedade Colonizadora de Hamburgo tinha como um dos seus objetivos principais criar uma colônia na qual o imigrante "alemão" pudesse preservar sua etnicidade; por isso escolheu uma região praticamente desabitada por "nativos" e proibiu a utilização de escravos pelos colonos. Conforme consta no Relatório da Direção Provisória da Sociedade Colonizadora de Hamburgo em março de 1851 no Arquivo Histórico de Joinville. (CUNHA, 2008:46-48).

Sobre como seguiu a colonização no estado e a postura em manter o culto de um estado *branco*, Ilka Boaventura Leite comenta:

A colonização da região Sul atendeu aos interesses das elites intelectuais e políticas de implantar um povoamento com populações tidas como racialmente superiores e provenientes de áreas tidas como mais desenvolvidas. Com o intuito de tornar o País "racialmente mais branco", propiciou condições favoráveis aos imigrantes e com elas, a reprodução das desigualdades instauradas no período escravista, confirmando, assim, as teorias raciais em

vigor. A consolidação da nação obteve o suporte ideológico do racionalismo, reforçando com ele um projeto de orientação liberal inspirado num tipo de universalismo iluminista que invisibilizou as pautas políticas e sociais dos grupos negros e indígenas. O tipo de ocupação do espaço territorial e a manutenção da fronteira étnica pelos grupos foram, portanto, um relevante fator de reorganização das diferenças, com perdas significativas para os que já se encontravam anteriormente na terra – principalmente os africanos, os indígenas e os chamados “caboclos”. (LEITE, 2008:967).

Desse modo, vemos que respeito e liberdade no horizonte de vida desses povos foi descartado, sendo brutalmente forçados a receber todo o fardo que se originava no pensamento ocidental colonizador em prol do *desenvolvimento*. A exploração da colônia foi mais tarde substituída pela exploração da terra pelas oligarquias locais e para que isso fosse efetivado, o genocídio dos povos indígenas assim como o mecanismo da escravização, naturalizou-se, fortalecendo e moldando a cultura do colonizador padronizada como um modelo hegemônico. Nesta região, este caminho em vários aspectos, ainda se estende até os dias de hoje como, por exemplo, no Catumbi de Itapocu. Como um emblema cultural realizado em comunidades negras, com forte influência do período da escravização, o Catumbi segue em meio a nebulosidade no sentido de ser valorizado e respeitado pelo seu ato de fé, culto e história de uma tradição afro-brasileira.

### **1.1 Luminescência Urgente: Araquari e a invisibilidade do Grupo Catumbi**

Sobre o processo de colonização da cidade hoje denominada Araquari, a pesquisadora FINDLAY diz:

O processo de ocupação territorial da área do núcleo de São Francisco do Sul iniciou-se com a concessão de sesmarias sendo, de acordo com a documentação pesquisada no Arquivo Histórico de Joinville, a primeira Carta datada de 1805 e a última de 1827. [...] O atual município de Araquari pertencia ao núcleo de São Francisco do Sul e por este motivo sua ocupação aconteceu, também, através da doação de terras, no mesmo período do século XIX. [...] Araquari teve como primeira denominação Paranaguá–Mirim. Em 1854, através da Lei 375 a Assembléia Legislativa Provincial foi decretada sua elevação à categoria de freguesia/paróquia (distrito), passando a denominar-se Senhor Bom Jesus do Paraty. Ou somente Parati quando passou a condição de vila (1880). Esta denominação permaneceu até 1943 quando passou ao nome atual. Araquari na língua tupi-guarani significa “Rio de Refúgio dos Pássaros”. (FINDLAY, 2007:2:3).

Araquari “encontra-se a aproximadamente 175 km da capital Florianópolis e a 70 km da fronteira entre Santa Catarina e Paraná. Faz divisa com Joinville, São Francisco do Sul, Balneário Barra do Sul, Barra Velha, São João do Itaperiú e Guaramirim.” (Domingos, 2020:17).

Apresento brevemente a situação econômica de Araquari que influenciará diretamente sobre povos indígenas, caboclos, e naturalmente, irá respingar nos protagonistas desta pesquisa em algum

momento. Araquari teve parte de sua vida econômica voltada para a pesca e agricultura, e atualmente torna-se um ponto de instalações industriais e vem aumentando sua possibilidade de ser mais um forte polo industrial dessa região. Para a pesquisadora e professora Orjecoski:

Grande parte do município de Araquari situa-se na planície costeira, no entorno da Baía da Babitonga, com relevo bastante plano (planície formada pelos rios Parati e Itapocú) e abundância de áreas disponíveis (lotes rurais), facilitando a rápida urbanização da paisagem. Paralelamente à instalação das fábricas, verifica-se a implantação e ampliação dos loteamentos regulares ou clandestinos para a população de baixa renda, que migra para o local em busca de emprego e renda. (ORJECOSKI, 2019:343).

Abaixo a pesquisadora Ilka Boaventura descreve sobre o colono empreendedor que dialoga com as questões apresentadas aqui:

Nas áreas rurais, a desinformação, o esgotamento das terras, o aumento demográfico e principalmente a chegada avassaladora das agroindústrias vão ampliando, ao longo dos anos, os níveis de conflito, o êxodo e a desagregação dos grupos familiares, e, com eles, também os estigmas e as intolerâncias étnicas. A chegada do grande capital em algumas áreas tem tido como consequência imediata a reedição de critérios étnicos por meio do discurso do colono empreendedor, capaz de levar adiante essa nova fase do desenvolvimento. Essa chegada do capital transnacional enfatizou de forma ainda mais violenta as diferenças sociais pela segregação espacial e social dos negros nos bairros, nas escolas, nos clubes – para além da tão propalada democracia racial brasileira. (LEITE, 2008:968).

Pontuo aqui uma observação de como estarão as áreas indígenas Guarani Mbya desta região em um futuro breve, tendo em vista a forma e o papel do *desenvolvimento* e todas as complicações que atuam nas questões naturais do ambiente e em relação a estes povos indígenas. Em 2019, estes realizaram a defesa contra ataques na aldeia junto à Arpin Sul<sup>25</sup>:

Por meio desta nota a Articulação dos Povos Indígenas da Região Sul vem manifestar profunda indignação e repúdio por mais um caso de ataque e ameaça desta vez contra a comunidade guarani de Tekoa Tarumã Mirin, em Araquari, SC. No último sábado (9) homens aproveitaram que a maioria dos parentes tinham se deslocado para participar de um ritual em outra tekoa, invadiram a aldeia fizeram um morador de refém, obrigaram acompanhá-los até a casa de reza a qual incendiaram. [...] Ainda fizeram que os levassem até uma das saídas da aldeia. A aldeia guarani está localizada próximo a BR 101, chegando ao litoral norte de Santa Catarina e no interior de grandes interesses corporações empresariais. A comunidade está em processo de retomada de seu território tradicional e tem resistido fortemente para o reconhecimento dos seus direitos naquele lugar. (ARPIN SUL, 2019).

---

<sup>25</sup> ARPIN SUL, Articulação dos Povos Indígenas da Região Sul. Defender os direitos indígenas, promover o etnodesenvolvimento, preservação da cultura e respeito ao meio ambiente. Disponível: [https://www.socioambiental.org/sites/blog.socioambiental.org/files/blog/pdfs/nota\\_sobre\\_ataque\\_em\\_araquari\\_sc\\_0.pdf](https://www.socioambiental.org/sites/blog.socioambiental.org/files/blog/pdfs/nota_sobre_ataque_em_araquari_sc_0.pdf)

O site da prefeitura de Araquari<sup>26</sup>, conta que:

O arraial do Parati, como era chamada a localidade, pertencia a então vila de Nossa Senhora das Graças do Rio São Francisco. O território compreendido entre os rios Cubatão e Itapocu no município de São Francisco foi desmembrado da Paróquia de Nossa Senhora da Graça, para formar a Freguesia *Senhor Bom Jesus do Parati*. (ARAQUARI, 2019).

Assim é chamada a Festa do Senhor Bom Jesus de Araquari, “padroeiro do município e de muitos romeiros que anualmente se deslocam para Araquari,” segundo o texto descritivo no site da prefeitura, na aba *Festas*<sup>27</sup>. Além da festa do Senhor Bom Jesus, a cidade também realiza a Festa do Maracujá, Stammtisch e Festa do Caranguejo.

Vemos aqui mais um indício da negligência do governo do município para com o Grupo Catumbi de Itapocu, com uma tradição afro-brasileira que perdura desde o século XIX na cidade. Atualmente junto da ICAB – Igreja Católica do Brasil, a festa em homenagem a Nossa Senhora do Rosário não recebe lugar de reconhecimento nas festas populares no site da cidade, salvo por algumas notícias sobre o Grupo em relação ao certificado de Patrimônio Cultural de Santa Catarina, já mencionado anteriormente. Aqui torna-se claro o tema da invisibilidade de uma comunidade que resiste e comunga em suas crenças e valores que vêm banhados de uma história entrelaçada ao tema da escravização no Brasil. Sobre o silêncio do Estado ou da Igreja, Abreu comenta:

As festas de maneira geral sempre guardam significados e representações dos grupos que as realizam, no caso das festas realizadas pelos escravos e depois pela última geração de libertos e seus descendentes, trazem aspectos que se tentou silenciar, seja o Estado ou a Igreja. Em diversas regiões brasileiras as festas realizadas pelas comunidades negras mudaram e até se extinguiram, mas enquanto realizada sempre mantiveram seu caráter de devoção, resistência, reafirmação do espaço e de portadores de histórias e identidades próprias. (ABREU, 1994: 183-203).

A depreciação dos aspectos culturais do negro em Santa Catarina é reforçada quando uma festa como esta, realizada há mais de 150 anos pelos afro-descendentes, em que somente há dois anos foi reconhecida como Patrimônio Cultural, deveria ser referência para todos nós catarinenses.

Ao menos através de iniciativas isoladas, como pesquisas acadêmicas e trabalhos artísticos, a

---

<sup>26</sup> Como usualmente ocorre, no site da prefeitura de Araquari é possível encontrar inúmeras informações como lazer, cultura, turismo, história e assuntos relevantes quando qualquer pessoa quer conhecer ou saber sobre a cidade. Um dos tópicos da minha pesquisa é discutir a invisibilidade que se faz presente em relação a cidade de Araquari ao Grupo Catumbi e a homenagem a Nossa Senhora do Rosário. Disponível em: <https://www.araquari.sc.gov.br/conheca-araquari>

<sup>27</sup> Disponível em: <https://www.araquari.sc.gov.br/festas>

cultura popular do Estado vem se tornando mais evidente. Estamos em tempo de entrar no estado de *luminescência urgente*, ou seja, ampliar e favorecer a luminosidade ao que se refere as práticas musicais afro-brasileiras em Santa Catarina. É preciso conhecer, pesquisar, vivenciar e aprender como salvaguardar estas culturas. Sobretudo nesta área musical, território da qual me sinto apta a dizer que poucos artistas, estudantes de música do ensino formal e informal, ou na área de Artes, tenham tido acesso ou conhecimento de manifestações culturais de matrizes africanas do Estado. Não fica difícil refletir também que nas graduações universitárias e cursos de música do Estado, o tema da invisibilidade se repita em relação a representações culturais musicais afro-brasileiras de Santa Catarina, o que naturalmente poderia estar vinculado à Música Popular. Esta igualmente comunga do lugar de falta de reconhecimento diante uma educação musical voltada para os padrões europeus. É importante considerar aqui a premência de se tomar o tema do descolonialismo em uma perspectiva ampla: "o pensamento descolonial que contribui de forma ímpar para o entendimento da existência da desvalorização cultural e artística vivida no Brasil por conta da predominância em especial nos espaços de ensino superior voltados ao padrão europeu." (LAMAR e TILMANN, 2016:268).

Provavelmente por várias destas demonstrações de engano, ocultamento, depreciação, proibição, o Grupo Catumbi tenha necessitado ser mais recluso para conseguir manter foco e clareza na sua resistência. Pois sim, é como os percebi em alguns momentos nos últimos anos em que, mesmo quando convidados a participar, não foi possível a presença do Grupo em eventos artísticos da região. Foi assim no *Festival Aldeia de Todos os Cantos*, realizado em Joinville em 2018, onde a programação artística focou nos grupos açorianos, indígenas e afro-brasileiros da Babitonga. Eles responderam que poucos poderiam ir e mais adiante cancelaram a participação. Assim ocorreu também com o projeto Babitonga Ativa<sup>28</sup> que recebeu vários grupos locais nas seis cidades da Babitonga, sendo negado aos realizadores a presença do Grupo. A desistência próxima ao evento *IIIº Cultura Popular: Formação e Partilha em Itajaí* em 2019, é um outro exemplo deste isolamento. Cito estes exemplos, pois são alguns casos em que estive próxima dos organizadores e pude analisar a situação com uma certa isenção e me perguntar por quê o Grupo Catumbi mantém de alguma forma este cuidado e um certo distanciamento. Este é um assunto complexo e algumas questões serão problematizadas nesta pesquisa.

Este conjunto de temas descritos até o momento já esclarecem em termos esta questão, e não posso deixar de citar os conflitos do ritual com a igreja que será apresentado no próximo capítulo. Após entrevista que fiz com o capitão Lidiano Eufrásio, no dia 07 de novembro de 2019, em Joinville,

---

<sup>28</sup> Disponível em: <https://www.babitongaativa.com/>

esta foi uma questão que me intrigava. No final da nossa conversa, compreendi por quê o Grupo se mantém até hoje com a tradição. Isto ocorre exatamente porque quiseram estar mais reservados e resistiram pela necessidade de manter vivo o ritual, o culto à Nossa Senhora do Rosário. Por mais que compreendam a importância de que as pessoas conheçam e valorizem esta manifestação, o capitão Lidiano (2019) afirma que “manter a tradição e ficarem mais reclusos fez com que o grupo esteja até hoje em atividade com o ritual.” (informação verbal)

A questão do segregamento, conforme apontado pela antropóloga Ilka Boaventura, é determinante e precisa ser enfrentada. Creio ser importante tomar uma posição contrária refletindo que é possível seguir na direção de inspirações-ações descoloniais, porém reconheço que há um caminho imenso a ser feito dia a dia, dentro de ações sociais, artísticas, educacionais, políticas “aprender a desaprender e aprender a reaprender” (MIGNOLO, 2008:305). Atribuir um tempo para ampliar a consciência e desvendar este lugar da lógica da colonialidade para um lugar da pluri-versalidade, buscar direções para uma “consciência mestiça” (KUSCH apud MIGNOLO, 2008) que é diversa e diversificada, valorizando o indivíduo como um todo, em respeito a sua etnia e todos os aspectos relacionados a liberdade de estar em um tempo e um mundo mestiço.

## **1.2 Distrito de Itapocu – Comunidade Remanescente Quilombola**

O distrito de Itapocu integra o município de Araquari em divisão territorial datada de 1995. Segundo Carvalho (2012:21), Itapocu é “margado ao norte pela BR-101 e ao sul pelo rio Itapocu, um dos principais afluentes da região,” que é a junção do Rio Novo e Rio Humboldt.

Itapocu foi conhecida até o fim do século XIX como Porto do Sertão. Alves, Lima e Albuquerque comentam que “Porto do Sertão (Itapocu) constituía-se na época de 1854 num reduto de negros escravos e libertos, oriundos das regiões vizinhas e outras regiões do país, razão pela qual foi criada no povoado a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário.” (ALVES et al. 1990:34). Tema que vou abordar no capítulo 2 desta dissertação.

Após esta breve descrição do distrito, sigo ao movimento migratório de vários integrantes desta comunidade para Joinville, cidade que faz divisa com Araquari e é considerada um importante polo industrial do sul do Brasil. Oferecendo inúmeras possibilidades de emprego, muitas pessoas das comunidades vizinhas foram seduzidas pela mudança de cidade ou mesmo de local de trabalho.

Em relação ao movimento migratório para a maior cidade<sup>29</sup> do Estado, a pesquisa de Carvalho apresenta que “nas décadas de 1960 a 1980, [...] Joinville teve o maior crescimento do Estado de Santa Catarina, com taxas de urbanização que variaram de 78,6% em 1960 para 94,3% em 1980.” (GUEDES

e FINDLAY apud CARVALHO, 2012, p. 22). Sobre este momento veremos adiante como este acontecimento histórico se fez na comunidade de Itapocu, através da pesquisa de Aldair Carvalho:

Por volta da década de 1950, houve uma migração voluntária dos moradores de Itapocu para mais próximo das margens da BR-101, quando a principal atividade de Itapocu, que na época era formada de propriedades essencialmente agrícolas, sobretudo de plantações de mandioca (aipim) usada nos engenhos de fabricação de farinha que havia na região (FARIAS, 1998), fossem quase que abandonadas e seus agricultores migrassem para a região sul de Joinville para trabalharem nas fábricas, que estavam em franco desenvolvimento. [...] Afirmo que essa migração para Joinville foi parcial, pois a ligação cultural daqueles migrantes com a região de Itapocu e Corveta, comunidades vizinhas no município de Araquari, onde está concentrada a maior parte dos negros, continuou. Ao citar os negros é necessário esclarecer que a migração não foi apenas das comunidades negras, entretanto sabe-se que os negros ocuparam, principalmente, a região sul de Joinville, onde estão os bairros Floresta, Fátima, Guanabara e Itaum. Itapocu manteve, até aproximadamente a década de 1960, a tradição de fazer bailes exclusivos para negros, além da tradição de realizar a Festa de Nossa Senhora do Rosário ou, como era conhecida, “Natal dos Negros”. Essas manifestações permitiam que Itapocu se configurasse como um espaço simbólico para a memória das comunidades negras da região, sendo o único que mantém até hoje um grupo que simboliza a ligação com a cultura africana. (CARVALHO, 2012:22).

Como comenta o pesquisador, vemos que mesmo realizando este movimento em busca de colocação profissional que proporcionou para muitos estabilidade financeira e oportunizou melhores condições de vida, os participantes da comunidade e sobretudo do Grupo Catumbi, seguiram com suas memórias e resistência ao que diz respeito a sua prática musical e religiosa. Como já visto, o próprio capitão Lidiano Eufrásio é um forte exemplo desta situação. Itapocu, é considerado então um espaço de resistência da comunidade negra.

Citado na introdução dessa pesquisa, o distrito de Itapocu recebeu em 2019, o certificado da Fundação Palmares de “Comunidade Remanescente Quilombola” (CRQ), durante a festa de comemoração do Catumbi Mirim. O capitão Lidiano esclarece o significado desta festa: “A gente montou esta festa em 2000 para eles (crianças) começarem a entender o que é esta festa, o Rei e a Rainha. Colocamos as crianças para dançar com os mais velhos, para eles irem pegando; se for ver hoje 80% do grupo era do Catumbi Mirim. Tem dez integrantes dentro do grupo que foram reis mirim.” (informação verbal). Este ritual acontece em setembro, e este especificamente aconteceu no dia 27 de setembro de 2019.

---

<sup>29</sup> A Colônia Dona Francisca, uma homenagem à princesa Dona Francisca, dona destas terras, recebidas como dote de casamento, atual Joinville, foi fundada em 1851. Inicialmente fazia parte do município de São Francisco do Sul. A colônia foi vendida à Companhia Colonizadora de Hamburgo, responsável por lotear e vender as referidas terras. (SILVA, Denise Aparecida da. 2004:84).

A Fundação Palmares tem por finalidade promover a preservação dos valores culturais, sociais e econômicos decorrentes da influência negra na formação da sociedade brasileira. O Certificado é concedido após o envio de documentos das comunidades:

Ata de reunião específica para tratar do tema de Auto declaração, se a comunidade não possuir associação constituída, ou Ata de assembleia, se a associação já estiver formalizada, seguida da assinatura da maioria de seus membros; breve Relato Histórico da comunidade (em geral, esses documentos apresentam entre 2 e 5 páginas), contando como ela foi formada, quais são seus principais troncos familiares, suas manifestações culturais tradicionais, atividades produtivas, festejos, religiosidade, etc.; e um Requerimento de certificação endereçado à presidência desta FCP. Outros documentos podem ser agregados, a critério da comunidade solicitantes, como fotos, registros de nascimento e óbito, títulos de propriedade ou posse, pesquisas e reportagens. (FCP, Portaria FCP nº 98, 2007).

Após a comprovação da veracidade dos documentos<sup>30</sup>, a comunidade recebe o Certificado. O Capitão Lidiano do Catumbi (2019) responde com entusiasmo sobre os certificados que a comunidade recebeu, o CRQ acima e o de Patrimônio Cultural de Santa Catarina, também já mencionado nesta pesquisa:

Para nós foi uma vitória. Hoje a gente se defende através disso, mais oportunidades de recursos para a própria manifestação. Hoje nós estamos na luta para conseguir fazer a festa de dezembro. Coisas que nunca aconteceram na comunidade. Antes a gente só comunicava a igreja, agora a festa tem que ser como eles querem, e não como a comunidade quer, daí é onde entram estes certificados, para garantir. (informação verbal)

Relato através de meu Caderno de Campo uma breve descrição sobre a entrega do certificado e resalto que em relação a esta região do Estado, as comunidades de Itapocu, Areias Pequenas (Araquari), Tapera (São Francisco do Sul) e duas joinvilenses, Caminho Curto e Ribeirão do Cubatão, receberem o certificado de comunidades remanescentes quilombolas<sup>31</sup>, configura-se como um fator de total importância para a visibilidade e empoderamento das vozes periféricas e diaspóricas locais. Abre um faixo de luz para esta região há tantos anos enraizada no discurso de branqueamento e de que aos negros e aos indígenas não havia um discurso possível de pertencimento. Minha narrativa apresenta várias informações durante a festa como locais de passagens do ritual que serão apresentadas durante o capítulo 2.

---

<sup>30</sup> Disponível em: [http://www.palmares.gov.br/?page\\_id=37551](http://www.palmares.gov.br/?page_id=37551)

<sup>31</sup> O documento extraído do site da Fundação Palmares com a tabela das (CRQs) de Santa Catarina está incluso como anexo nesta pesquisa.

“Chegamos às 19:00 horas na Igreja Nossa Senhora do Rosário, eu e minha filha Clara. Da frente da igreja partimos em cortejo até a Casa do Império para buscar as coroas e as crianças. Voltamos em cortejo e entramos na igreja com o ritual do Grupo Catumbi de Itapocu. Após os cantos e danças realizadas pelo Grupo a missa católica iniciou. Ao final da missa o Grupo retornou para o meio da igreja e fez o fechamento cantando e dançando. O capelão Osvaldo Eufrásio realizou a finalização com a coroação do rei e rainha mirim. Neste dia foi entregue à Comunidade o certificado de Comunidade Remanescente Quilombola pelas mãos de Alessandra Bernardino, que fez um breve discurso junto ao capitão Lidiano Eufrásio”. (CADERNO DE CAMPO, AUTORA).

Alessandra Bernardino foi uma das entrevistadas em 2019. Ela é pertencente a comunidade de Itapocu, é educadora e uma forte militante das causas negras da região. Filha do seu Antonio Bernardino, seu Risca, como é conhecido, que pertenceu dos 14 aos 65 anos ao Grupo Catumbi, Alessandra frequentou o ritual desde criança, cresceu e herdou o amor e a fé em Nossa Senhora do Rosário, unida a uma consciência do que significa a comunidade e o Grupo Catumbi como representantes de uma forte cultura afro-brasileira na região de Araquari e de Santa Catarina. A educadora implantou como projeto pedagógico na única escola estadual de Itapocu, chamada *Titolívio Venâncio Rosa*, o Catumbi Mirim. Na entrevista, Alessandra menciona o projeto, as premiações e o que ela, como integrante da comunidade, deseja para que possa permanecer vivo o ritual do Catumbi e a importância dele como símbolo da cultura negra no Estado.

Uma atividade pedagógica antirracista que participou de dois prêmios nacionais. Em 2012, foi selecionada entre as 30 melhores experiências pedagógicas contra o racismo do país. Em 2017, pelo Ministério da Cultura, no prêmio Leandro Gomes de Barros que envolveu 500 experiências, nós ficamos em segundo lugar. Para mim é muito importante também na minha vida profissional como integrante desta comunidade porque eu sei que aquelas crianças que hoje são jovens adultos, que já fizeram suas vidas, passaram por uma fase de um aprendizado antirracista, o Catumbi contribuiu e muito com isso. Por isso é importante trabalhar esta questão local, numa visão global. Quando eu trabalho o Catumbi na escola, eu trabalho o sagrado em primeiro lugar, trabalho contra o racismo, apresento a história de resistência do grupo que já enfrentou muitas coisas e continua enfrentando. Nossas crianças precisam conhecer esta história para compreender que a resistência está em nós. E faz prevalecer a nossa africanidade dentro deste Estado que é europeu. O Catumbi, para Itapocu, reforça e ressignifica, legitima a presença negra no nosso Estado, por isso quero que ele dure mais 200 anos, é como se fosse uma parte de mim. (informação verbal)

Compreendo que além do projeto pedagógico ser incorporado na educação do distrito de Itapocu, fortalecendo e educando a comunidade a se reconhecer e respeitar sua própria cultura, o ritual também iniciou o processo da realização da festa em setembro para as crianças, como comentou o Capitão Lidiano. Assim, o projeto Catumbi Mirim se faz presente não somente no ritual com as crianças, mas também integra um projeto educacional no distrito de Itapocu.

A Figura 2, um mapa datado de 1938, vemos as proximidades e localização do cenário descrito nesta pesquisa, entre São Francisco do Sul, Joinville, Araquari (Paraty) e Itapocu. Vale ressaltar que



## 2 Catumbi de Itapocu: um saber que vem de longe

Catumbi é o nome que o grupo praticante desta manifestação em Itapocu se auto-define. Como já citado anteriormente, o culto também é conhecido como Cacumbi, Quicumbi, Ticumbi. Sobre a etimologia da palavra Catumbi, Roselete Fagundes de Aviz escreveu:

Na língua tupi, caá + tumbi significa folha (ou mato) azul. No dicionário Houaiss, temos ainda outras interpretações para esse termo indígena: "ao pé do monte" ou "à beira da mata". Nei Lopes (2004, 211), estudioso e militante da causa negra no Brasil, traz significativas contribuições no sentido de tornar visível a herança africana na sociedade brasileira. É ele quem fica atento a semelhança do termo com o vocábulo bantu "cucumbi". Na etimologia da palavra "cucumbi", está kikumbi: "puberdade", "festa da puberdade", além de ligar-se a um rito propiciatório de bom parto, todas práticas muito comuns na maioria dos países africanos[...] O mesmo autor, ao citar a obra de Mello Moraes Filho (1946), *Festas e tradições populares do Brasil*, dá atenção aos cucumbis realizados no Rio de Janeiro imperial e afirma que essa era a denominação dada na Bahia às "hordas dos negros de várias tribos", que se organizavam em "ranchos" ou "quintais" de canto e dança na ocasião do Carnaval e do Natal. Nas demais províncias, eles recebiam o nome de "congos". (DE AVIZ, 2018:137).

O Catumbi de Itapocu poderia ser chamado de congada catarinense, folguedo ou dança dramática em homenagem à Nossa Senhora do Rosário com música, dança e culto religioso. Em suas características ele traz aspectos destas manifestações acima. Em Santa Catarina, através do Certificado de Patrimônio Cultural, ele é definido como Dança do Catumbi. Mário de Andrade em sua conhecida *Missão de Pesquisas Folclóricas – Música tradicional do norte e nordeste de 1938*, oferece também descrições em relação ao reconhecimento destas tradições como danças dramáticas. Luciana Prass (2013:59), citando Andrade em *Os Congos*<sup>33</sup>, diz que o famoso modernista já propunha essa conexão de paralelismos estruturais entre diferentes manifestações expressivas negras: "[...] um cortejo real festivo, que se realizava pela coroação dos reis negros. Essa é a significação essencial, primitiva de todos esses bailados negros: um cortejo real dançado." (ANDRADE, 1959).

Exatamente a dança como é chamada a manifestação do Catumbi, foi que me chamou a atenção e me revelou sua música, dois aspectos principais que fazem do Grupo o Catumbi de Itapocu.

Esiaba Irobi (2012), intelectual nigeriano, diz que "devemos desenvolver a compreensão e valorização do poder do corpo como um local de múltiplos discursos, cujos movimentos são carregados de história, memória, identidade e cultura." Sobre a dança, juntamente com a música, ser uma arte de excelência no continente africano, em especial a África Ocidental, vemos que:

<sup>33</sup> ANDRADE, Mário. *Danças Dramáticas do Brasil*. São Paulo: Martins Editora, 1959.

No continente africano, em especial na África Ocidental e também em muitas partes da África diaspórica, a dança juntamente com a música representavam a arte por excelência, sendo a dança concebida como uma forma de instrução passada para as gerações, como forma de codificação e percepção do mundo interior e exterior. Os “fragmentos” dessas manifestações no Novo Mundo, Irobi denominou de “escritas performáticas”, que assumem funções de materializar e preencher de valores históricos com significados reconhecíveis as diversas formas de rituais e celebrações, desde um ritual fúnebre até suas danças em devoção aos oragos. Outra função dessas “escritas performáticas” seria a de servir como um instrumento de recordação e preservação de uma estética que valorizasse a experiência e os valores culturais expressos no interior de um assunto encenado durante as danças e celebrações. De acordo com Irobi, essas performances serviram como forma de lembrar, reinventar e até mesmo resistir à agenda da escravidão, que tinha como fim reduzir os africanos e seus descendentes a bens móveis. (SILVA, 2015:108).

Vejo o Catumbi sendo este instrumento de recordação e preservação de uma estética que valoriza a devoção a uma divindade que unida entre a dança, tambores e cantos, formam uma só expressão performática. Essa é uma manifestação cultural das mais longevas no estado de Santa Catarina e resiste desde 1854, segundo o encarte do CD (2003) mencionado na introdução desta pesquisa e que conta a história relatada pelo até então Capelão, Osvaldo Mário Eufrásio. Considerando a fala do mesmo Capelão Osvaldo na dissertação de Aldair Nascimento de Carvalho, observamos uma pequena contradição ao que se refere a data de origem do ritual em Itapocu: “aqui no Itapocu a festa começou no tempo da escravidão onde encontra aquela igreja agora, consta que foi constituída ali a primeira capela em 1856, mas ela já existia, essa festa, há muito tempo.” (EUFRÁSIO apud CARVALHO, 2012:49).

Manifestações como a do Catumbi de Itapocu, que segundo os integrantes e pesquisas surgiu desde a época do cativo, nos faz refletir sobre sua origem híbrida que reflete as tradições vindas da África, e que foram costuradas a um envolvimento de uma nova forma de vida quando já estavam no período da escravização no Brasil, sob o domínio da monarquia portuguesa. Patrícia Trindade Maranhão da Costa em seu livro *“As Raízes da Congada: a renovação do presente pelos filhos do Rosário”*, resultado de sua tese referente a congada da Serra do Salitre de Minas Gerais, apresenta um capítulo que aborda somente este tema: “A Origem do Cativo”.

O “cativo” lembrado pela congada promove a reconciliação com esse passado traumático, na medida em que os ternos atualizam durante os festejos a aparição de Nossa Senhora do Rosário para os negros cativos, evento transformador da imagem e do valor do escravizado perante os senhores. [...] A preferência da santa pelos negros escravizados os transformou no povo de Nossa Senhora, Filhos do Rosário, devolvendo-lhes, assim, a condição humana que a situação do cativo lhes havia negado. [...] A dança dos escravos permaneceu nos ternos e grupos de congada pensados hoje como formas únicas de devoção a Nossa Senhora do Rosário. [...] Isso permite reavivar entre os congadeiros a consciência de igualdade estabelecida por intermédio da santa entre negros e brancos ou escravos e senhores [...]. (COSTA, 2012:29).

Sobre os primeiros registros desta manifestação no Brasil, o historiador Jaime Silva registra em sua dissertação:

Festejos com essas características ocorreram, desde pelo menos o século XVII, em praticamente todas as regiões, onde houve a presença africana e o emprego da mão de obra escravizada. Em muitos lugares ocorrem até hoje. O registro do viajante holandês Gaspar Barlaeus, durante a visita de um embaixador do rei Congo ao Recife holandês, 1642, é considerado um dos primeiros registros sobre este ritual no Brasil. O que foi descrito naquele dia guarda muitas semelhanças com os rituais das irmandades dos negros nos séculos posteriores em muitas regiões brasileiras. A apresentação foi descrita como um ritual de “danças originais, saltos formidáveis, com bailes de espadas, o cintilar dos olhos simulando ira contra o inimigo”. (SILVA, 2015:62).

Vemos acima a descrição que dialoga muito com algumas características do Catumbi de Itapocu, que durante o ritual envolve encenações e toques entre as espadas junto ao som dos tambores e cantos. Há evidências que estas manifestações estiveram presentes em várias cidades do estado de Santa Catarina e que durante o século XX deixaram de realizar as celebrações, tema que será abordado mais adiante. A resistência, a luta, a memória, e a resiliência das manifestações que chegaram até os dias de hoje, como é o caso do Catumbi de Itapocu, que manteve sua essência devocional e suas características apesar de toda influência externa da imposição dos valores católicos e do mundo materialista em que vivemos, resultam em um tema de múltiplas faces. Em relação a esta complexidade Jaime Silva reafirma:

[...] ao mesmo tempo em que as festas de coroações de reis negros incorporavam padrões lusitanos e valores católicos, reforçava os laços com a África natal. Esta ligação, fruto das relações no contexto da diáspora africana, criou uma identidade que sempre foi compartilhada pelos membros da sociedade, sendo passada de geração a geração. Ainda que, mudando ao longo do tempo, a autora demonstra que essas manifestações chegaram até o século XX sempre mantendo o seu caráter de devoção e identificação comunitária, com canto, dança, música e utilização de instrumentos próprios para os dias de festa. (SOUZA apud SILVA, 2012:6).

O Catumbi de Itapocu é um símbolo de grande resistência no Estado, representando práticas musicais e danças afro-brasileiras em um contexto guiado pelas estéticas eurocêntricas. O Catumbi reafirma o passado no presente através de suas ações e sua fé no ato de fazer que fortalece toda a sua origem, uma forma única de guarda entre os mestres e os saberes ancestrais. O musicólogo Alberto Ikeda destrincha esta questão com um sentido arguto:

[...] inúmeros líderes ou “mestres” tradicionais conseguem distinguir bem as demandas que os envolvem, preservando as funções e os sentidos mais profundos dessas práticas no seio das suas comunidades, dentro dos princípios herdados e mantidos por gerações. Sem dúvida, existe em alguns casos uma sabedoria no processo de guarda desses saberes ancestrais, independente das políticas e outras formas de ação de grupos externos. [...] Há de considerar

que os fenômenos das culturas tradicionais guardam valores morais, religiosos, políticos, lúdicos, estéticos e outros tantos herdados, e que, portanto, de alguma forma, refletem a própria história das suas comunidades, repondo o passado no presente, e sendo então sempre atuais. São práticas aglutinadoras, que repetidas ciclicamente reforçam os valores socialmente aceitos e importantes para os grupos e indivíduos, vitalizando-os. Por serem fatos preservados e geridos coletivamente, são sempre práticas de identificação e inclusão social, e, até mesmo, de resistência política diante dos problemas que as comunidades enfrentam, assim como fazem frente à avalanche comunicacional cotidiana a que estão submetidas. (IKEDA, 2013:184-185).

Todo processo histórico do Grupo Catumbi e a festa em homenagem à Nossa Senhora do Rosário se propagou através da tradição oral e a memória. Veremos a seguir que o passado está submerso em narrativas do presente.

A história do Grupo Catumbi de Itapocu, segundo o Capelão Osvaldo Eufrásio narrada no livreto do *CD Catumbi de Itapocu* (2003), diz que o ritual teve início quando o escravo Manoel Bangala, acompanhado de Antônio Crioulo, deixou a terra do café no norte do Paraná ou Sul de São Paulo. De lá partiu para fundar, em 1854, a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, trazendo para Itapocu uma linda imagem da santa, imagem esta que permanece dentro da Paróquia Nossa Senhora do Rosário protegida por um vidro até hoje. Aqui se encontra o relato mítico do Catumbi.

Dois escravos estavam sendo perseguidos por capitães do mato e cães de caça, quando chegaram à beira de um rio, sem saber nadar, pediram na hora da angústia que alguma entidade os ajudasse e em agradecimento fariam um culto. Imediatamente uma escuridão se formou entre eles e uma luz muito forte atrapalhou a visão dos perseguidores e o faro dos cães. Os perseguidores concluíram que ali não havia ninguém, que aquilo era uma aparição e foram embora. Desta luz se formou a imagem de uma moça muito bonita que iniciou um diálogo com os negros escravizados. A moça contou que era a Senhora do Rosário e veio para salvá-los e que a partir daquele dia ela aceitaria a promessa do culto. O escravo lhe contou que não sabia rezar, porém a santa disse que poderiam fazer da forma que estavam acostumados a ir para os trabalhos nos canaviais e cafezais e de quando estavam nas senzalas, o culto poderia acontecer através de cantos e tambores. Assim iniciou o ritual a Nossa Senhora do Rosário do Catumbi de Itapocu. (ENCARTE CD, 2003).

Essa narrativa mítica encontra-se também em outras manifestações no Brasil, cada uma com as suas variações, voltadas para a devoção à Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. Sobre o culto à Rosário, Lucilene Reginaldo (2011), em seu livro *Os rosários dos angolas: irmandades de africanos e crioulos na Bahia setecentista*, menciona:

A devoção ao Rosário nasceu em território europeu durante o século XIII. Após quase dois séculos, foi reavivada no século XV, quando foi associada a vitória dos católicos contra os turcos na batalha de Lepanto, um embate que devolveu o mar Mediterrâneo aos europeus. A partir desse êxito, Nossa Senhora do Rosário tornou-se a padroeira das novas conquistas espirituais e uma das principais invocações dos movimentos de conquista e conversão dos povos gentios. Além dessa associação do culto ao Rosário às lutas travadas contra os pagãos e sua assimilação as novas conquistas. Marina de Mello e Souza também destacava que a escolha do rosário pelos povos africanos, especialmente a África Centro Ocidental, remetia

às características como um elemento que ligava as orações daquele que pedia diretamente a Deus. O rosário de Nossa Senhora simbolizava um meio de despachar petições, sem recursos a intermediários. Essa possibilidade de unir o devoto e sua prece diretamente a Deus, de acordo com Marina de Mello e Souza, seria mais uma hipótese da possível identificação dos africanos com a devoção a Nossa Senhora, sob a invocação do Rosário; estas identificações estariam ligadas aos objetos mágicos constituintes da religiosidade africana, denominados de *minkisi* e rebatizados de *fetiches* pelos portugueses, e também com o “*Rosário de Ifã*”, este último utilizado pelos sacerdotes de tribos africanas, cuja função era promover o contato direto com o mundo espiritual. No Brasil, o mito fundado de devoção a Nossa Senhora do Rosário está associado também à fábula que recria o aparecimento da santa no mar, que só sai das águas depois de resgatada pelos sons dos tambores dos escravos, cujo som dos tambores ancestrais foi a única forma de trazer a santa para a terra firme, para assim ser erguida uma capela, pelos “pretos do rosário”, em homenagem a ela. (REGINALDO<sup>34</sup> apud SILVA, 2015:65).

A história descrita no encarte é a mesma que o Capelão conta nos documentários citados nesta pesquisa. Em meio a estas manifestações tradicionais contadas de pai para filho, envolvidas na oralidade, encontramos a memória viva e pulsante entre os relatos referentes ao surgimento deste culto. A memória se faz presente e é recontada na voz do Capelão e também entre os negros e praticantes do Catumbi. Esta memória não está isolada, elas fazem parte de uma memória coletiva de grupos étnicos e familiares. Quando ouvimos estas memórias, fazemos um trabalho de subversão do silêncio<sup>35</sup>, gerando novas reflexões e contribuindo para investigações futuras sobre festas e rituais afro-brasileiros em Santa Catarina e de que maneira estas memórias são reafirmadas hoje em dia pelas pessoas que de alguma forma participaram delas. Os elementos desta festa, estão presentes na memória dos negros que viveram no pós-abolição em boa parte do século XX, apresentando dentro dela a importância dos laços familiares na manutenção destas tradições passadas de geração em geração e que a sua história não foi só de momentos difíceis, mas também de lutas e conquistas, com direito a dança, dedicação a sua fé nos santos e ações que vêm desde os tempos da escravização (SILVA, 2015).

A história oral se faz presente nesta pesquisa como metodologia e abre oportunidades de conhecimento ao que se refere a estudos destas práticas nesta região. Cassab e Ruscheinsky (2004:12) reafirmam que a “Historia Oral possibilita que indivíduos pertencentes a segmentos sociais geralmente excluídos da história oficial possam ser ouvidos, deixando registros para análises futuras de sua própria visão de mundo e aquela do grupo social a que pertencem.”

É possível também observar que a história narrada pelo Capelão Osvaldo Eufrásio possui uma memória herdada<sup>36</sup> com histórias vividas pelo grupo. Dentro do grupo Catumbi e na sua comunidade,

<sup>34</sup> REGINALDO, Lucilene. Os Rosários dos Angolas: irmandades de africanos e crioulos na Bahia setecentista. São Paulo: Alameda Editorial, (2011:357).

<sup>35</sup> POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, (1989:4).

<sup>36</sup> Id., Memória e identidade social. Revista Estudos Históricos, v. 5, n. 10, (1992:200-215).

essa memória não se situa exatamente dentro de um espaço-tempo. “É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorre um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada.” (POLLAK, 1992:201).

## **2.1 O ritual em devoção à Nossa Senhora do Rosário e o Grupo Catumbi: Dança, Música e Fé**

O grupo Catumbi é formado por um Capitão, dois Tamboreiros, quatorze Dançantes que podem variar entre mais ou menos. Os Dançantes carregam as espadas de madeira, duas bandeiras são levadas exclusivamente por mulheres, é seguido ainda pelo Rei, pela Rainha, as Coroas, os Juizes, o Capelão e os fiéis. O Grupo é responsável pelo cortejo que acontece durante os três dias da manifestação. Todo o processo ocorre em dezembro, durante os dias 23, 24 e 25, salvo a comemoração de setembro como já foi citada<sup>37</sup> realizada para as crianças da comunidade, o Catumbi Mirim. A festa é organizada pelo Grupo, Rei e Rainha, a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e a comunidade.

No contexto catarinense, alguns historiadores situam a data de realização do Catumbi também no ciclo natalino, porém em um período mais curto e, no séc. XIX, posterior ao Natal: “A festa de Nossa Senhora do Rosário, ou festa do Catumbi, era realizada dia 26 de dezembro após o Natal dos Brancos, dia em que os escravos estavam de folga. Mais tarde, após a abolição, os negros passaram a realizá-la no dia 25 de dezembro, dia de Natal.” (ALVES et al.1990:35).

Sobre o ciclo natalino e o período de realizações destas festas, o historiador Jaime Silva conta que:

No período da escravidão no Brasil, essas festas eram comumente celebradas na época do Natal e Ano Novo, período, como já mencionado, chamado de “ciclo natalino”. É importante lembrar que oficialmente o culto a Nossa Senhora do Rosário ocorre no dia 7 de outubro, sendo comum nas documentações a realização de festas e culto nesses dias pelas irmandades de escravos e libertos, que se estendiam até o final do ano. Porém, o final de ano era considerado o momento maior da festa para os escravos e libertos, porque representava um dos poucos momentos de folga do trabalho desgastante do cativo, sendo assim, em muitas irmandades, o dia das festas ficava sendo no mês de dezembro. Foi comum a manutenção dessa data depois da abolição pelos descendentes de escravos e libertos, como forma de manter a tradição e lembrar seus antepassados; porém esses calendários variaram conforme o local e o tempo. Também depois da abolição, muitos autos de danças em devoção aos santos católicos (cacumbi, congada, maracatu...) passaram a ser realizados para comemorar o 13 de maio, data de libertação dos escravizados no Brasil. (SILVA, 2015:58).

---

<sup>37</sup> Citado no capítulo 1 (1.3)

A seguir veremos com detalhes o processo de cada dia da festa com informações do meu caderno de campo dos ciclos em que estive presente, nos anos de 2018 e 2019. Busquei descrever a festa na igreja e o cortejo, assim como informações sobre os cânticos, as encenações, os locais e objetos simbólicos do ritual em cada dia separado, através do olhar de uma compositora - pesquisadora, interessada em captar qualquer sorte de elementos passíveis de integrarem um processo criativo musical. Permanecia enfeitiçada por uma beleza que me atingia, alcançava as ruas, os quintais, tudo em um ambiente embebido pela cultura afro-brasileira que revelava-se em paisagens sonoras cheias de significado e numa poética dos encantados, carregada de ancestralidade.

As novenas na comunidade antecedem a realização do ritual propriamente dito, e ocorrem geralmente no dia 16 de dezembro, como foi em 2019, encerrando-se no dia 23 de dezembro. Neste dia o processo do ritual para a coroação, que é a parte mais importante e simbólica do Catumbi, se inicia, terminando três dias depois, no dia 25. Este ano havia uma filipeta digital<sup>38</sup> que foi enviada pelo grupo Catumbi para avisar da homenagem à Nossa Senhora do Rosário durante esses três dias.

### **2.1.1 Caderno de Campo, 23 de Dezembro de 2019**

#### **Igreja**

[...] 19:00 horas, chegando na igreja fomos eu e Clara, minha filha, direto ao salão que fica ao lado da Igreja Nossa Senhora do Rosário, estava enfeitado de bandeirinhas azul e rosa. O Capelão Osvaldo Eufrásio e o Capitão Lidiano Eufrásio estavam presentes, nos cumprimentamos e fomos em direção à igreja. O Capelão pede que seja confirmado ao responsável pelos fogos sua ação que será em breve, ele seguiu para a frente da igreja e iniciou o toque do sino. Neste momento o grupo da novena intitulado Grupo de Oração da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, descrito no banner carregado por elas, entra na igreja. Havia 14 mulheres com velas nas mãos e cantavam o canto que falava do rosário de Maria. Elas entram na igreja, caminham até o altar, sentam-se todas do lado direito da igreja, que estava enfeitada com tapete vermelho e entre os bancos um pano branco envolvia os corredores com laço vermelho, um presépio, árvores e velas. As mulheres da novena vestiam camiseta branca com uma arte da silhueta da Santa e ao redor o rosário a contornando, atrás da camiseta o nome de cada uma das integrantes. O Capelão Osvaldo Eufrásio, que está com 82 anos, toca o sino mais uma vez e entra na igreja, os fogos são

---

<sup>38</sup> A arte estará nos anexos desta pesquisa.

estourados e com um canto Seu Osvaldo abre o terço. Vale comentar, é outro referente a festa de 2018, respeitou o ritual e a condução do Capelão. Durante o terço realizado na igreja, foi possível ouvir o Grupo Catumbi afinando os tambores. O terço é finalizado com o canto do Capelão que à Capella homenageia Nossa Senhora. (CADERNO DE CAMPO, 2019).

### Cortejo

[...] Finalizado o terço, em direção à saída da igreja a caminho da Casa do Império para levar *as Coroas*, saem nesta ordem: As Bandeiras, azul e rosa levadas pelas mulheres, depois o banner da Irmandade e as integrantes levando junto as Coroas em cima de panos azuis. O Grupo Catumbi estava neste dia com sete Dançantes e dois Tamboreiros, um deles era o Capitão Lidiano Eufrásio. O grupo de homens estava vestido com calças pretas, saio azul, camisa estampada, véu branco na cabeça e por cima a bela coroa de flores colorida. A postos na porta da igreja entoam a primeira música com os tambores e as vozes, o Capitão puxa os cantos e os dançantes em coro respondem. Seguimos todos em procissão cantando. Neste dia especialmente levamos velas nas mãos que foram espalhadas pelas integrantes da Irmandade, os tambores ressoavam nas ruas de Itapocu unidos aos cantos e devotos da Nossa Senhora do Rosário. Chegamos na Casa do Império, foram colocadas as Coroas sobre a mesa, as donas da casa receberam as Bandeiras e seguraram até o cortejo dentro da casa ser finalizado. O Grupo Catumbi dançou e cantou lindamente, utilizaram as batidas das Espadas de madeira em algumas encenações. Fizeram uma breve pausa dentro da casa para beber e comer algo, voltaram com mais algumas músicas e dança, então o Capitão indicou o retorno do cortejo para a igreja. Ao chegar o Grupo Catumbi fez a última dança e finalizou a noite. Seu Osvaldo Eufrásio se aproximou de nós e do grupo de amigos que convidamos e contou suas histórias quando trabalhou nas estradas do DNER (Departamento Nacional de Estradas de Rodagem). Entre a ida e a volta do cortejo feito da Igreja – Casa do Império foram realizadas entre 15 a 17 músicas e também foi rezada a Ave-Maria. Voltamos de carro para Joinville chegamos às 22:40. (CADERNO DE CAMPO, 2019).

#### 2.1.1.1 Alma na voz e mãos no tambor (1)

Sobre os cantos, o Capitão Lidiano Eufrásio (2019) menciona como ele aprendeu de modo empírico as canções e o toque dos tambores por participar do grupo desde os 11 anos. “Sim, tudo eu aprendi com eles. Os escravos cantavam de improviso. Muita coisa também acredito que se perdeu, tem cantos que não conseguimos pegar [...] estou fazendo uns quatro cantos a mais do que tem no CD (2003).” (informação verbal)

Algumas pessoas que estavam na procissão comentaram que o capitão está tentando resgatar mais músicas com os antigos participantes do Catumbi. Todas as músicas fazem parte de um processo de tradição oral dentro do “espaço popular”, como acontece nos casos da cultura popular em todas as regiões do Brasil, que é a pesquisa aqui em foco. Segundo José Jorge de Carvalho “De qualquer forma, é o espaço popular que conduz essa tradição de contato com o sagrado e ainda impede, por enquanto, sua domesticação ou sistematização teológica.” (DE CARVALHO, 1998:25).

Abaixo está a primeira música entoada em frente à igreja pelo Grupo Catumbi para iniciar o cortejo do dia 23 de dezembro, até a Casa do Império levando as Coroas.

### **Marcha de Rua**<sup>39</sup>

*Capitão*

Ôh marcha, marcha, marcha, marcha  
companhia,

No campo de Santana Rosário de Maria

*Coro*

Ôh marcha, marcha, marcha, marcha  
companhia,

No campo de Santana Rosário de Maria

*Capitão*

Oi Nossa Senhora mandou um recado

Que eu fosse cantando, bendito Louvado

*Coro*

Ôh marcha, marcha, marcha, marcha  
companhia,

No campo de Santana Rosário de Maria

*Capitão*

Oi, Bendito Louvado para o nosso bem

Que mandai prá Glória para sempre Amém

*Coro*

Ôh marcha, marcha, marcha, marcha  
companhia,

No campo de Santana Rosário de Maria

A figura abaixo apresenta as Coroas que serão colocadas no Rei e Rainha na coroação do dia 25 de dezembro; nesta foto já estão na Casa do Império após o cortejo do dia 23 de dezembro.

<sup>39</sup> Para iniciar cada canto, o capitão levanta a Espada e a Capella, puxa a cantoria, em seguida o coro responde e para finalizar cada terno o Capitão levanta a espada, e com três toques de tambores o terno é finalizado. Faixa 5 do CD (2003).



Figura 3: COROAS – Casa do Império, 23 de Dezembro de 2019. Fonte: Autora

As práticas de coroações de reis possuem uma ligação com os grupos africanos de língua banto, da região centro–ocidental da África. Nei Lopes, antropólogo, compositor e militante da causa negra no Brasil e José Rivair Macedo escreveram o Dicionário de História da África – Séculos VII e XVI e contam que Bantos são “grande conjunto de povos agrupados por afinidades etnolinguísticas, localizados nos atuais territórios da África Central, Centro–Ocidental, Áustral e parte da África Oriental.” (LOPES, MACEDO, 2017:49).

Estas práticas e as danças dramáticas conectam-se, de certa forma, com uma possível origem na África. Em relação a este tema, Jaime Silva reafirma:

Neste caso, essas danças dramáticas ou auto de danças dramáticas do Rei Congo e seus diferentes “sotaques” possuem ligação com as histórias da região centro africana, pois seriam também a encarnação do mito que explicava a origem de uma comunidade negra católica no Novo Mundo. O mito foi historicamente construído pela ação de D. Afonso I, rei congolês do século XVI, que lutou pela difusão do cristianismo em seu reino e fundou uma dinastia de reis cristãos que governaram até o século XX, cujas figuras chaves seriam a Rainha Ginga e o Rei do Congo, com suas varas de dançantes e seus capitães de *espadas*, simbolizando disputas dos reinados de Congo e Angola com Portugal, nos tempos coloniais. A prática de coroações de reis e suas diferentes denominações possuem, portanto, essa ligação com os grupos africanos de língua banto, da região centro–ocidental da África. (SOUZA apud SILVA, 2015:88-89).

Ao que se refere ao culto em Itapocu, a figura 4 abaixo apresenta o momento em que as Bandeiras, junto do cortejo, chegam na Casa do Império, elas são passadas para as donas da casa que devem segurá-las até o ritual ali dentro finalizar. A Casa do Império é numa casa da comunidade que todos os anos recebe em sua sala o ritual do Catumbi e fica localizada próxima a igreja.



Figura 4: BANDEIRAS na Casa do Império com as donas<sup>40</sup> da casa - 23 de dezembro de 2019. Fonte: Autora

Finalizo o dia 23 de dezembro, comentando sobre a quantidade de devotos que participaram da festa, não foram muitos. Segundo informações já teve tempo que as comemorações recebiam mais pessoas. O que aconteceu durante este período? Falta de incentivo do governo municipal talvez? Ou ausência da própria comunidade, por situações familiares ou desavenças entre eles? Desinteresse da sociedade local e de cidades vizinhas em conhecer e apreciar esta devoção? Em relação a não estarem presentes todos os integrantes do Grupo desde o dia 23 de dezembro, isto se dá pelo fato de que não são todos que vivem em Itapocu; alguns estão na zona sul de Joinville, por exemplo, o que dificulta um pouco a vinda em todos os dias durante o ritual.

### 2.1.2 Caderno de Campo, 24 de Dezembro de 2019

Neste dia 24 de dezembro, completamente envolvida com este que é o principal palco de execução desta musicalidade e dança e a dimensão do sagrado, uma atmosfera criativa se fez presente para quem está aberto. Entre tambores, cantos, danças e gestos, ouço algo interno que pulsa e vibra na minha potência criativa e criadora. Uma determinada memória ancestral é acionada e ela se encontra com este processo performático e ritualístico, inicia-se neste instante para mim uma transformação musical e artística em meio a este ritmo que envolve parte da vida desta comunidade e neste tempo presente, a minha.

---

<sup>40</sup> Ana Mafalda da Conceição e Maria Aparecida da Conceição.

## Igreja

19:42 Chegamos em frente à igreja, o Grupo Catumbi já estava presente na porta, prontos para irmos em cortejo direto para a casa do Rei e Rainha. Depois vamos a Casa do Império buscar as Coroas, voltaremos a igreja após o primeiro cortejo. *Ler o Cortejo 1.* [...] Voltamos à igreja em cortejo com os integrantes do Grupo Catumbi, o Rei e Rainha a serem coroados e o Rei e Rainha do ano passado, além dos Juízes que aqui representam a proteção da autoridade máxima da comunidade de Itapocu, e fiéis que hoje estiveram em maior quantidade, ainda que pouca. A missa foi realizada pelo padre da ICAB e pelo Capelão até o fim como um ritual de uma missa católica, com cantos católicos. Seu Osvaldo Eufrásio, conduziu o sermão e falou um pouco sobre a resistência do Catumbi. Este ano, comparado ao ano passado (2018), houve uma atmosfera mais respeitosa e leve em relação ao padre e a comunidade de Itapocu que frequenta a igreja nestes dias, justamente pela homenagem e fé à Nossa Senhora do Rosário e pela manifestação do Grupo Catumbi. No final da missa o Capitão Lidiano Eufrásio fica em frente à imagem da Santa trazida pelos escravos como conta a história e está até hoje em uma redoma de vidro na igreja. Seguimos para o segundo cortejo da noite. *Ler o cortejo 2.* (CADERNO DE CAMPO, 2019).

Cortejo - dia 24 são realizados dois cortejos.

*Cortejo 1* - Saímos em cortejo da igreja com o Grupo Catumbi que hoje estava com 10 Dançantes, outro figurino, com calça preta, saíote amarelo, blusa azul com manga branca, véu azul e coroa colorida. Seguimos a caminho da casa do Rei e Rainha para buscá-los, os dois entraram no cortejo e seguimos para a Casa do Império. Neste dia havia também o acréscimo no cortejo dos Juízes e o Rei e Rainha do ano anterior, além do Rei e Rainha que irão ser coroados amanhã, dia 25 de dezembro. A saída da Casa do Império foi ao som de fogos. As canções foram reduzidas neste trajeto, foram rezadas muitas Ave-Marias. Durante o cortejo a ordem do Capitão e Dançantes pode variar, já que os Dançantes param algumas vezes e fazem a dança, às vezes estão mais a frente, enquanto os outros integrantes seguem. Na Casa do Império eles fizeram as danças na sala da casa, assim como ontem, onde estão as Coroas. O retorno do cortejo para a igreja foi realizado levando as *Coroas pelo Rei e a Rainha*. Chegamos na igreja, o grupo Catumbi adentra com os cânticos pelo meio da igreja em frente ao altar, e o primeiro ato encerra. *Ler: Igreja. Cortejo 2:* Após a missa católica, fomos todos juntos à procissão agora levando o

*Andor com a Santa* para a Casa do Império. Duas Bandeiras tomam a frente, e são levadas por mulheres, este ato não é feito por homens. Quatro entre outros homens carregam a Santa no Andor mais o Capitão, dois Tamboreiros, duas filas de Dançantes e a procissão caminha até a Casa do Império. A comunidade segue atrás, alguns em coro, outros em silêncio, outros em conversas paralelas. Depois voltamos todos à igreja em cortejo, e seguimos cada um para suas casas. Amanhã, após trazer o Andor para a Igreja será a festa da coroação. (CADERNO DE CAMPO, AUTORA, 2019).



Figura 5: ANDOR em meio ao cortejo, 24 de dezembro de 2019. Fonte: Autora

### 2.1.2.1 Alma na voz e mãos no Tambor (2)

Apresento abaixo um dos cânticos entoados na noite do dia 24 que faz referência à Nossa Senhora e sua aparição, sendo que neste dia é levado o andor com a imagem da Santa à Casa do Império. Como é descrito, são realizados dois cortejos, sendo que o primeiro foi feito com menos cantos, e tivemos uma presença mais silenciosa, foi perceptível um momento mais contemplativo e religioso. Foram realizados alguns cantos tradicionais demarcados do Catumbi, que sempre é

comandado pelo Capitão, como a “Marcha de Rua” que abre o cortejo, “Inglês do mar” que é entoada durante o cortejo ou na Casa do Império, “Eu vou mas não vou” durante o cortejo, o cântico “Dança da Espada” que acontece na Casa do Império e no dia da festa no salão com toques entre as espadas de madeira que acontecem junto dos tambores, e vozes.

### **Eu vi senhora eu vi<sup>41</sup>**

*Capitão*

Eu vê, eu vê, senhora eu vê, ai meu Deus  
senhora eu vê

*Coro*

No dia do nascimento a senhora passou aqui

*Capitão*

Eu vi, eu vi, senhora eu vi, ai meu Deus  
senhora eu vê

*Coro*

No dia do nascimento a senhora passou aqui

*Capitão*

Eu vê, eu vê, senhora eu vê, ai meu Deus  
senhora eu vê

*Coro*

No dia do nascimento a senhora passou aqui

*Capitão*

Eu vi, eu vi, senhora eu vi, lá no rio de Araquari

*Coro*

No dia do nascimento a senhora passou aqui

*Capitão*

Eu vê, eu vê, senhora eu vê, ai meu Deus  
senhora eu vê

*Coro*

No dia do nascimento a senhora passou aqui

*Capitão*

Eu vi, eu vi, senhora eu vi, lá no rio de Parati

*Coro*

No dia do nascimento a senhora passou aqui

*Capitão*

Eu vê, eu vê, senhora eu vê, ai meu Deus  
senhora eu vê

*Coro*

No dia do nascimento a senhora passou aqui

Sobre a devoção à Nossa Senhora iniciada na África, Luciana Prass menciona:

A devoção à Nossa Senhora já teria sido introduzida no próprio continente africano, pelos dominicanos ainda no século XV, com objetivo de catequizá-los, especialmente entre as etnias do grupo linguístico banto, provenientes dos atuais países de Angola, Namíbia, Congo, entre outros, que foram a grande maioria trazida para trabalhar no Brasil, especialmente nos séculos XVII e XVIII. (BASTIDE apud PRASS, 2013:46).

<sup>41</sup> Faixa 4 do CD Catumbi de Itapocu. (2003).

### 2.1.3 Caderno de Campo, 25 de Dezembro de 2019

#### Igreja

[..] Chegamos às 9:00 da manhã, a igreja estava decorada como o primeiro dia. Hoje o chão em frente à igreja estava enfeitado, um tapete com desenhos que referiam-se à Nossa Senhora e à Fé. Saímos em procissão com o grupo Catumbi que hoje estava com outro figurino: camiseta branca com manga azul, calça preta, saiote branco e véu azul com bola branca. O Capitão estava com a camiseta azul e manga branca e todos estavam com a coroa de flores. Havia 14 Dançantes, dois Tamboreiros e o Capitão. Iniciamos a procissão. *Ler o Cortejo.* [...] Voltamos à igreja com o Andor, Rei e Rainha, e todos do Grupo e os cantos adentram a igreja, próximo ao altar sentam-se o Rei e Rainha. Após esta abertura os integrantes do Grupo sentam-se com os devotos. Percebe-se os familiares de vários deles. Hoje a igreja está cheia. A missa católica inicia com o Capelão e segue com o padre da ICAB. Vários cantos litúrgicos são realizados, com um pequeno projetor na parede com as letras para todos acompanharem os cantos. O violonista e a cantora são da comunidade. O sermão da missa fica por conta do Capelão que novamente fala sobre a importância do Catumbi e sua luta para continuar mantendo viva esta homenagem. Na hora da comunhão os primeiros a receber são o Rei e Rainha. No final da missa o Grupo Catumbi se coloca novamente no meio do corredor da igreja próximo ao altar. O Capitão Lidiano indica com um sinal que pode ser feita a coroação, o Capelão abençoa e coroa o novo Rei e Rainha, o Capitão Lidiano inicia o canto de coroação com todo o Grupo. Logo após iniciam o canto em homenagem à Nossa Senhora, é dada a bênção final. Foi feita uma fala em homenagem à memória do Seu Maia, José Marcelino Maria, que foi Capitão do Grupo por quase cinquenta anos, ele foi quem passou a nomeação para o atual Capitão Lidiano Eufrásio. *Seu Maia, está como Capitão no CD (2003), e também como entrevistado do documentário, ambos já citados aqui nesta pesquisa.* Uma emoção fortíssima se fez presente neste momento, nesta comunidade. Seu Maia representa força e resistência com o seu amor e entrega para com o Grupo Catumbi, além desta devoção à comunidade. Tudo isso é possível de observar claramente no documentário. Em um breve tempo depois o Capelão anuncia os novos nomes do Rei e Rainha de 2020 e ao som dos tambores e palmas, ele inicia o cumprimento a todos do reinado. Cantam parabéns a alguns integrantes da comunidade, e o Capelão Osvaldo Eufrásio envia seu famoso abraço de *caranguejo*, ele abraça o próprio corpo e se move de um lado para o outro. Todos

seguem em cortejo para festejar e almoçar no salão da igreja que fica ao lado. *Ler o Cortejo*. (CADERNO DE CAMPO, AUTORA, 2019).

### Cortejo

[...] A procissão saiu as 9:00 horas liderada pelo Capitão Lidião Eufrásio saímos da igreja em direção *a casa do Rei e Rainha para buscá-los*, depois seguimos todos ao som dos cânticos do Catumbi para a Casa do Império *buscar o Andor*, após estas duas paradas voltamos para a igreja em procissão para iniciar a missa final. *Ler Igreja*. [...] Após o término de todo o ritual dentro da igreja, o Grupo Catumbi segue em direção ao salão ao lado da igreja, saem cantando e dançando com a comunidade até o meio do salão. Neste momento o grupo *realiza a dança dramática com os coros e toques das espadas* representando a luta. Este "ensaio", como o grupo chama suas apresentações é o mais longo de todos os dias. São feitas mais músicas e danças dentro do salão, e antes do canto final, o Grupo Catumbi canta para todos do salão com objetivo de angariar fundos para a manutenção do Grupo. Logo após o Capitão entoar o último canto que todos já podem sentar e o almoço é servido, assim, ao meio ficam sentados o Rei e a Rainha, e nas mesas ao redor todos os devotos desta grande festa que é finalizada durante a tarde. Após o almoço, inicia uma apresentação de samba toda amplificada dentro do salão. O salão está preparado para receber a todos. (CADERNO DE CAMPO, AUTORA, 2019).

O salão vira um grande palco, sustenta e ampara a comunidade que através de resistência e da ação reafirmam a cada ano sua história e seu povo, possibilitam que através destes momentos de profundo enraizamento, uma consciência se estabeleça para que todos os caminhos que se encontram com a cultura popular afro-brasileira sejam reconhecidos e amplificados como grupos sociais que acreditam em sua história. Criam através dela seus laços afetivos, familiares e culturais. Sobre a afirmação identitária e a continuidade de práticas sócio-culturais tão antigas, o etnomusicólogo Alberto Ikeda e o pesquisador Pellegrini sustentam que:

As festas representam momentos da maior importância social. São instantes especiais, cíclicos, da vida coletiva, em que as atividades comuns do dia-a-dia dão lugar às práticas diferenciadas que as transcendem, com múltiplas funções e significados sempre atualizados. As diversas espécies de práticas culturais populares podem ser a ocasião da afirmação ou da crítica de valores e normas sociais; o espaço da diversão coletiva; do repasto integrador; do exercício da religiosidade; da criação e expressão de realizações artísticas; assim como o momento da confirmação ou da conformação dos laços de identidade e solidariedade grupal. (IKEDA, PELLEGRINI, 2008:208).

### 2.1.3.1 Alma na voz e mãos no tambor (3)

Abaixo podemos ler a letra do Canto de Coroação do Rei e da Rainha, o ápice do ritual de coroação na igreja, assim como a foto no momento em que o Capelão, seu Osvaldo Eufrásio, coroa o Rei e Rainha.

#### **Canto de Coroação<sup>42</sup>**

##### *Capitão*

Senhor Rei e Rainha ô... o recebe a cora ô  
 Senhor Rei e Rainha ô... o recebe a cora ô  
 O Bendito Louvado seja nosso Rei da Lisboa  
 O Bendito Louvado seja nosso Rei da Lisboa

##### *Coro*

Senhor Rei e Rainha ô... o recebe a cora ô  
 Senhor Rei e Rainha ô... o recebe a cora ô  
 O Bendito Louvado seja nosso Rei da Lisboa  
 O Bendito Louvado seja nosso Rei da Lisboa

##### *Capitão*

Senhor Rei e Rainha ô... o recebe a cora ô  
 Senhor Rei e Rainha ô... que já vai coroar  
 O Bendito Louvado seja nosso Rei do lugar  
 O Bendito Louvado seja nosso Rei do lugar

##### *Coro*

Senhor Rei e Rainha ô... o receba a cora ô  
 Senhor Rei e Rainha ô... o recebe a cora ô  
 O Bendito Louvado seja nosso Rei da Lisboa  
 O Bendito Louvado seja nosso Rei da Lisboa

##### *Capitão*

Senhor Rei e Rainha ô...o recebe a cora ô  
 Senhor Rei e Rainha ô... o recebe a cora ô  
 O Bendito Louvado seja nosso Rei de Lisboa  
 O Bendito Louvado seja nosso Rei de Lisboa

##### *Coro*

Senhor Rei e Rainha ô... o recebe a cora ô  
 Senhor Rei e Rainha ô... o recebe a cora ô  
 O Bendito Louvado seja nosso Rei da Lisboa  
 O Bendito Louvado seja nosso Rei da Lisboa

##### *Capitão*

Senhor Rei e Rainha ô...que já vai coroar  
 Senhor Rei e Rainha ô... que já vai coroar  
 O Bendito Louvado seja nosso Rei do lugar  
 O Bendito Louvado seja nosso Rei do lugar

##### *Coro*

Senhor Rei e Rainha ô ... o recebe a cora ô  
 Senhor Rei e Rainha ô... o recebe a cora ô  
 O Bendito Louvado seja nosso Rei da Lisboa  
 O Bendito Louvado seja nosso Rei da Lisboa



Figura 6: COROAÇÃO. CAPELÃO, REI E RAINHA. 25 de dezembro de 2019. Fonte: Autora

<sup>42</sup> Faixa 14 do CD Catumbi de Itapocu (SESC/SC, 2003).

O Grupo Catumbi, através dos caminhos da ancestralidade, da história e oralidade, dos cantos, danças e tambores também representa um ato político muito importante “pois remete a esta interação entre o homem e o ambiente, falando sobre o direito a permanência dessa população em seu território” (MARTINS, 2018:24), em uma região conhecida pela baixa visibilidade da cultura negra e sustentação de uma cultura eurocêntrica.



Figura 7: PROCISSÃO e GRUPO CATUMBI, 25 de dezembro de 2019. Fonte: Autora

Toda a performance narrada nesta pesquisa é conduzida pelo Capitão que segue com os Tamboreiros, Dançantes e suas espadas, e os devotos. O Grupo Catumbi é formado somente por homens. As mulheres são representadas pelas porta-bandeiras que sempre vão a frente, pela Rainha, pelas integrantes da Irmandade Nossa Senhora do Rosário, além da participação nos preparativos da festa. Mas, sem dúvida, o mais forte está no feminino da Santa

Veja abaixo o diagrama dos personagens no dia do cortejo da coroação, minutos antes de entrar na igreja para a coroação final. Este ano (2019), o Grupo fez uma homenagem ao Seu Maia levando entre o cortejo um banner com sua foto, e depois da coroação na igreja foram entregues algumas placas com a mesma foto para alguns integrantes da comunidade. Seu Maia, José Marcelino Maria, capitão anterior ao Lidiano Eufrásio, mesmo depois de ter passado o cargo de capitão seguiu participando das festas durante todos os anos.

## Diagrama dos personagens do Catumbi de Itapocu do dia 25 de Dezembro de 2019.

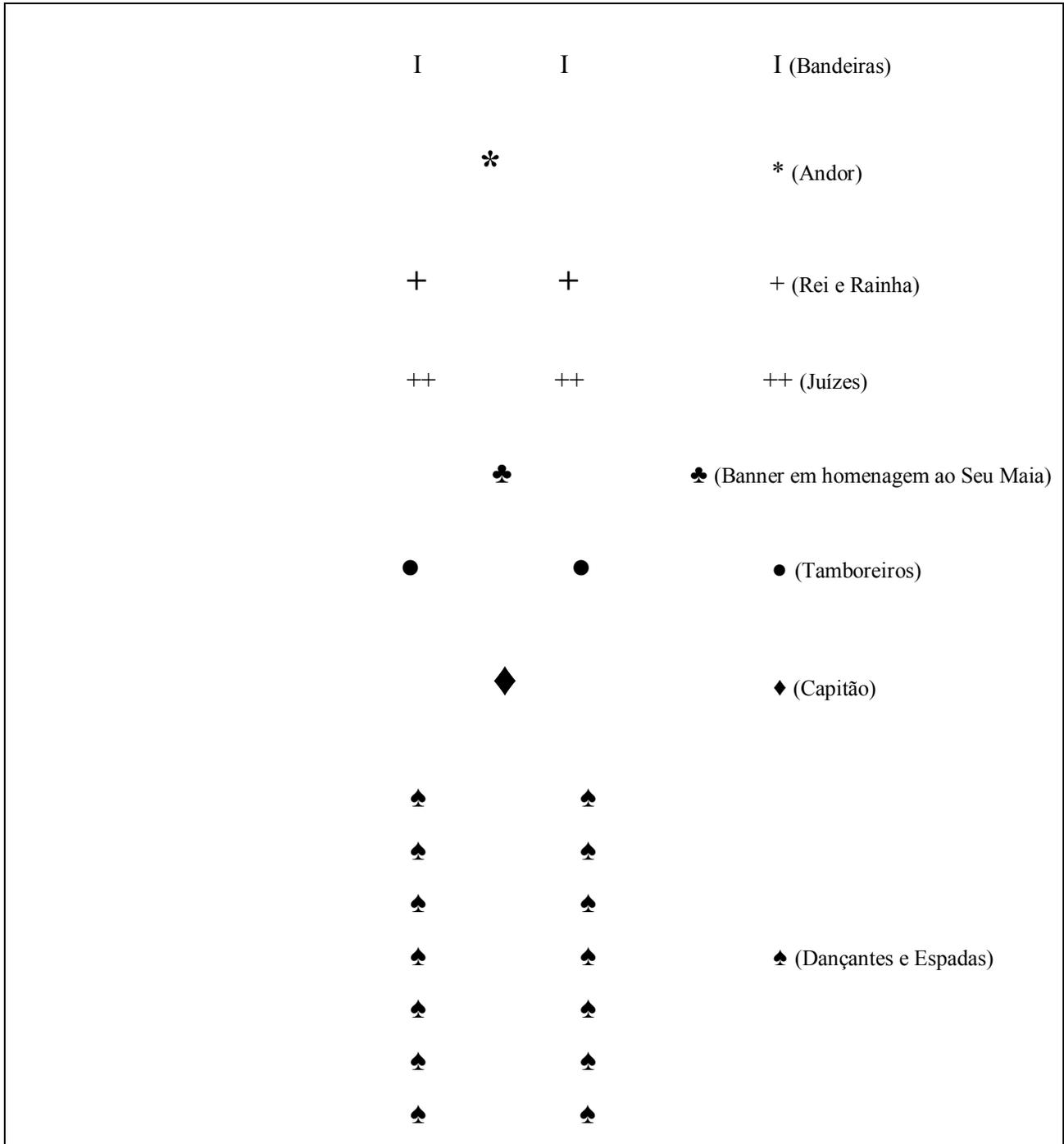


FIGURA 8 : DIAGRAMA – Cortejo – 25 de dezembro de 2019.

Seu Maia, para mim, tem aquela presença mística, profunda, de um guerreiro silencioso que fez sua parte e cumpriu seu desejo pleno que foi a dedicação em manter vivo e sagrado o Grupo Catumbi, que ele definiu como sendo uma família, sua maior riqueza. Quando ele silenciava antes das respostas é possível sentir, assim como Glaura Lucas escreveu em sua pesquisa com o congado

de Minas Gerais quando ela se referiu a narrativa do capitão Seu João Lopes, “sua elaboração discursiva, envolta pela aura de poderes milagrosos e da força secreta de certos saberes, atualiza a memória calcada nas experiências ancestrais da dor.” (LUCAS, 2011:63).

Observando o Seu Maia, era possível sentir o belo e admirável de como um capitão se relaciona com a vida, sua comunidade e como ele recriou sua história e a de seus antepassados escravizados, atuando por quase cinquenta anos na função de líder do Grupo Catumbi, até o momento em oferecer seu cargo ao atual Capitão Lidiano Eufrásio. Ele esteve presente na festa todos os anos seguintes, atuando como observador, sempre cantando. Segundo o Capitão Lidiano (2019), “ele acompanhou todas as festas de setembro e dezembro desde que ele saiu da função de capitão. Ele sempre cantava, todas as festas. Às vezes, ele na correria chamava e falava que eu havia esquecido alguma coisa. Muito lúcido. Sempre recebi bem estas falas. Eu cresci no meio deles, dos mais velhos.” (informação verbal)

Seu Maia, é certo, adormeceu por aqui e despertou no manto de Nossa Senhora do Rosário.



Figura 9: SEU MAIA. José Marcelino Maria. 2017. Fonte: André Senna.

## 2.2 Identidade Étnica em Comum: Personagens e Símbolos do Ritual

Sobre os personagens desta manifestação cultural, cheia de significados e simbologias ancestrais, escrevi abaixo algumas funções dos participantes e dos objetos simbólicos que fazem parte de todo “ensaio” do Catumbi de Itapocu, para maior compreensão do ritual pesquisado.

### 2.2.1 Bandeiras

Durante o cortejo as bandeiras que são levadas pelas mulheres, seguem à frente cruzadas, uma da cor rosa e outra azul. Aqui podemos reconhecer uma ligação com a manifestação à Bandeira do Divino, que acontece em cidades bem próximas como Penha e Barra Velha, presença marcante do cristianismo que vou mencionar logo adiante.



Figura 10: BANDEIRAS no Cortejo. 25 de dezembro de 2019. Fonte: Autora

### 2.2.2 Capelão

O Capelão, que tem uma função de autoridade religiosa é comandado por seu Osvaldo Mario Eufrásio. Segundo o Capitão Lidiano Eufrásio, filho do Capelão, diz que seu pai, é responsável pela coroação e também por outras tarefas:

Ele faz a coroação, ele tem a função dele como capelão, ele participa do grupo também para dar entrevistas, contar a história do grupo. Sobre a igreja, ele sabe todo o procedimento. Até seis anos atrás quem escolhia o rei era ele, mas agora ele passou pra mim, mas mesmo assim, quem faz a leitura é ele, quem faz a coroação e anuncia o novo rei. (informação verbal)

Durante o ritual realizado entre 1967 e 2017, o Capelão é quem fazia todo o ritual sozinho durante todos os três dias, sem a presença do padre da igreja católica do Brasil. Seu Osvaldo Eufrásio é o mais antigo integrante que segue atuando dentro do Grupo Catumbi. Em entrevista no documentário *Catumbi: Uma tradição negra* de 1987, que foi disponibilizado em março de 2020 na internet, ele diz: "Quanto ao Catumbi eu acredito que ele não vai se acabar tão cedo, porque cada ano que passa a gente vê mais jovens entrando no grupo. Isso nos dá uma esperança de que ele ainda vai muito além, ele vai durar muitos anos ainda." (DOCUMENTÁRIO, 1987).

Sua esperança e fé em seguir com a realização do Catumbi se faz presente. Após trinta e três anos da gravação do documentário, Seu Osvaldo segue como Capelão, contando a história e a memória do ritual. O Catumbi permanece vivo se espalha na comunidade e na vida de quem desejar conhecê-lo.



Figura 11: Osvaldo Mário Eufrásio. 2017. Fonte: André Senna.

### 2.2.3 Capitão

Em resposta ao significado do Catumbi na entrevista concedida pelo Capitão Lidiano ele diz: “O Catumbi pra mim é uma parte da minha vida, eu costumo dizer que hoje em dia eu tenho o Catumbi, e a minha filha. Duas coisas que eu não posso largar.” (informação verbal)

O Capitão Lidiano Eufrásio declara em seu depoimento a força ancestral e profunda ao qual significa o ritual e o Grupo Catumbi para ele, respeitando e valorizando toda a tradição oral passada de pai para filho presente nesta dança dramática que acontece em Itapocu para homenagear a Nossa Senhora do Rosário. Sendo assim, adicionei neste capítulo os nomes que o capitão citou em nossa entrevista, comentando que através dos saberes de cada um deles foi possível aprender muito e seguir como líder deste ritual:

Sim, eu quero falar dos mais velhos, sem eles eu não estaria aqui hoje. Meu pai Seu *Osvaldo Mario Eufrásio*. Capelão. Capitão – *Seu Maia – José Marcelino Maia*. Seu *Marcelino Firmo da Costa*, responsável pela organização do Salão e reformas da igreja, durante muitos anos. *Pedro Antonio Santana e Jaime Valdemiro de Borba, Tamboreiros* que aprendi a tocar. *Amauri Arnaldo Ricardo*, meu braço direito até falecer e seus familiares contribuem com a festa até hoje. *José Cerilo de Jesus*, ajudou a guiar o grupo passando muitas informações. Tive muitos ensinamentos vendo e escutando as histórias de nossos antepassados através destas pessoas que cito aqui. (informação verbal)



Figura 12: CAPITÃO LIDIANO EUFRÁSIO. 2017. Fonte: André Senna

Como vemos o capitão é um guardião, o grande responsável por manter viva a memória dos seus antepassados. Patrícia Costa, em seu livro, comenta sobre *o saber* do capitão nestas comunidades:

O saber tradicional manifestados nos capitães parece torná-los personificações da raiz que é atualizada e revivificada periodicamente. Seu objetivo é aproximar o grupo dessa tradição e desse modo fundador. Para tal, buscam uma performance que corresponda, o máximo possível, ao estilo de vestir, dançar e cantar uma vez executado pelos antigos. (COSTA, 2012:127).

#### 2.2.4 Casa do Império

O espaço simbólico que recebe o grupo Catumbi há mais de trinta anos é da família Conceição. É uma casa da comunidade que, como já foi mencionado, fica próxima à igreja. Todo o ritual passa por este espaço que guarda os objetos simbólicos durante os três dias em sua sala de casa. Neste espaço o grupo canta, toca e dança toda vez que chega para levar as Coroas e o Andor, como narrado nos dias da festa. Todos são recebidos com carinho e sorrisos. Há sempre uma pequena pausa, onde é servido bebidas e alimentos.



Figura 13: DANÇA DAS ESPADAS, DANÇANTES na CASA DO IMPÉRIO, 2019. Fonte: Autora.

### 2.2.5 Dançantes e Tamboreiros

Os Dançantes variam entre 07 e 20 participantes. Eles são responsáveis pela dança, pelo coro, por levar as espadas de madeira que durante a apresentação são utilizadas como encenação tocando umas nas outras, como representação de lutas. As espadas, junto do ritmo da música, são tocadas como um instrumento de percussão, durante todo o trajeto elas fazem parte do gesto dançante, unidas ao coro e ao corpo. As espadas são de madeira, a do Capitão é um pouco maior que a dos Dançantes. Os Dançantes ficam em duas varas logo atrás dos Tamboreiros como apresentado no diagrama, e os dois primeiros são os guias que direcionam os demais.

O Dançante Edson Luiz Ricardo, para mim que assisti algumas vezes, observei-o como um dos mais atuantes em relação a execução. Ele é um dos guias e contém em si a alegria em realizar a dança, um gesto contagiante. No documentário *Catumbi de Itapocu: Uma Família*, ele diz: “Minha forma de dançar, a maneira de dançar é um agradecimento que eu tenho para à Nossa Senhora do Rosário, é a forma de estar mais próximo a ela.” (RICARDO, 2012).

Os Tamboreiros são responsáveis pelos toques do tambor. São utilizados dois tambores que são tocados com duas baquetas, são de pele dupla e na parte de baixo contém cordas de tripa que vibram aos toques dos Tamboreiros. Eles atuam do início ao fim no “ensaio”, como o Grupo se refere ao nome da apresentação, segundo (CARVALHO 2012:82).

Paulo Cesar Maria, filho do Seu Maia, tem a função de Tamboreiro, em entrevista no documentário citado acima ele comenta: “o tamboreiro dita o ritmo da música, cada dança tem um toque diferente, conforme o capitão canta, a gente toca no ritmo.” (MARIA, 2012). Na foto abaixo ele está segurando o tambor a esquerda.



Figura 14: TAMBOREIROS, Homenagem a Seu MAIA. 25 de dezembro de 2019. Fonte: Autora.

### 2.2.6 Devotos

Os devotos entram na Casa do Império, na igreja, participam da procissão, fazem promessas à Nossa Senhora do Rosário, entregam sua fé à santa e ao culto. Participam também dos coros, apreciam o "ensaio". Eles acompanham o grupo durante a procissão, na missa e naturalmente sua presença é marcada na coroação e na festa do dia 25 de dezembro. Vários devotos da comunidade participam ajudando na realização da festa.



Figura 15: DEVOTOS. Dia 25 de dezembro de 2019. Fonte: Autora

### 2.2.7 Rei e Rainha

O Rei e Rainha além de receberem a coroação, segundo Lidiano Eufrásio (2019), eles são também responsáveis durante o ano a ajudar nos preparativos da festa. Sobre as eleições de rei negro e sobre o papel do padre nas coroações, Silva afirma:

É interessante perceber que, em praticamente todas essas regiões onde existiu mão-de-obra escravizada, houve as eleições de reis (ou há indícios que remetem a essa prática). Esses reis negros eleitos eram encarregados de cumprir papéis ritualistas e sociais. Juntamente com sua corte, os reis negros desempenhavam papéis de destaque durante a realização das festas em homenagem aos seus santos padroeiros dentro das irmandades negras. Nesses préstíto, o rei e a rainha eram coroados pelo padre da igreja, acompanhados de grupos dançantes e tocadores que cantavam versos e representavam coreografias. Até as décadas finais do século XIX, os padres não ocupavam o papel central nos festejos, mas sua presença era essencial para fazer a coroação e benzer as insígnias dos reis, sendo as irmandades com seus reis e demais personagens os que ocupavam os papéis centrais da festa. As celebrações neste período contavam com uma “certa autonomia” das instituições religiosas para suas realizações. (SOUZA apud SILVA, 2015:63).

Sobre o cargo dos coroados, Silva (2015:60) diz: “O cargo de rei e rainha era um sinal de prestígio e liderança dentro da instituição e as pessoas coroadas no dia da festa, geralmente, eram respeitadas pelos demais membros da irmandade.”

A figura abaixo mostra as porta-bandeiras, assim como o Rei e Rainha, em frente à Casa do Império aguardando o sinal do capitão e do Grupo Catumbi para seguirem na última procissão, sentido à igreja para a missa final e a coroação.



Figura 16: BANDEIRAS, REI e RAINHA. 25 de Dezembro de 2019. Fonte: Autora.

### 2.2.8 Salão

O Salão da igreja Nossa Senhora do Rosário fica ao lado da mesma e recebe as comemorações durante os dias do ritual. O famoso baile do dia 24 de dezembro à noite e o almoço junto da festa em comemoração a coroação. Recebe todos os fiéis, a comunidade, familiares e o Grupo Catumbi, além do samba que acontece durante a tarde do dia 25 de dezembro, que faz o desfecho da festa.

### 2.2.9 Santa

A imagem da Nossa Senhora do Rosário, trazida pelo escravo Manoel Bangala, segue dentro da igreja, do lado direito, em uma redoma de vidro. Os pedidos e rezas são feitos a ela.



Figura 17: Imagem da Nossa Senhora do Rosário original. 2017. Fonte: André Senna

Sobre estes elementos identitários, Ferreira acrescenta,

Os usos e costumes mais profundos vivenciados pela cotidianidade e entranhados no inconsciente afloram, mostrando a verdadeira face de um povo, moldada através da cultura. Dessa forma, é possível extrair os elementos de identidade mais significativos de uma determinada cultura, bem como se entender estes elementos como um sistema de comunicação, que permite ao observador avaliar como o passado e o presente se articulam no interior desta cultura e as várias formas de identidades que são ao mesmo tempo ressignificadas, assumindo novos aspectos. (FERREIRA, 2001:15).

### 2.3 Prática musical afro-brasileira: “Viva Muitos Anos” a música do Catumbi de Itapocu

O que me despertou para realizar a pesquisa desta dissertação, como mencionei na introdução deste trabalho, foi a música. Meu lugar de ofício e criação. Aqueles toques de tambores que ressoavam no tempo em que conheci e vivenciei o samba, estava presente no ritual afro-brasileiro Umbanda, do qual durante um período pude participar. De alguma forma o que me seduziu novamente aqui foi o som dos tambores do Catumbi. Sobre esta manifestação e suas denominações, o site do Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira define o Catumbi:

Congada com ocorrência em localidades do nordeste e sul do Brasil. O enredo apresenta variações, mas em geral alude aos reis Congo e Bamba e homenageia N. Sra. do Rosário e S. Benedito, sendo composto de cantos de chegada, louvores religiosos, cantos soltos e uma parte de guerra entre os dois reis. Os cantos são denominados marchas e marchas-fogo e são acompanhados por música de pandeiro e batuque de tambores em várias toadas. Em Santa Catarina, representa a revolta de marinheiros que cobram do capitão o dinheiro da ração; formam-se duas alas de marinheiros trajados com calças azuis e camisas brancas, sapatos brancos e chapéus enfeitados por quatro fitas, tendo ao centro o Capitão, que desempenha o papel de chamador. (TESAURO DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR BRASILEIRA, 2019).

Como veremos adiante, algumas das características dos instrumentos apontadas pela descrição acima não correspondem às práticas musicais encontradas no Catumbi de Itapocu, mas sim do Cacumbi de Florianópolis, que será apresentado em “outros sotaques na história catarinense”, como veremos mais adiante.

Os cantos do Catumbi tratam de vários aspectos a devoção à Nossa Senhora do Rosário, o trabalho, as lutas e momentos de conexão entre as encenações, gestos e as músicas. Em situações como a saída do cortejo, a dança das espadas, o cortejo levando as coroas, o andor, a saída da Casa do Império, a coroação, a oferta ou um agradecimento. Sobre os improvisos eles ocorrem na letra em alguns cânticos e fica a cargo do capitão realizar esta cantoria. Observei que algumas melodias se repetem, mas a letra é modificada referindo-se a outra coisa. Vale ressaltar que todo o processo musical, foi realizado e desenvolvido em grupo, dentro da oralidade.

Sobre os cânticos, Seu Maia, capitão anterior entrevistado por Aldair Carvalho (2012), diz:

[...] que nós cantamos, mas não sabemos o que significa, como por exemplo, oi dendingê cativindará ô cativindará; e um demi maior, são coisas que a gente repete a mais de 100 anos e a gente não sabe, assim como eu aprendi eu passo por diante, como também as próprias músicas que mesmo sem saber muitas vezes o que significa nós cantamos porque lá no coração nós estamos homenageando Nossa Senhora do Rosário, que é nossa protetora, e com a ajuda dela esse Grupo e essa família nunca vai se acabar. (MAIA apud CARVALHO, 2004:95).

Não há relatos de novas composições realizadas pelo grupo. São as mesmas cantadas desde o processo de registro desta manifestação, conforme entrevistas com Seu Maia e Lidiano. Como já escrito nesta pesquisa, o capitão *chama o canto* que é respondido pelos dançantes. Forma básica do canto *responsorial*. A resposta dos dançantes é feita em uníssono sem abertura de vozes. Aqui ocorre uma semelhança com o Maçambique do Rio Grande do Sul, segundo Luciana Prass, "diferente do que ocorre em outras congadas no país." (PRASS, 2013:226).

Os afro-descendentes de Santa Catarina tiveram alguns espaços onde foi possível reconstruir estas festas com informações locais, no entanto eles mantiveram aspectos comuns de devoção com a cultura africana. Kazadi wa Mukuna em sua tese "*O contato musical transatlântico: contribuição Bantu na Música Popular Brasileira*" menciona:

Durante os três séculos de atividade escravocratas, dos meados do século XVI até a última metade do século XIX, exercida principalmente pela coroa portuguesa e pela monarquia holandesa, inúmeros membros de diferentes tribos da África Ocidental foram introduzidos no Brasil para satisfazer a necessidade de mão-de-obra em explorações agrícolas e de mineração. [...] b) a família bantu, incluindo todos os escravos vindos do espaço geográfico iniciado ao sul do Gabão e terminando ao sul de Angola; e alguns outros vindos de Moçambique e de certas partes da África do Sul. Com cada grupo étnico foram transplantados para o Novo Mundo elementos da respectiva prática cultural. Alguns desses elementos inseridos no estilo de vida brasileira variam desde os hábitos domésticos e sincretismos de culto, a literatura e manifestações artísticas, dentre as quais o patrimônio musical [...] a) instrumentos musicais [...] b) padrões rítmicos [...] todos eles relacionados com suas respectivas origens entre os bantus do Zaire e de Angola [...] em termos de mutação e persistência, consequência das várias ações de fenômenos culturais, psicológicos e sociológicos sobre seus portadores, e em termos de sua continuidade no Novo Mundo. (MUKUNA, 1978:97).

Em algumas músicas a melodia do capitão é diferente das respostas dos dançantes, em outros momentos é a mesma, sendo a mesma rítmica e melodia. Em alguns casos a resposta dos dançantes é repetida duas vezes antes de iniciar um novo trecho. Ao que se refere a afinação há uma outra grande semelhança entre o Catumbi de Itapocu e o Maçambique do RS, conforme a descrição que a etnomusicóloga Luciana Prass fez em sua pesquisa:

É importante dizer que a afinação, no sentido que tradicionalmente é pensada em outros cenários de vivência da música, não é exatamente um valor determinante, que poderia vir a comprometer a eficácia da performance. Do *chefe* que *puxa* os cantos, sim, espera-se que ele seja capaz de entoar os contornos melódicos que identificam cada *canto*, mas dos *dançantes* não é exigida uma *resposta* exatamente de acordo. Antes, desses últimos espera-se uma *resposta* no tempo certo, com o texto correto e com a energia esperada. Por isso a tonalidade pode ir variando ao longo da performance de um canto, a cada nova repetição, sem que isso seja um problema para o grupo. [...] Além das alterações na tonalidade, alterações de timbre e intensidade também são utilizadas para chamar a atenção dos dançantes. (PRASS, 2013:225).

Jaime Silva (2015) traz informações de Martha Abreu e Hebe Maria Mattos que apresentam reflexões sobre a figura dos mestres “cumbas” presente no jongo (dança da região sudeste do Brasil), que, segundo Jaime, pode esclarecer sobre a importância dos capitães do Cacumbi:

O canto e os versos, a interação entre um solista e o coro do tipo “chamado resposta”, nos momentos de trabalho ou diversão, por sua vez, representam um traço típico das canções centro-africanas. Mas ainda, o líder do canto, conhecido como *cumba*, em geral uma pessoa mais velha, aquele que conhecia outras épocas e costumes, parecia ter papéis e poderes religiosos especiais. [...] Comunicados pela sabedoria dos *cumbas* africanos e mais velhos, os escravos e seus descendentes recriavam e reinventavam a África no Brasil. (ABREU, MATTOS apud SILVA, 2015:135).

As músicas do Catumbi de Itapocu também possuem o “caráter cíclico”, ou seja, “repetições de padrões perceptíveis tanto nas melodias dos cantos quanto no acompanhamento rítmico dos instrumentos. Esse caráter cíclico escorre e se reflete também nas formas dos cantos.” (LUCAS apud PRASS, 2013). Ainda sobre o caráter cíclico, Luciana reafirma:

O mesmo caráter cíclico se dá com os cantos. Todas as cantigas de ambas as guardas [moçambiques, congadas e candombes] se desenvolvem na forma solo/coro. Cada unidade solo/coro constitui um padrão melódico básico que é intensamente repetido. [...] Na prática, [...] um canto pode chegar a ser repetido vinte ou até trinta vezes, fazendo com que toda a execução chegue a durar oito, dez, quinze minutos. Os cantos, pois, constituem eventos musicais/textuais curtos em que a alternância solo/coro é intensamente repetida. Esse desenvolvimento espiralar também prevê graus diferenciados de variação. A resposta coral tende a ser mais padronizada e é da responsabilidade de todos os integrantes da guarda. Já o solista personaliza a execução imprimindo pequenas variações melódicas e textuais, ou mesmo improvisando, como no caso dos cantos do Moçambique. (LUCAS apud PRASS, 2013:226).

A dimensão expressiva do Catumbi pode dialogar também com a presença, som, silêncio, música, testemunho, transmissão e memória. Recorrendo ao medievalista Paul Zumthor que nos mostrou a importância do canto e a centralidade da voz para a poesia e literatura medieval calcada na oralidade, ele defende que “a voz é presença.” (ZUMTHOR apud DE AVIZ, 2018:130). Ainda sobre Zumthor, além da voz, DE AVIZ, esclarece:

Ao lado da voz, o autor coloca como elemento principal a escuta. [...] as práticas como o Catumbi poderiam ser pensadas como *vocalidade*: aspectos da emoção envolvem a plena corporeidade dos participantes. A partir das melodias cantadas para cada momento, sem resumir nenhuma história, os participantes estão falando do contexto de suas vidas. No entanto, o significado dessa história não está relacionado ao conteúdo, mas ao tempo, a repetição, as formas de vida, tudo isso, modos de escuta. (DE AVIZ, 2018:130-131).

A performance e poética da religiosidade afro-brasileira faz um diálogo com o passado e através da dança, música e gesto, transmite uma experiência mnemônica. Os únicos instrumentos musicais utilizados pelo Catumbi de Itapocu em suas performances são os tambores. Ainda entram na sonoridade percussiva as espadas e os sons dos sapateados dos dançantes, quando é possível ouvir nas performances dentro da Casa do Império e do Salão.

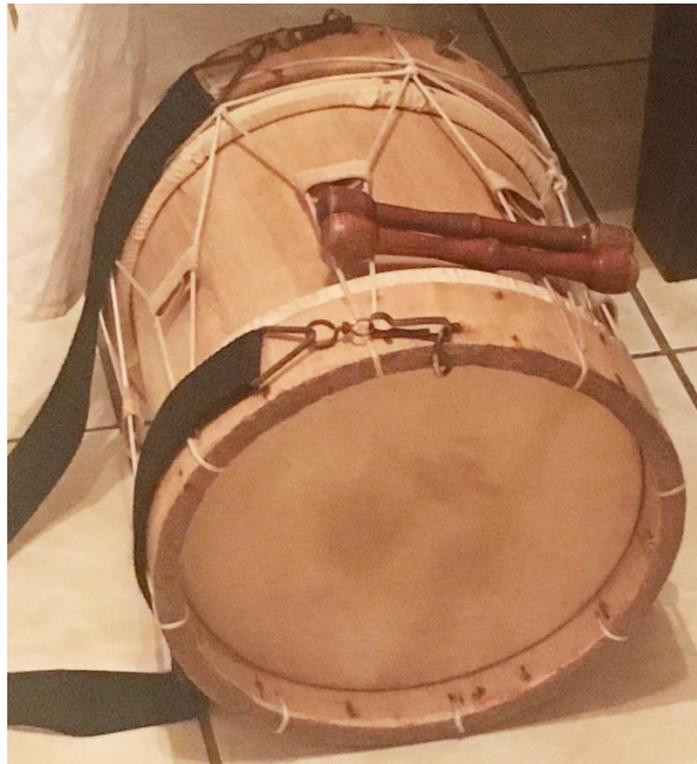


Figura 18: TAMBOR. 2019. Fonte: Autora.

## 2.4 O Catumbi e a hegemonia católica

As religiões africanas que foram muitas trazidas pelos negros escravizados sofreram imensas transformações marcadas pelo novo processo de vida quando transferidos ao Brasil dentro de uma economia escravagista. A igreja católica apresentou uma solução que pudesse de alguma forma catequisar e reformular práticas culturais e religiosas dos negros escravizados, “surge então as confrarias e irmandades para negros sob a proteção de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito.” (ALVES, et al. 1990:22).

Sobre as irmandades ALVES et al. menciona,

As irmandades representavam muito mais que as festividades. Foram um instrumento de solidariedade étnica e reivindicação social. Promoviam o fortalecimento do sentido

religiosos e a possibilidade do desenvolvimento do culto dos mortos, a garantia dos ritos funerários, o incremento do desejo de ser alforriado pela compra cooperativa da carta de liberdade, a partir dos fundos arrecadados pela irmandade. Outro aspecto positivo para os escravos oferecido pelas irmandades era a possibilidade de resistência a civilização e resguardo das religiões africanas sob o manto protetor da igreja católica. Sem essa cobertura todas as associações e festividades negras sempre foram consideradas ameaçadoras da ordem e dos bons princípios da sociedade brasileira. O sincretismo por tanto foi a garantia da resistência cultural e política dos escravos [...] O catolicismo popular dos negros expressava uma subcultura inferior na escala social. [...] Em Itapocu informantes negros da região relatam que a Irmandade teve sua criação logo após a formação do povoado, pelo escravo Manoel Bangala fugitivo do cativo do município vizinho, São Francisco do Sul (SC). Ele estava de posse da imagem da Nossa Senhora do Rosário, escondida consigo em sua fuga. Além dele vinte e cinco chefes de família de escravos participavam da fundação da Irmandade. A princípio funcionava em uma capela construída pelos escravos, em terreno cedido por uma senhora de posses. [...] A partir da criação da Irmandade, o Catumbi, que era uma das manifestações culturais mantidas pelos escravos da região, passou a fazer parte do calendário religioso. Manoel Bangala foi nomeado capelão da igreja e o escravo Antonio Criolo capitão do grupo Catumbi. (ALVES et al. 1990:24-35).

Aconteceu em Itapocu em Santa Catarina, e não foi diferente em outros estados do Brasil. A hegemonia católica controlou e transformou muitos dos rituais trazidos pelo negros escravizados. Há de se esperar que tais manifestações no Brasil, no caso de Itapocu, conseguiram manter-se vivas provavelmente por este elo, por esta flexibilidade em ressignificar seu ritual, da raiz africana unida ao cristianismo. O sincretismo se faz presente em nossa cultura afro-brasileira e compartilhando dele o Grupo Catumbi de Santa Catarina, assim como a congada da Serra do Salitre de Minas Gerais, Patrícia Costa comenta: “É em seu seio que emerge a devoção à São Benedito, Santa Efigênia e, principalmente, à Nossa Senhora do Rosário e que a congada se constitui como forma de expressão desse louvor [...] O catolicismo do qual a congada emergiu é antes de tudo popular não oficial.” (COSTA, 2012:52-53).

Em Itapocu, segundo Carvalho (2012), a Irmandade que antes era constituída apenas por homens, é realizada pelas mulheres. Elas não tem a função máxima de decidir sobre os caminhos tomados pelo grupo, que ficam a cargo do capitão e do capelão.

Sobre a construção da primeira Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Itapocu, Alves et al. informa que:

Em 1854, na região de Porto do Serão, nas margens do Rio Itapocu (SC), surgia a suposta primeira Igreja de Nossa Senhora do Rosário, que na época de sua formação pertencia a São Francisco do Sul. Essa origem faz com que nos relatos da comunidade Itapocu (antiga Porto do Sertão) o surgimento do culto a Nossa Senhora do Rosário seja proveniente da sede do município de São Francisco do Sul e levado a Itapocu [...]. (ALVES et al. 1990, p.34).

O Catumbi de Itapocu é ligado à Igreja Católica do Brasil (ICAB). Seu ritual acontece dentro da Igreja Nossa Senhora do Rosário. O Capitão Lidiano (2019) comenta que “antigamente a parte do

ritual do Catumbi na igreja era maior.” (informação verbal). Nos últimos dois anos que estive presente, foi possível observar um certo desconforto da comunidade para com o padre da igreja. Como pesquisadora, pude notar que o ritual do Catumbi, a comunidade, a força e a história dos negros em relação ao culto não é mencionada pelo padre e tão pouco observa-se ligação entre o ritual do padre e o momento do Catumbi. Isso me gerou um certo incômodo como expectadora e uma certa decepção se tomarmos como parâmetro uma missa Conga, com os tambores e as canções mais próximas do ritual dos negros. Sobre a missa conga, Costa comenta:

A chamada missa conga corresponde a uma celebração realizada especialmente nos momentos em que a congada aparece como forma de louvor, ou seja, nas festas de Nossa Senhora, São Benedito e demais santos cultuados pelos congadeiros. Ela possui estrutura padrão encontradas nas missas diárias, porém todos os seus momentos são cantados, com auxílio dos ternos, em ritmos congos. (COSTA, 2012:104).

Atualmente todo o ritual acontece com o padre e o Capelão Osvaldo Eufrásio que ficam no altar. Segundo as informações nas entrevistas, antigamente o ritual do Catumbi era realizado somente pelo capelão Osvaldo Eufrásio. Faz praticamente três anos que a igreja enviou um padre para realizar o culto junto do capelão. Porém fica claro que o representante da igreja não está dialogando com a comunidade e tão pouco inserido dentro do ritual. Sobre esta situação segue abaixo um depoimento de Alessandra Bernardino (2019):

Há uma dificuldade de diálogo religioso e cultural. Mas o Catumbi resiste. Todos os padres que lá passaram [...]. Quando eu era criança, percebia que as missas eram diferentes, hoje compreendo que as missas eram mais sagradas, mais profundas, porque elas tinham um vínculo com a irmandade, o cuidado com o sagrado. [...] E pensando nesta questão religiosa atualmente, falta chegar um padre que dialogue com este sagrado, ele precisa ter um entendimento de como aquele grupo funciona, de como é praticado o ritual africano que tem que ser respeitado. O padre precisa chegar na comunidade, escutar os mais velhos. Temos pessoas com mais de 100 anos. O próprio diácono está com 80 anos, ele está com quase 60 anos no grupo, *referindo-se ao capelão Osvaldo Eufrásio*. No Brasil, nós negros sempre temos que prestar contas porque estamos em tal lugar, dois dias ou 200 anos. Nós negros não temos que prestar contas. As pessoas precisam pesquisar sobre nós para compreender como nós nos catequisamos, nos guardamos, como nos relacionamos com o sagrado, o que seja, as pessoas tem que compreender isso, com o padre não será diferente. Aí no dia do ritual ele fará parte daquele momento. O Catumbi pode fazer o ritual onde quiser, mas ele escolheu fazer dentro da igreja, dentro desta instituição para se firmar, ele merece todo o respeito sim. (informação verbal)

O vínculo com a igreja católica em Itapocu teve histórias marcantes na comunidade que afetou diretamente o Catumbi. Na década de 1960, no distrito de Itapocu aconteceu o rompimento do Grupo com a Igreja Católica Apostólica Romana. Este momento fortaleceu ainda mais a determinação em seguir com o culto à Nossa Senhora do Rosário realizado pelo Catumbi.

Carvalho (2012) diz que até este período havia duas igrejas em Itapocu, a de Nossa Senhora do Rosário e a do Sagrado Coração de Jesus. O vigário de Araquari, Padre Aníbal Círico, propõe a junção das duas igrejas com o aval do Bispo Dom Gregório Warmelin, sendo que logo quando isso se efetivasse seria demolido uma delas. Após conversas com membros da comunidade, mas não necessariamente da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, os representantes da igreja decidiram desmanchar a igreja de Nossa Senhora do Rosário. Com a proposta concluída não foi possível conciliar as celebrações que eram feitas em igrejas separadas, e com rituais diferentes. A situação desencadeou em uma nova separação, que revelou um distanciamento religioso e cultural. Sendo assim, "existe uma presença na fala e na memória da comunidade negra, a lembrança da igreja demolida, como espaço sagrado violado, pela própria igreja que a mantém." (CARVALHO, 2012:25).

Sobre o vínculo com a igreja católica e o momento atual dela em relação ao ritual do Catumbi, o Capitão Lidiano esclarece:

[...] até dois, três anos atrás a gente tinha liberdade de fazer a nossa cerimônia do jeito que queríamos fazer. Simplesmente o padre rezava. Hoje nós estamos assim, com este problema, esta interferência. A comunidade sempre fez a festa, o padre estava ali só para fazer a parte dele. Agora nos últimos anos estamos tendo problemas que eles querem interferir. (informação verbal).

Fatos como este demonstram a enorme influência que a igreja católica teve e tem sobre as comunidades e manifestações afro-brasileiras, onde o negro é reverenciado, honrado e se coloca como sujeito protagonista de sua fé, vida e comunidade. Na entrevista transcrita acima, o capitão atual do Catumbi sente a pressão neste momento em relação a difícil tarefa de marcar as datas da festa para Nossa Senhora do Rosário com a igreja católica do Brasil. Esta dificuldade está aparente e visível, e portanto, os documentos e certificados de reconhecimento governamentais recebidos recentemente, certamente ajudam a fortalecer, a resistir e a reivindicar direitos em situações como esta, assim como afirmou o próprio capitão.

Conforme observado nos relatos históricos e pesquisas já realizadas, as tensões e estratégias para a realização de festejos como este sempre foram existentes no que diz respeito a manter a tradição oral, histórica, e atingir as antigas práticas de sociabilidade de comunidades afro-brasileiras em Santa Catarina. Diante destas informações atuais, fica claro que as dificuldades com a igreja existem e este desconforto e tensão se fez presente nesta festa de 2019. Logo após o dia 25 de dezembro eles

publicaram um Borderô<sup>43</sup> de entradas e saídas da festa. Houve um alerta do Capitão Lidiano (2019), “tanto esforço da comunidade para repassar dois salários mínimos para quem não fez nada”, ele se referia a igreja.

O Grupo Catumbi segue realizando o ritual e buscando seu lugar de afirmação e autonomia para realizar seu culto e fé em Nossa Senhora do Rosário. Através destes documentos, políticas públicas que favorecem estas comunidades e práticas afro-brasileiras, espera-se que este caminho fique mais esclarecido e que o Grupo tenha possibilidade de estar mais seguro e fortalecido para executar sua cultura e sua crença com liberdade e respeito.

Sobre o grupo, Aldair Carvalho menciona a ideia de que de fato “representam uma irmandade híbrida que sobreviveu a preconceitos, discriminações e interferências. Entretanto, cordialidade não significa passividade, pois tanto o Grupo quanto a Irmandade, que podem por fim ser a mesma coisa, representam guerreiros que lutam por sua tradição.” (CARVALHO, 2012, p. 77).

## 2.5 Cacumbi, Quicumbi: outros sotaques na história catarinense

Neste tópico as informações que apresento estão relacionadas às pesquisas de Jaime José dos Santos Silva, historiador que trouxe vários artigos, dissertação e informações sobre a manifestação do Cacumbi, Quicumbi e Catumbi em Santa Catarina, através de outros pesquisadores e folcloristas que realizaram as pesquisas no Estado. As cidades que tiveram estas atividades na primeira metade do século XX foram São José, Biguaçu, Tijucas, Penha, Piçarras, Itapocu e Florianópolis. A dança era denominada Cacumbi ou Quicumbi. O historiador afirma que sua pesquisa quer retratar os protagonistas destas festas e fazer a ligação com o período de escravização no Brasil e não somente mapeá-las.

A historiografia catarinense também tratou, durante muito tempo, da presença escrava dos africanos e seus descendentes em Santa Catarina como pouco significante. Isso tendo como base a interpretação da pequena proporção numérica desses indivíduos na região, se comparada com as regiões voltadas para a exportação. Este fato marcou uma invisibilidade da população de origem africana na historiografia e na própria autoimagem do estado. Acompanhando as transformações no debate historiográfico brasileiro nos últimos anos, alguns autores têm se preocupado em apontar as diversas experiências e vivências dos africanos e seus descendentes, especialmente na Ilha de Santa Catarina, nas freguesias do interior e na capital, Nossa Senhora do Desterro. Envolvendo inúmeros temas, tais como trabalho, vínculos parentais estabelecidos por escravizados e libertos, organização de suas festas, formas de vivências dentro da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, fugas e

<sup>43</sup> Borderô exposto na página Catumbi de Itapocu na rede social Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1438830109612480&set=a.303291853166317&type=3&theater>

formação de quilombos – só para citar alguns. Abriu-se um cenário plural da vida e do cotidiano das populações de origem africana, de forma a continuar a desconstruir e superar essa análise pautada na invisibilidade, mas especialmente identificar as experiências da escravidão em relação a outras partes do Brasil e do Atlântico. (SILVA, 2015:30).

Segundo o historiador, o estado de Santa Catarina durante o final do século XIX e até meados do século XX realizava estas manifestações em outras cidades, como mencionado nesta pesquisa, porém a única a se manter viva é o ritual de Itapocu. Jaime, aborda pesquisas sobre relatos de viajantes, focou na cidade de Tijucas e o fim da manifestação do Cacumbi. O pesquisador descreveu que a festa em devoção à Nossa Senhora do Rosário teve seu fim na cidade por volta da segunda metade da década de 1940, “por determinação do Padre Augusto Zucco, que proibiu a entrada do cortejo nas igrejas da cidade. A partir desta época, não se dançou mais o cacumbi na antiga Igreja Matriz do município, no Bairro da Praça. Era justamente o cortejo da santa e a apresentação do ritual, o objeto que desgostava a igreja.” (SILVA, 2015, p. 164).

Sobre as informações contidas nos relatos dos viajantes estrangeiros no Brasil que confirmam as festas que compõem o catolicismo afro-brasileiro entre o final do século XVIII e meados do XIX, vemos que:

Por meio dos relatos dos viajantes estrangeiros, que passaram pelo Brasil no período colonial e imperial, e pela documentação de ordem pública, é possível notar que, a cada ano, eram realizadas as festas de coroação de reis negros, que juntamente com sua corte, desempenhavam papéis durante a realização das festas em homenagem aos seus santos padroeiros, com tambores, bandeiras e encenações próprias para as celebrações que ocorriam no período das festas do Natal e Ano Novo, comumente conhecidas como “ciclo natalino”. (SILVA, 2009:73).

Menciono a pesquisa feita por Walter Piazza que em 1953, registrou com sua equipe, a dança na localidade de Cachoeira, em Biguaçu, na grande Florianópolis. Jaime menciona que Walter, observando a situação da época, não entrou em detalhes sobre assuntos que envolviam Estado, Igreja e projetos civilizadores para as camadas populares. As festas eram denominadas, por desconhecimento, como festas e batuques, o nome Cacumbi era dado pelos negros (SILVA, 2012). Abaixo segue as informações da festa em Cachoeira e os elementos que ela apresentava:

A festa aconteceu por mais de 70 anos na localidade de Cachoeira, e antes de sua interrupção a dança era executada com a presença do capitão, dos marujos e da alferes de bandeira. O capitão vestia uma roupa amarela e carregava uma espada de aço, os marujos vestiam roupa branca de brim, ambos usavam um gorro da mesma composição da vestimenta, com um friso de fita vermelha, que colocavam também nas costuras laterais da calça. A alferes de bandeira conduzia uma bandeira tipo estandarte com algumas fitas coloridas e pinturas das imagens de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito; os instrumentos utilizados para a dança na localidade de Cachoeira eram tambores e pandeiros. (SILVA, 2012:4).

Sobre a proibição das festas do Cacumbi no estado, o historiador Jaime menciona que,

[...] ocasionadas por duas forças combinadas: de um lado o crescente processo de romanização da Igreja Católica no Brasil na busca por uma unidade religiosa intolerante às antigas práticas de organização das irmandades, confrarias, e ordens terceiras; e de outro as crescentes ideologias de civilização, progresso e degeneração racial no campo da sociedade civil. Por conta disso, ela percebe que o processo de proibição às manifestações tomou vigor na cidade de Oliveira nos anos de 1930 e 1940. Em Santa Catarina não foi diferente, em fins do século XIX e durante as primeiras décadas do século XX, houve uma crescente tentativa de remodelação das capelas e irmandades em Santa Catarina. Bispos reformadores e o ingresso de padres estrangeiros nas paróquias catarinenses serviram de base para um projeto de remodelação dos comportamentos sociais e religiosos da população, principalmente aquelas manifestações consideradas de cunho popular realizadas nas regiões rurais do litoral e do planalto catarinense. (SERPA apud SILVA, 2013:4).

Vou de encontro ao Cacumbi realizado em Florianópolis, conhecido como o Cacumbi do Capitão Amaro, grupo que veio visitar o Cacumbi de Itapocu no ano de 1987, segundo o documentário *Catumbi: Uma tradição negra*, que foi disponibilizado somente em março de 2020 na internet, com realização e produção da UFSC. Capitão Amaro se chamava Francisco Amaro da Silva, natural de Biguaçu. Na década de 1930, o capitão Amaro sai de Biguaçu para morar no continente em Florianópolis, no Morro da Caixa. Segundo entrevista que o próprio capitão deu para Telma Piancetini<sup>44</sup> em 1981, na época ele era um dos últimos capitães vivos no estado, observamos que ele fala sobre a oralidade, onde aprendeu com seu pai apenas ouvindo cantar, e que seu pai aprendeu o Cacumbi ainda criança com seu avô:

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 tocá “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

<sup>44</sup> Laboratório de História Oral da Universidade Federal de Santa Catarina. *Dia a dia de um capitão do cacumbi*. 1981, n.158, entrevistadora: Telma Piancentini, entrevistado: Francisco Amaro. Pesquisa extraída da dissertação de Jaime Silva, (2015:131).

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. (AMARO apud PIANCENTINI, 1981).

Por falta de apoio da igreja católica e um certo enfraquecimento, o Cacumbi do Capitão Amaro e outros grupos, abandonaram as manifestações por praticamente 20 anos, até que em 1970, retornaram as homenagens com o apoio do folclorista Doralécio Soares.

Vale ressaltar que o Grupo do seu Amaro não tinha ligação com a igreja católica. Apresentavam-se como grupo folclórico, como espetáculo até 1991, com o falecimento do Capitão<sup>45</sup>.

As músicas do Cacumbi do Capitão Amaro, ao menos as que estão disponíveis em vídeos na internet, são apresentadas com pandeiros, tambor, roupas de marinheiros e o tema era focado nos trabalhadores pedindo que o capitão pagasse a ração. Segundo Alves et al. sobre a cantoria coletiva, menciona:

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 de 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 seus senhores, muitas vezes organizar fugas, e passar informações sob o disfarce de mero jogo de palavras. Alguns versos são na língua nativa africana. O que antes fazia sentido para a comunicação hoje é completamente ininteligível para os cantadores. [...] outra característica dos cantos do Cacumbi é a intercalação de temas católicos, particularmente a inclusão dos santos nas poesias e jogos de palavras, referência a escravidão, uso de palavras africanas. Há também valorização da realeza e hierarquias oficiais. (WERNER apud ALVES et al., 1992:55-56).

A manifestação do Cacumbi do Capitão Amaro, tinha algumas semelhanças com o Catumbi de Itapocu, em relação aos cantos serem puxados pelo Capitão que carregava uma espada, e em resposta os demais realizavam esta tarefa. Como mencionado nesta pesquisa, havia a sonoridade do pandeiro como se pode ouvir na minutagem 19:14 do disco Música Popular do Sul<sup>46</sup>, uma coletânea de 1979. O grupo era formado por homens e somente uma mulher levava a bandeira. As danças também eram realizadas em duas varas com o figurino de marinheiros. “Usando sapatos e calças brancas, casaco azul ou branco com bonés de marinheiros enfeitados.” (ALVES et al., 1990:56).

Em minha pesquisa pude observar que a fala dos capitães e integrantes do Grupo Catumbi e através de leituras das pesquisas feitas do Grupo do Capitão Amaro, este último tinha esta tradição

<sup>45</sup> CACUMBI Capitão Amaro, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=26GelVHAsyY>

<sup>46</sup> Há somente uma canção do CACUMBI neste disco. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o2iUjsJdVBA>

como uma brincadeira, como uma festa que Lupi apud Roselete de Aviz (2018:141) apresenta em seu artigo a forte ligação com o ser brincante da África, “Na religião, o africano é capaz de brincar a sério porque encara a brincadeira como uma coisa séria. Enquanto que os Ocidentais encaram a brincadeira como uma coisa de criança, não é sério, não é de adulto. Agora o africano não, para o africano o brincar é uma coisa séria.”

O Cacumbi, para a família, além de fazer parte da sua crença, é um momento especial em família. É também luta. Luta ao som dos instrumentos musicais. Sons que dominavam o jogo. E o jogo era ter a posse do próprio corpo. Luta porque só uma pessoa em estado de adoração podia brincar durante dias e dias com os pés, as mãos e todo o corpo em completa harmonia com as vozes das pessoas, dos tempos, de outros, e de tudo o que estava à volta [...]. (DE AVIZ, 2018:136).

Observamos nesta pesquisa que o Catumbi de Itapocu, junto ao apoio da Irmandade, apresenta relações com o ritual católico e a sua fé em Nossa Senhora do Rosário, diferente como podemos compreender do que ocorreu com o grupo Cacumbi do Capitão Amaro. Porém os dois são fortes representantes dos laços de sociabilidade destas comunidades negras em Santa Catarina e suas manifestações artísticas e religiosas afro-brasileiras.

São muito importantes os registros produzidos até agora mencionados nesta pesquisa para que a memória, a história e a vida destas comunidades afro-brasileiras sejam reconhecidas e emergidas para a cultura brasileira. Portanto, aqui estão alguns registros que foram fundamentais para a realização desta pesquisa: o *CD Catumbi de Itapocu* (SESC/SC, 2003); o *CD Segredos do Sul* (2000); coletânea que foi realizada pelo projeto Itaú Cultural, ela contém três músicas do Catumbi; O documentário *Catumbi de Itapocu: Uma Família*, produção realizada pelo jornalista, músico e produtor do audiovisual Paulo Junior, que participou da festa desde criança na comunidade. Sobre a importância da realização deste material em entrevista, Junior (2019) comenta:

Então, eu cresci ali e vi muitas pessoas passando pela comunidade e não deram retorno. Assim em 2010 eu já comecei a gravar e em 2012 em me formei, tive apoio da UFSC. Fiz a exibição para a comunidade. Eu queria de alguma forma contribuir, já que não dancei nem cantei o Catumbi, pelo menos como sendo descendente daquele lugar, foi a forma de contribuir. Com a linguagem jornalística eu quis expressar o carinho que eu tenho pelo grupo e deixar registrado. Agora o vídeo está aberto nas redes sociais para todos conhecerem. (informação verbal)

Disponível há poucos meses na internet, como mencionado acima, o documentário *Catumbi: Uma tradição negra*, realizado pela UFSC em 1987, é o único registro público audiovisual onde o

Catumbi de Itapocu recebeu a visita do Cacumbi do Seu Amaro. O documentário<sup>47</sup> tem a coordenação de autoras também já citadas neste trabalho, Jucélia Alves e Rose Mery de Lima.

O mais recente curta metragem *Itapocu*<sup>48</sup> foi realizado em 2018. Teve a produção da Cine Monstro, por André Senna, e produção local com pessoas da comunidade. O documentário já passou por alguns festivais de cinema inclusive na África. O filme apresenta partes do ritual, com entrevistas de integrantes do grupo da geração anterior a do Capitão Lidiano, além da entrevista com o próprio Capitão, com o Capelão Osvaldo Eufrásio, além da participação do Seu Risca, do Seu Louro, ambos ex-integrantes do grupo, da educadora Alessandra Bernardino e de pessoas que fazem parte da história da comunidade e sempre estiveram ativas ao Catumbi.

Durante o processo, André Senna também foi entrevistado e quando eu perguntei se houve alguma resistência ou dificuldade para a realização, ele diz: "Nenhuma resistência. Eles tinham a vontade e a necessidade em documentar a tradição, inclusive sugeriram e pediram muita das coisas que estão no filme." (informação verbal) O cineasta também responde positivamente ao tema da importância de realizações artísticas para que mais pessoas possam estar conhecendo o ritual, respeitando e valorizando a presença negra no Estado.

---

<sup>47</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=GAT\\_T2MUhso](https://www.youtube.com/watch?v=GAT_T2MUhso) .

<sup>48</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/301924455> .

### **3 Processo Criativo: reflexões musicais sobre o ritual em homenagem à Nossa Senhora do Rosário com o Grupo Catumbi de Itapocu**

Conforme descrito nesta pesquisa, um dos objetivos foi realizar seis composições que estariam embebidas de toda a experiência que o ritual me trouxe desde a convivência com a comunidade, e a vivência durante os três dias da homenagem à Nossa Senhora do Rosário na Comunidade Remanescente Quilombola de Itapocu, durante dois anos consecutivos, 2018 e 2019. Embasada nas pesquisas feitas através de toda a documentação apresentada nesta dissertação, o referencial teórico como pesquisas acadêmicas, livros, artigos e material fonográfico e audiovisual, não poderia deixar de abordar também a união destas informações à minha presença artística e subjetiva em relação a criação musical, a interpretação ligada ao gesto que, segundo Sullivan, “Não se pode escapar ao gesto – ele existirá, consciente ou inconscientemente. É por esta razão que a atenção ao gesto é tão importante; para que o discurso musical siga uma coerência de enunciados que estejam alinhados com a intenção discursiva do compositor.” (SULLIVAN apud STEUERNAGEL, 2015:158). Sem deixar de mencionar a presença ancestral que alimenta o meu fazer musical. Sobre a importância do estilo, o poeta Manoel de Barros escreveu magnificamente:

Do meu estilo não posso fugir. Ele não é só uma elaboração verbal. É uma força que deságua. A gente aceita um vocábulo não porque o procuramos, mas porque ele deságua das nossas ancestralidades. O trabalho do poeta é dar ressonância artística a esse material. Penso que combinar o sentido com os sons é que produz o estilo. [...] Estilo é estigma. É marca. Todo estilo contém as nossas ancestralidades. Ninguém consegue fugir do erro que é, do acerto que é. Vou ser sempre o que me falta. [...] Papel de poeta é de obter uma linguagem que o complete. Esse objeto de linguagem que me completa há de ser meu estilo. (DE BARROS, 2010:29).

Manoel escreve no seio da poesia, do poeta, das palavras. Eu, como compositora, cantora e violonista, acredito nesse estigma que se faz presente nas criações musicais realizadas até aqui, ou ao menos a busca dele. O desafio é ser fiel a minha falta e o meio que me faz senti-la faz com que emergja minha criação musical sem perder o vínculo com a minha ancestralidade. Neste capítulo apresento a conexão deste trabalho que abriu em meu caminho uma experiência profunda como uma incipiente pesquisadora entrelaçada a uma artista - musicista.

A partir da poética do Catumbi atuando como uma fonte de criação, apresento essas músicas originais com voz, tambor e, como mencionado no capítulo 2, com algumas interferências propositais dos toques das espadas e dos sons dos sapateados da dança. O processo criativo emergiu tendo como instrumentos o tambor, o violão e a voz. A partir deles foram criadas todas as seis composições. As músicas foram executadas com sonoridade mais intimista na possibilidade também de ficarem mais

fiéis e, em algum momento, serem executadas ao vivo. A voz e o violão que se destaca nos processos criativos demonstram um certo equilíbrio. Sobre esta relação, o compositor, violonista e pesquisador Chico Saraiva comenta:

O jogo que se dá nesse encaixe entre violão e voz é o dispositivo que melhor auxilia o compositor na avaliação da expressividade de cada passagem musical em meio às escolhas inerentes a um processo criativo. Dessa forma, o autor da canção age, muitas vezes, em busca de um equilíbrio não só do nível sonoro como também das demais propriedades da voz e do violão, além de atender as exigências de um e de outro lado, que se fazem presentes no ato de compor. (SARAIVA, 2018:35).

Ressalto que uma parte da obra composta pelo músico Chico Saraiva é, para mim, uma das primeiras referências como compositora - cantora e pesquisadora informal durante o meu processo artístico, tendo a escuta como base. Saraiva é um artista brasileiro que incorpora em algumas de suas obras signos presentes na música das culturas tradicionais do Brasil, seja esteticamente ou com elementos no violão em levadas, arranjos ou na performance.

Quatro das composições foram realizadas a partir do violão, do gesto, e os próprios acordes e estruturas rítmicas foram gerando a melodia que, em algumas delas, imediatamente se costuravam na letra. Quando sentia uma limitação em relação a seguir adiante, recorria à voz, a condução pela melodia. "Cabe mencionar que o compositor de canção se vale de sua voz, em diferentes graus de interação com o instrumento, para delinear um gesto musical que encaixa voz e instrumento." (SARAIVA, 2018: 91).

As duas composições que completam o processo criativo foram realizadas, uma a partir dos tambores, sendo composta a melodia e letra depois, já o canto de abertura foi criado após um breve e informal encontro com a rabeca de lata, compondo a melodia e letra a partir do toque rítmico e afinação que o próprio instrumento ressoou. Sobre este processo criativo que está inserido na pesquisa artística, López-Cano esclarece:

Processo criativo coloca o foco de atenção no processo de construção da interpretação musical mais do que nos resultados. Registra e documenta o processo interpretativo; oferece relatórios descritivos ou analíticos sobre a eleição dos critérios de interpretação, as razões pelas quais se escolhe tal andamento ou frase, a maneira como surgiram as ideias, a inspiração ou os materiais. [...] Neste âmbito, se realizam análises musicais das obras interpretadas utilizando metodologias distintas da análise formal. Aqui não se pretende explicar as características formais ou funcionais das obras, senão fundamentar ou gerar ideias para a interpretação. [...] trata-se de um *conhecimento orientando a ação*. (LÓPEZ-CANO, 2015:75-76)

Tendo como amparo a metodologia da pesquisa artística e todo o forte movimento que ela representa para o pesquisador-artista de encontrar um discurso que não se aprofunde somente nas práticas tradicionais de análises musicais, sem deixar de valorizá-las e de reconhecer a importância da mesma para as pesquisas e estudos musicais, mas partir também, para uma realização de “um processo de produção de conhecimento a partir da experiência prática.” (LÓPEZ-CANO, 2015:75).

### **3.1 Dia 23 de Dezembro – O Feminino Presente**

Nesta primeira parte do ritual foi possível perceber a presença profunda e cheia de fé e devotos dedicados e completamente embebidos pelo significado da Santa, da protetora, da mãe, do manto sagrado de Nossa Senhora que conduziu os fiéis durante a novena. Eis que surge este misticismo que se apresenta durante estes rituais no primeiro dia com a chegada do grupo à igreja, como foi mencionado no diário do dia 23 de dezembro. Os cantos foram realizados dentro da igreja e todos tinham como o tema a Nossa Senhora. Durante o percurso do cortejo, o Grupo Catumbi apresentou as canções tradicionais do ritual. Considerei que este dia apresenta um dos momentos importantes ao que se refere a presença do feminino, com a presença marcante das mulheres da Irmandade no ritual.

Dentre os cantos do Catumbi, encontra-se referências ligadas ao feminino, ao sagrado, e honrando à Nossa Senhora do Rosário. Nas letras são falados também de: Nossa Senhora da Conceição, Virgem Maria, Senhora do Mar, Rainha na Terra, Maria Senhora e Nossa Senhora.

Abaixo seguem as duas composições realizadas para o dia 23 de dezembro. A primeira chama-se Oração à Nossa Senhora do Rosário. Nela faço referência à chegada, à abertura do ritual, como uma oração, um anúncio a todo o processo que se inicia após as novenas. E a segunda composição chama-se Manto Sagrado do Sertão, trazendo aspectos da comunidade, da história do lugar e do sagrado.

#### **3.1.1 Composição 1 - Oração à Nossa Senhora do Rosário<sup>49</sup>**

*Música: Oração à Nossa Senhora do Rosário*

*Composição, Voz, Rabeca de lata, Tambor e Efeitos: Ana Paula da Silva*

---

<sup>49</sup> Ouvir composição 1 do Anexo.

Letra:

Lá vem ela com rosário e luz

Nossa Senhora

Protege os filhos teus,

Protege os filhos teus

Desde o cativeiro em ti confio

E acalmo a minha dor,

Acalma a minha dor

Nossa Senhora

Protege os filhos teus

Como cantos embrionários utilizei duas cantigas do Catumbi de Itapocu: a Marcha de Rua<sup>50</sup>, que eles executam para a abertura do Cortejo, e o cântico Cativindará. Ambas fazem parte do material enviado como conclusão em anexo neste trabalho, bem como a composição indicada acima. A primeira abre o cortejo de rua e conta que Nossa Senhora mandou um recado para “seguir cantando, bendito Louvado no Rosário de Maria” e o cântico Cativindará, segundo o ex-capitão Seu Maia diz, “são coisas que a gente repete há mais de 100 anos e a gente não sabe, assim como eu aprendi eu passo por diante.” (MAIA apud CARVALHO, 2012:95).

Cativindará, soa para o Grupo Catumbi a memória da ancestralidade, assim como descreveu Seu Maia. Este canto no *CD Catumbi de Itapocu* (SESC, 2003), mencionado nesta pesquisa, é o mais próximo em letra de um canto afro-brasileiro. Portanto, falando do cativeiro ela reflete como fonte de novas possibilidades musicais. A pesquisa de ALVES et al. (1990:44) entre algumas transcrições musicais do Grupo Catumbi, revela que este cântico chama-se “O Cativo Vingará”, e esta frase se repete em todo o canto. Porém no disco descrito acima, *Catumbi de Itapocu* (SESC, 2003), traz o nome e a letra diferentes, como descrita na transcrição desta pesquisa e que é a mesma como o Grupo executa no momento da apresentação. O nome do cântico chama-se *Cativindará*. Isso nos faz refletir também nas transformações destas práticas através do tempo. Abaixo podemos visualizar a letra e a transcrição feita na pesquisa de Alves et al. (1990).

---

<sup>50</sup> Ouvir músicas 7 e 8 do Anexo.

O CATIVO VINGARÁ

O CA-TIV'VINGA-RÁ, O CA-TIV' VINGA-RÁ, O CA-TIV'VIN-GA-RÁ. O DEN-  
 -DE, O CA-TIV' VIN-GA-RÁ, O CATIV'VINGA-RÁ, O CATIV'VINGA-RÁ. O CA-  
 -TIV'VIN-GA-RÁ, O CA-TIV'VIN-GA-RÁ. O DEN-DE O CATIV' VINGA-RÁ, O CA-  
 -TIV' VINGA-RÁ, O CATIV'VINGA-RÁ.

O CATIVO VINGARÁ,	O DEN DE,	O DEN DE DE,
O CATIVO VINGARÁ,	O CATIVO VINGARÁ,	O CATIVO VINGARÁ,
O CATIVO VINGARÁ.	O CATIVO VINGARÁ.	O CATIVO VINGARÁ,
		O CATIVO VINGARÁ.

Figura 19: Transcrição Musical do livro Cacumbi. Alves et al. (1990:44). O Cativo Vingará.

A letra descrita na pesquisa de Alves et al. (1990) tem coerência tratando-se da palavra e do sentido que refere-se ao negro escravizado ao cativo. Este lugar remonta a história “do maior holocausto em massa da humanidade até os dias de hoje” (SOUZA, 2018:148), e que vive na memória de todos que contam histórias sobre familiares e participantes do Grupo Catumbi de Itapocu. Referindo-se exatamente a este tempo, a essa memória ancestral, as festas e os conhecimentos herdados do cativo, Patrícia Costa (2012) esclarece:

As festas e seus inúmeros instantes rituais emergiram como momentos privilegiados para atualização de uma dança e de uma gama de conhecimentos herdados do cativo. [...] Desse modo, o cativo que aparece como referência para pensar as crenças e práticas da congada, bem como as relações entre negros e brancos ou patrões e empregados, compõe um conjunto de ideias sobre um contexto repleto de sofrimentos e discriminações que afetou os avós e bisavós dos congadeiros da cidade. Enquanto tal, ele é parte da memória familiar dos dançadores que se constitui em uma consciência histórica popular partilhada por eles. (COSTA, 2012:280).

# Oração à Nossa Senhora

Ana Paula da Silva

Fonte original: "Marcha de rua" e "Cativindará"  
Catumbi de Itapocu/SC

Voz *ad libitum*  
*vocalize*

5 **A Tempo** ♩=82

Voz  
Lá vem e - la com ro - sá-rio e luz

Rab.  
*Rabeca de Lata*

11  
Voz  
Nos-sa Se- nho - ra Pro - te-ge os fi-lhos teus

Rab.  
2 2 2

Perc.  
*Tambor (aro e couro)*

17  
Voz  
Pro - te-ge os fi-lhos teus Des-de o ca-ti-vei-ro em ti con-fi - o e a-

Rab.  
2 2 2

Perc.  
2 2 2

2

## Oração à Nossa Senhora

23

Voz

cal-mo a mi- nha dor a - cal-ma a mi-nha dor

Rab.

Perc.

29

Voz

Nos-sa Se- nho - ra pro - te-ge os fi- lhos teus

Rab.

Perc.

The image shows a musical score for a piece titled 'Oração à Nossa Senhora'. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 23 and features three staves: Voice (Voz), Rhythm (Rab.), and Percussion (Perc.). The voice part has two lines of lyrics: 'cal-mo a mi- nha dor' and 'a - cal-ma a mi-nha dor'. The rhythm and percussion parts are marked with a '2' and a double slash, indicating a specific rhythmic pattern. The second system starts at measure 29 and also features three staves: Voice, Rhythm, and Percussion. The voice part has two lines of lyrics: 'Nos-sa Se- nho - ra' and 'pro - te-ge os fi- lhos teus'. The rhythm and percussion parts continue with similar patterns, including some rests and specific rhythmic notations.

# Marcha de Rua

Fonte original  
Domínio Público  
Catumbi de Itapocu/SC

♩=94

Capitão



Ô Mar-cha, mar-cha, mar-cha, mar-cha cam-pa-nhi-a No cam-po de San  
Oi Nos-sa Se-nho-ra man-dou um re-ca do Que eu fos-se can  
Ben-di-to Lou-va-do pa-ra o nos-so bem Que man-dai pra

Dançantes



Tambor



6

Capitão



ta - na Ro - sá - rio de Ma - ri - a  
tan - do ben - di - to Lou - va - do  
Gló - ria pa - ra sem-pre A mém.

Dançantes



Ô Mar-cha, mar-cha, mar-cha,

Tambor



11

Capitão



Ô

Dançantes



mar-cha cam-pa-nhi-a No cam-po de San - ta - na Ro - sá rio de Ma - ri - a

Tambor



# Cativindará

Fonte original  
Domínio Público  
Catumbi de Itapocu/SC

$\text{♩} = 86$

Capitão

Oi Den-den - dê ca-ti-vin-da - rá, ô ca-ti-vin-da - rê, ca-ti-vin-da - rá

Dançantes

Den-den

6

Ô Ca-ti-vin-da - rá, ô Ca-ti-vin da

dê ca-ti-vin da - rá, ô ca-ti-vin da - rê, ca-ti-vin da - rá

11

rá, Oi Den-den

Den-den - dê ca-ti-vin-da - rá, ô ca-ti-vin-da - rê, ca-ti-vin-da - rá

16

Oi Den-den - dê ca-ti-vin-da - rá, ô ca-ti-vin-da - rê, ca-ti-vin-da - rá

Den-den - dê ca-ti-vin-da

2

## Cativindará

22

O-lha Nos-sa Se-nho-ra saiu a pas-se - ar\_  
E a bo-ni-ta fes-ta é pe-lo Na - tal\_  
rá, ô ca-ti-vin-da - rê, ca-ti-vin-da - rá Den-den

27

Ô Ca-ti-vin-da - rá, ô Ca-ti-vin-da  
dê ca-ti-vin-da - rá, ô ca-ti-vin-da - rê, ca-ti-vin-da - rá

32

rá\_ Oi Den den - dê ca-ti-vin da  
Den den - dê ca-ti-vin da - rá, ô ca-ti-vin da - rê, ca-ti-vin da - rá

38

rá, ô ca-ti-vin-da - rê, ca-ti-vin-da - rá  
Den-den - dê ca-ti-vin-da - rá, ô ca-ti-vin-da

Cativindará

3

43

Ô Ca-ti-vin-da - rá, ô Ca-ti-vin-da - rá

rê, ca-ti-vin-da - rá Den-den-

47

dê ca-ti-vin-da - rá, ô ca-ti-vin-da - rê, ca-ti-vin-da - rá

**Célula base dos tambores**

52

Perc. MD ME

### 3.1.2 Composição 2 - Manto Sagrado do Sertão<sup>51</sup>

*Música: Manto Sagrado do Sertão*

*Citação da letra: Olha anjos do céu - Domínio Público referente à manifestação Catumbi de Itapocu*

*Composição, Voz, Violões, Tambores, Percussão: Ana Paula da Silva*

Letra:

Olha quanta beleza aqui nesse chão

Terra de rio antigo

Nome Sertão

Tem um povo querendo se alegrar

Essa gente trabalha tanto

Pra sonhar

Um punhado de barro pra assentar

Casa, família e sossego encontrar

Esse canto que luta pra alcançar

Os tambores do mundo e despertar

Com o coração aberto e sim voar

Esse povo precisa de um manto sagrado pra adorar

Olha os anjos do céu estão cantando

Oh quem fica no mundo está chorando (3x)

Olha os anjos do céu estão cantando,

Olha os anjos do céu estão cantando

Oh quem fica no mundo está chorando (2x)

Olha os anjos do céu, Olha os anjos do céu...

---

<sup>51</sup> Ouvir composição 2 do Anexo.

Esta composição tem como fonte o cântico Olha Anjos do Céu<sup>52</sup>, nome como assim define o Capitão Lidiano Eufrásio, canto que não faz parte do CD Catumbi de Itapocu e que o grupo executa durante todo o ritual. A composição denota o espaço, a comunidade, uma história que envolve a todos nós. A busca por nosso lugar, nossa vida, nossa casa, família, trabalho e o desejo de sossego. Questões simples para muitos. Porém, com todo o passado, desrespeito e racismo que é presente até os dias de hoje, o povo negro atravessa ainda um mar violento. Esta canção fala da fé, a proteção que a comunidade sente em relação à Nossa Senhora do Rosário, refletida no seu cotidiano, nas suas ações e desejos de uma vida, onde a justiça, a igualdade racial e a liberdade de expressão cultural sejam avançadas. “O brilho da congada não se apaga na luta diária dos dançadores pela sua sobrevivência, mas encontra-se latente na proteção da santa branca, constantemente invocada, [...] utilizam a sabedoria dos antigos.” (COSTA, 2012:278). É hora de todos os tambores do mundo estarem juntos e serem ouvidos por todos nós, a música e a expressão do Catumbi de Itapocu revelam valores inerentes. Sobre algumas funções da música na sociedade humana, o etnomusicólogo Seeger reafirma:

A função da música na sociedade humana, o que a música faz em último caso, é controlar o relacionamento da humanidade com o sobre-natural, intermediando pessoas e outros seres, e dando suporte à integridade dos grupos sociais individuais. Isso é feito expressando os valores centrais relevantes da cultura em formas abstratas... Em cada cultura a música funcionará para expressar, de uma forma particular, uma série de valores particulares. (NETTL apud SEEGER, 2008:250).

A citação do etnomusicólogo Bruno Nettl esclarece o quanto esta manifestação recheada de dança, música e fé, oferece este suporte e integridade à comunidade de Itapocu. Uma inteireza de princípios familiares, culturais, entre o homem e sua fé e o quanto o Catumbi de Itapocu é um exemplo de valores ancestrais e sociais.

---

<sup>52</sup> Ouvir música 9 do Anexo.

## Manto Sagrado do Sertão

Ana Paula da Silva

Fonte original e citação: Olha os anjos do céu  
Catumbi de Itapocu /SC

♩=70

Violão 1

Violão 2

4

Voz

VI 1

VI 2

O-lha quan - ta be

6

Voz

VI 1

VI 2

le - za a - aqui nes - se chão ter-ra de rio an

8

Voz

VI 1

VI 2

ti - go no - me Ser - tão tem um po - vo que

2

## Manto Sagrado do Sertão

10

Voz

ren - do\_ se a - le - grar\_ es-sa gen - te tra

VI 1

VI 2

12

Voz

ba - lha\_ tan - to pra so - nhar\_

VI 1

VI 2

14

Voz

um pu-nha - do de bar - ro\_ pra a - sen - tar\_

VI 1

VI 2

16

Voz

ca-sa, fa-mí - lia e sos - se - go en - con - tar\_

VI 1

VI 2

## Manto Sagrado do Sertão

3

18

Voz

es-se can - to que lu - ta pra al - can - çar

VI 1

VI 2

20

Voz

os tam - bo - res do mun - do e des - per - tar

VI 1

VI 2

22

Voz

com o co - ra - ção a ber - to e sim - vo - ar

VI 1

VI 2

24

Voz

es-se po - vo pre - ci - sa de um ma - to

VI 1

VI 2

4

Manto Sagrado do Sertão

26

Voz

sa - gra - do pra a - do-rar

O-lha os an-jos do céu es- tão can-tan-do

VI 1

VI 2

28

Voz

oh quem fi-ca no mun-do-es-tá cho-ran-do

O-lha os an-jos do céu es- tão can-tan-do

VI 1

VI 2

Tambor

(couro e aro)

30

Voz

oh quem fi-ca no mun-do-es-tá cho-ran-do

O-lha os an-jos do céu es- tão can-tan-do

VI 1

VI 2

Tambor

Manto Sagrado do Sertão

5

32

Voz

quem fi-ca no mun-do es tá\_ cho-ran-do O -lha os an-jos do céu es tão\_ can -

VI 1

VI 2

Tambor

34

Voz

tan - do hm

VI 1

VI 2

Tambor

37

Voz

O -lha os an-jos do céu es tão.can-tan-do oh quem fi-ca no mun-do-es-tá cho-ran-do

VI 1

VI 2

Tambor

6

Manto Sagrado do Sertão

39

Voz

O - lha os an-jos do céu

VI 1

VI 2

Tambor

41

Voz

O - lha os an-jos do céu

VI 1

VI 2

Tambor

# Olha os Anjos do Céu

Fonte original  
 Domínio Público  
 Catumbi de Itapocu/SC

Capitão

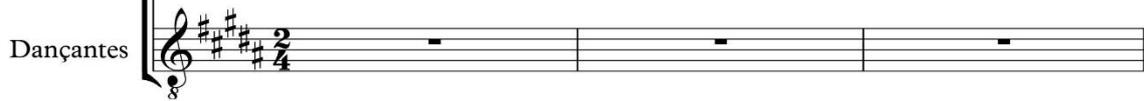
♩=86



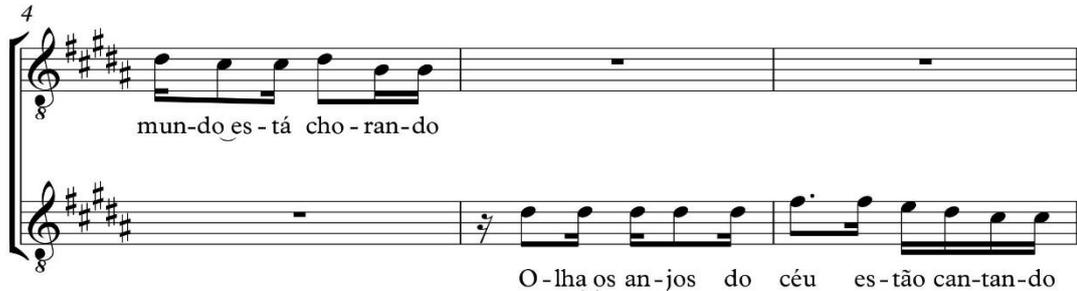
8

O-lha os an-jos do céu es-tão can-tan-do oh quem fi-ca no

Dançantes



4



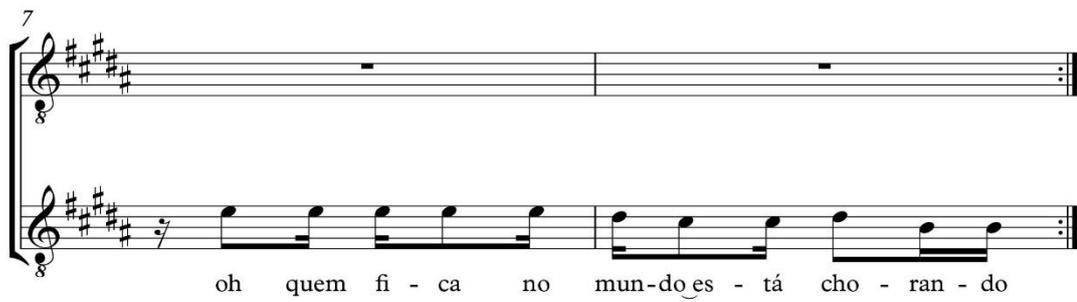
8

mun-do es - tá cho - ran-do



O-lha os an-jos do céu es-tão can-tan-do

7



8

oh quem fi - ca no mun-do es - tá cho - ran - do

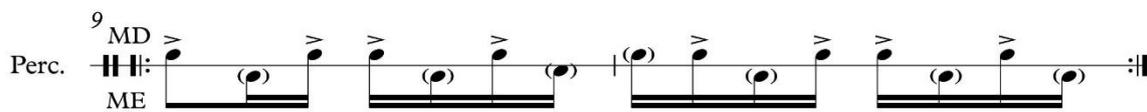
## Célula base dos tambores

Perc.

9

MD

ME



### 3.2 Dia 24 de Dezembro – A Fé e A Luta

A luta se faz presente na integridade da festa, da memória, da força da comunidade em manter e realizar este festejo. O Catumbi de Itapocu demonstra que é possível encontrar formas de revelar o reconhecimento público do grande valor do negro descendente de escravo. Este lugar não é mais somente um lugar do negro padecente, onde há pouco para ser valorizado, e sim o lugar que ele ocupa como agente transformador da sua realidade (COSTA, 2012).

“O catumbi é um amor que a gente tem, que a gente vem desde criança com aquele amor. Quando a gente dança, quando a gente canta, quando a gente tá junto, arrepiá, sabe? Então é sinal que alguma coisa de bom tem, é tudo.” (ITAPOCU, SEU RISCA, 2018). O depoimento do seu Antonio Bernardino, o Seu Risca, como é conhecido na comunidade abre o documentário *Itapocu* lançado em 2018 e realizado pelo cineasta André Senna. Seu Risca esteve presente no Grupo desde os 14 anos de idade, durante 51 anos. Atualmente, ele não faz mais parte. Seus irmãos também participavam, entre eles o Capelão Osvaldo Eufrásio, presente até o momento. Seu Risca, atuou como dançante e tamboreiro, e participava do grupo que organizava os eventos no Salão referente ao Catumbi. Seu Antonio Bernardino é pai da Alessandra Bernardino, já citada aqui nesta pesquisa. Entre as conversas familiares e sobre o Catumbi que pude presenciar, há um elo entre o passado e o presente, entre as gerações e o amor para com o ritual que penetra e vive em cada um deles, uma resistência pulsante que orienta a luta e a resistência de uma família do Catumbi. A comunidade luta, resiste. Para quem observa é possível compreender que este espaço é vivo e é amparado por forças ocultas unidas aos ancestrais ao manto de Nossa Senhora do Rosário.

#### 3.2.1 Composição 3 - Senhora Do Mar<sup>53</sup>

*Música: Senhora do Mar*

*Letra e citação: Catumbi de Itapocu*

*Composição, Voz, Violões e Efeitos: Ana Paula da Silva - Tambor e Efeitos: Clara C. da Silva*

Letra:

---

<sup>53</sup> Ouvir composição 3 do Anexo.

Olha lá Inglês do mar  
 Eu também trabalhei  
 O Senhora do mar  
 Eu também trabalhei  
 O Senhora do mar  
 Já vieste inglês do mar  
 Eu também trabalhei  
 O Senhora do mar  
 Eu também trabalhei  
 O Senhora do mar  
 Olha lá Inglês do mar  
 Eu também trabalhei  
 O Senhora do mar  
 Eu também trabalhei  
 O Senhora do mar

Vou mas não vou  
 Sei se irei  
 Vou mas não vou  
 Sei se irei  
 Vou mas não vou  
 Sei se irei  
 Vou mas não vou  
 Olha lá inglês do mar  
 Eu também trabalhei  
 O Senhora do Mar

Esta foi a primeira composição realizada em 2019. Tem como fonte de pesquisa artística duas músicas que o Grupo realiza durante todo o cortejo e que para mim tem um sentido afetuoso, porque foram as primeiras músicas que me identifiquei, desde 2009. Os cânticos<sup>54</sup> Inglês do Mar e Eu vou mas não vou, estão presentes no *CD do Catumbi de Itapocu* (SESC, 2003) e também no anexo entregue nesta dissertação, assim como suas transcrições musicais.

---

<sup>54</sup> Ouvir músicas 10 e 11 do Anexo.

Vale abordar neste tópico o sincretismo que alguns autores apresentam em relação a Senhora do Mar que está presente nas músicas do Catumbi, assim como a santa Nossa Senhora do Rosário, e a relação com Iemanjá. Segundo Bastide (2001), o Candomblé, “nome dado na Bahia à tradição religiosa africana” (SEIXAS, 2018:3), se originou com a chegada na América dos negros escravizados vindos de diferentes regiões da África. Catequizados pelos padres, encontraram uma nova forma de relacionar suas divindades aos santos católicos. As relações entre eles, segundo SEIXAS (2018), em seu artigo *Maria – Iemanjá: Duas Faces um Arquétipo* explica :

O culto aos deuses era feito através de danças e cantos tradicionais da cultura africana, em homenagem aos santos de nomes católicos que representavam, no entanto, divindades africanas: São Jerônimo (*Xangô*), Santa Bárbara (*Iansã*), Maria (*Iemanjá*), o Senhor do Bonfim (*Oxalá*) ou São Jorge (*Oxóssi*), por exemplo, eram adorados à maneira deles e em sua própria língua. (VERGER apud SEIXAS, 2018:3)

Seixas (2018) apresenta várias representações de Maria e Iemanjá na cultura popular brasileira:

[...] Iemanjá pode ser identificada com Maria em muitas representações: na Bahia ela aparece como Nossa Senhora da Imaculada Conceição, como a Virgem Maria, Nossa Senhora da Piedade, Nossa Senhora da Conceição das Praias, Nossa Senhora de Lourdes e Nossa Senhora da Candelária. Em Recife, Iemanjá é identificada com Nossa Senhora das Dores, Nossa Senhora do Rosário e Nossa Senhora da Conceição. Em Alagoas com Nossa Senhora do Rosário; em Porto Alegre, com Nossa Senhora dos Navegantes e Nossa Senhora da Boa Viagem. No Rio de Janeiro, com Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora das Dores e Nossa Senhora da Glória. No Pará, com Nossa Senhora da Conceição. No Maranhão com Nossa Senhora do Bom Parto e em São Paulo, com Nossa Senhora da Conceição. (IWASHITA apud SEIXAS, 2018:116).

Nas letras dos cânticos do Catumbi de Itapocu é possível encontrar algumas destas representações. A Senhora do Mar representa aqui a fusão destas identificações entre Iemanjá e Nossa Senhora do Rosário.

# Senhora do Mar

Ana Paula da Silva

Fonte original e citação: "Eu vou mas não vou" e "Inglês do Mar"

Catumbi de Itapocu/SC

**♩=80** **A**

Voz

O-lha lá In-glês do mar\_\_

Violão

**♩=80** **A**

Percussão 1

tambor  
(couro e aro)

8

Voz

eu tam-bém tra-ba-lhei      ô se-nho-ra do mar\_\_      eu tam-bém tra-ba-lhei

vl.

Perc1

8      12

14

Voz

ô se- nho - ra do mar\_\_      já vi

vl.

Perc1

16

2

Senhora do Mar

(vocalize)

Voz  
es-te In-glês do mar — eu tam-bém tra-ba-lhei ô se-nho-ra do mar

vl.

Perc1

4

Detailed description: This system contains the first three staves of the musical score. The top staff is a vocal line with a vocalization instruction '(vocalize)' above it. The second staff is the vocal line with lyrics: 'es-te In-glês do mar — eu tam-bém tra-ba-lhei ô se-nho-ra do mar'. The third staff is the violin part (vl.) with a rhythmic accompaniment. The fourth staff is the percussion part (Perc1) with a simple drum pattern and a '4' above the staff indicating a measure.

27

Voice  
— eu tam-bém tra-ba-lhei ô se- nho - ra do mar —

vl.

Perc1

8 12

Detailed description: This system contains the next three staves. The top staff is a vocal line starting at measure 27. The second staff is the vocal line with lyrics: '— eu tam-bém tra-ba-lhei ô se- nho - ra do mar —'. The third staff is the violin part (vl.) with a rhythmic accompaniment. The fourth staff is the percussion part (Perc1) with a simple drum pattern and '8' and '12' above the staff indicating measures.

34

Voice

vl.

Perc1

16 3

Detailed description: This system contains the final three staves. The top staff is a vocal line starting at measure 34. The second staff is the violin part (vl.) with a rhythmic accompaniment and a '3' above the staff indicating a triplet. The fourth staff is the percussion part (Perc1) with a simple drum pattern and '16' above the staff indicating a measure.

Senhora do Mar

3

42

Voice

O-lha lá In-glês do mar— eu tam-bém tra-ba

vl.

Perc1

Perc2

shaker

49

Voice

lhei ô se - nho - ra do mar—

vl.

Perc1

Perc2

52

Voice

eu tam-bém tra - ba - lhei rit. . . . .

ô se - nho - ra— do

vl.

Perc1

Perc2

rit. . . . .

4

Senhora do Mar

57 **B** a tempo

Voice: mar

vl. (Violin I): *triplets*

62 rit. . . . .

Voice: hm

vl. (Violin I): *triplets*

67 **C**

Voice: hm

vl. (Violin I): *triplets*

74

Voice: vou

vl. (Violin I): *6a. em ré*

vl2 (Violin II): *6a. em ré*

Perc1 (Percussion 1): *snare*

Perc2 (Percussion 2): *xylophone*

Senhora do Mar

5

81

Voice: *mas não vou* *sei se i-rei*

86

Voice: *vou mas não vou*

92

Voice: *sei se i rei vou mas não vou sei se i rei*

The score includes staves for Voice, Violin 1 (vl.), Violin 2 (vl2), Percussion 1 (Perc1), and Percussion 2 (Perc2). The percussion parts feature rhythmic patterns with triplet and eighth-note markings.

6 rit. . . . . tempo rubato Senhora do Mar

98 **D**

Voice: vou mas não vou o lha lá in-glês do mar\_\_

vl. 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Perc1 rit. **D** tempo rubato

Perc2 rit. **D** tempo rubato

104 **E** Lento

Voice: eu tam-bém tra-ba-lhei ô se-nho - ra do mar

vl. 3 3 3 3 3 3

111 **A tempo**

Voice:

vl. percutir no cavalete

119

Voice:

vl. 3 3 3 3



# Eu vou mas não vou

Fonte original  
Domínio Público  
Catumbi de Itapocu/SC

$\text{♩} = 90$

Capitão

Danças

Eu vou \_\_\_ mas não vou eu vou

sei s'i-rei eu vou mas não vou, eu não sei s'i-rei

5

mas não i-a eu vou \_\_\_ vol-ta-rei

sei s'i-rei eu vou mas não vou, eu não sei s'i-rei sei s'i-rei eu

11

1.

eu vou \_\_\_ mas não i - a

vou mas não vou, eu não sei s'i - rei

14

eu vou \_\_\_ pra fi - car

sei s'i-rei eu vou mas não vou, eu não sei s'i-rei

18

Eu vou \_\_\_ mas não vou

sei s'i-rei eu vou mas não vou, eu não sei s'i-rei



### 3.2.2 Composição 4 – Minha nossa, quanta luta!<sup>55</sup>

*Música: Minha nossa, quanta luta!*

*Composição, Voz, Violões, Madeiras: Ana Paula da Silva*

*Participação Especial: Clara C. da Silva – Madeiras e rezo*

Letra:

Minha Nossa, Quanta Luta!

Senhora iluminaí teus filhos

Estais em amor e fé

Em cada gota do rosário

Do andor, tua luz, invade as casas

Ao som dos tambores, de Itapocu

*Os sons dos tambores*

*Entrelaçam continentes*

*Dançantes tocam seus pés fortes no chão*

*Empunhadas suas espadas Lutam, Resistem*

*Festejam a tua chegada*

*Óh Senhora do Rosário,*

*Mãe amada,*

*Solte as asas do teu povo*

*Presas a um passado indesejado*

*São filhos teus em fé e devoção*

*Proteção e luz é o que desejam*

*É o que desejam de todo coração*

---

<sup>55</sup> Ouvir composição 4 do Anexo.

Esta canção foi feita a partir do toque das espadas de madeira na Dança das Espadas, momento muito importante que encena a luta dos negros escravizados por sua libertação, por sua vida e sua dignidade. Durante o ritual dos três dias ela acontece na Casa do Império, e também no Galpão, no último dia da festa. É neste momento em que o Grupo Catumbi toca as espadas como forma percussiva e cênica. Nesta composição ela segue um sentido para a fé na Santa, onde ela ilumina o caminho a seguir. Sobre a presença e amparo da Santa nas lutas e libertações, Costa diz:

A força atribuída à Nossa Senhora pode ser, dentre vários fatores, resultado do seu poder manifesto no tempo do cativo, o que possibilitou a diminuição do preconceito ao reconhecer perante os senhores o valor e a importância dos negros escravizados. Talvez, este tenha sido o principal milagre realizado pela santa que transformou o escravo em seu filho tornando-se, em certo sentido, veículo da sua libertação. Se ela aliviou a opressão que parecia não ter fim, ela também libertará os filhos dos seus filhos das mazelas que os afligem hoje. (COSTA, 2012:57).

A música original Dança da Espada<sup>56</sup>, fonte de inspiração, está no *CD Catumbi de Itapocu* (SESC, 2013) e em anexo neste trabalho.

---

<sup>56</sup> Ouvir música 12 do Anexo.

# Minha nossa, Quanta Luta!

Ana Paula da Silva

Fonte original: Dança da Espada

Catumbi de Itapocu/SC

♩=70

Perc.  $\frac{2}{4}$  Espadas

12

VI 1

Perc.

19

Voz

MI-nha nos-sa, quan-ta lu-ta!—

VI 1

VI 2

Perc.

25

Voz

Se-nho-ra i-lu-mi-nai— teus fi-lhos— Es-tais em a

VI 1

VI 2

2

## Minha nossa, Quanta Luta!

30

Voz

mor e fé — em ca-da go-ta do ro-sá - rio —

VI 1

VI 2

36

Voz

Do an - dor, tua luz, —

VI 1

VI 2

41

Voz

in - va - de as ca - sas

VI 1

VI 2

45

Voz

Ao som — dos — tam - bo - res, —

VI 1

VI 2

Minha nossa, Quanta Luta!

3

49

Voz

de I-ta - po cu

VI 1

VI 2

54

Os sons dos tambores entrelaçam continentes

Voz Falada

Voz

VI 1

VI 2

59

Dançantes tocam seus pés fortes no chão Empunhadas suas espadas

Voz

vocalize...

VI 1

VI 2

62

Lutam, Resistem,

Voz

VI 1

4

Minha nossa, Quanta Luta!

65 *Festejam a tua chegada* *Óh Senhora do Rosário, mãe amada* *Solte as asas do teu povo* *Presas a um*

Voz

VI 1

Perc. *Espadas*

70 *passado indesejado* *São filhos teus em fé e devoção* *Proteção e luz*

Voz

VI 1

Perc. *3* *3*

74 *é o que desejam* *é o que desejam de todo coração*

Voz

VI 1

Perc. *3* *3*

## Dança da Espada

Fonte original  
 Domínio Público  
 Catumbi de Itapocu/SC

**Capitão**  $\text{♩} = 86$

O - lha um te - lo la - mor, o - lha um de - mi mai - or\_\_\_\_\_

**Capitão**  $\text{♩} = 86$  *repete 9 vezes*

Um de-mi mai-or De-mi mai-or\_\_\_\_\_

**Dançantes**  $\text{♩} = 86$

Te - lo a-mor Te - lo a-mor\_\_\_\_\_

**Dançantes**  $\text{♩} = 86$

Te - lo a - mor de Deus\_\_\_\_\_

**Perc. 1**  $\text{♩} = 86$  *Célula base dos Tambores*

**Perc. 2**  $\text{♩} = 86$  *Célula base das Espadas*

**Perc. 1**  $\text{♩} = 86$  *2*

**Perc. 2**  $\text{♩} = 86$  *2*

### 3.3 Dia 25 de Dezembro – A Coroação e a Despedida

O dia em que o ápice do ritual acontece, a coroação do Rei e Rainha, assim como o último cortejo trazendo a Santa no Andor para a igreja, com todos os integrantes do ritual. A fé carregada de significado, ofertando a justiça, a resistência, o espaço, os quintais como local de amparo a receber seus filhos e ajudar a estabelecer entre eles um elo. A celebração acontece, membros da comunidade são homenageados, a emoção dos devotos e dos participantes da festa em realizar mais um ano esta manifestação com muito trabalho, dedicação de todos e o desejo de manter pulsante a Dança do Catumbi em homenagem à Nossa Senhora do Rosário, fica evidente. O sagrado e o mundano se unem. Após a missa, a coroação, o cortejo final acontece até o Galpão, a comemoração toma conta do último dia desta dimensão abastada de significados, valores humanos, sociais e culturais. O festejo e comemorações só estão iniciando, já que o samba toma parte e invade a tarde de domingo. Para a comunidade é mais um símbolo da cultura negra neste espaço.

#### 3.3.1 Composição 5 – Festejo do Rei e Rainha<sup>57</sup>

*Música: Festejo do Rei e Rainha*

*Composição, Voz, Violão, Pandeiro, Apitos, Madeiras, Tambores, Shakes, Palmas:*

*Ana Paula da Silva - Participação Especial: Clara C. da Silva : Palmas e Tambor*

Letra:

Hoje é dia de festa e Nossa Senhora me ouviu  
 Trago flor, rosário e renda para o Catumbi que surgiu  
 Junto de nossa gente vem festejar a memória e o amor  
 Com a benção de Nossa Senhora o Rei e a Rainha já se coroou

Senhor Rei e Rainha ô  
 O recebe a coroa ô (2x)  
 Oh Bendito Louvado seja o teu manto e coração  
 Oh Bendita a tua luz seja o amparo e proteção

---

<sup>57</sup> Ouvir composição 5 do Anexo.

Capitão Lidiano, Seu Maia, Seu Vardo e seu Risca  
Dançantes e Tamboreiros estão nas histórias e conquistas  
Resistindo com fé  
Junto de todos os quintais  
Batendo o tambor bem forte  
Junto da Santa e os ancestrais

Senhor Rei e Rainha ô  
O recebe a coroa ô (4x)  
Oh Bendito Louvado seja o teu manto e coração  
Oh Bendita a tua luz seja o amparo e proteção

Mais uma vez a música se torna um possível cenário que honra os ancestrais, os integrantes do Catumbi de Itapocu, a coroação, o Rei, a Rainha, a fé, os quintais, as oferendas, os tambores do mundo e Nossa Senhora do Rosário. Esta composição teve como fonte de inspiração o Canto de Coroação<sup>58</sup>, que é cantado no momento da coroação do Rei e Rainha, feita pelo Capelão Osvaldo Eufrásio dentro da igreja com o consentimento do Capitão Lidiano Eufrásio, que com o Grupo iniciam o cântico para este momento que remonta a história dos reis e rainhas africanos. Tatiane Souza, em sua tese *Permanências Africanas no Congado Brasileiro*, se refere à coroação dizendo que, “Esta tradição de coroação dos reis que tem a congada como forma de manutenção simbólica do poder real e ancestral, tem sua origem ainda em solos africanos no antigo Reino do Kôngo entre os séculos XVI e XVII.”(SOUZA, 2018:142).

---

<sup>58</sup> Ouvir música 13 do Anexo.

# Festejo do Rei e Rainha

Ana Paula da Silva

Fonte Original e Citação: Canto de Coroação

Catumbi de Itapocu/SC

Violão

♩=90

Perc. 1

♩=90 1a. vez, tacet

Shakes

5

Vi.

Perc. 1

10

Vi.

Perc. 1

2

Festejo do Rei e Rainha

15

Voz

Ho-je é di-a de fes - ta e Nos-sa Se-nho-ra me ou-viu tra-go flor,ro sá-rio e ren-da

VI.

Perc. 1

Perc. 2

Tambor

20

Voz

pa-ra o Ca-tum - bi que sur-giu Jun - to de nos - sa

VI.

Perc. 1

Perc. 2

24

Voz

gen - te vem fes - te - jar com me-mó-ria e a - mor com a ben-ção de Nos - sa Se-

VI.

Perc. 1

Perc. 2

Festejo do Rei e Rainha

3

28

Voz

nho-ra o Rei e a Ra - i - nha já se co - ro - ou Se-nhor Rei e Ra-i - nha ô\_

VI.

Perc. 1

Perc. 2

32

Voz

o re - ce - be a co-ro - a ô Se-nhor Rei e Ra-i - nha ô\_

VI.

Perc. 1

Perc. 2

36

Voz

o re - ce - be a co-ro - a ô Oh Ben - di - to Lou - va - do

VI.

Perc. 1

Perc. 2

4

## Festejo do Rei e Rainha

40

Voz

se - ja o teu man - to e co - ra - ção Ôh Ben - di - ta a tu - a luz

VI.

Perc. 1

Perc. 2

44

Voz

se - ja o am - pa - ro e pro - te - ção Ca - pi - tão Li - di -

VI.

Perc. 1

Perc. 2

48

Voz

a - no, seu Mai - a, seu Var do e seu Ris - ca dan - çan - tes e tam - bo

VI.

Perc. 2

52

Voz

rei - ros es tão nas his - tó - rias e con quis - tas Re - sis - tin - do com fé jun - to de

VI.

Perc. 2

The image shows a musical score for a piece titled 'Festejo do Rei e Rainha'. It is arranged for voice (Voz), violin (VI.), and two percussion parts (Perc. 1 and Perc. 2). The score is divided into four systems, each starting with a measure number (40, 44, 48, 52). The key signature is one sharp (F#). The lyrics are in Portuguese. The percussion parts include snare drum (Perc. 1) and a pair of maracas (Perc. 2). There are dynamic markings like '2' and 'ff' in the percussion parts. The violin part features various rhythmic patterns and some sustained notes.

Festejo do Rei e Rainha

5

57

Voz

to - dos os quin-tais ba - ten - do o tam-bor bem for-te jun - to da

VI.

Perc. 2

61

Voz

San-ta e os an-ces-trais Se-nhor Rei e Ra-i nha ô\_\_\_\_\_ o re - ce - be a co-ro - a ô

VI.

Perc. 1

Perc. 2

66

Voz

Se-nhor Rei e Ra-i - nha ô\_\_\_\_\_ o re - ce - be a co-ro - a ô

VI.

Perc. 1

Perc. 2

6

Festejo do Rei e Rainha

70

Voz

Se-nhor Rei e Ra-i - nha ô — Oh Ben - di - to Lou-va - do

VI.

Perc. 1

Perc. 2

74

Voz

se - ja o teu man - to e co - ra - ção Ôh Ben - di - ta a tu - a luz

VI.

Perc. 1

Perc. 2

78

Voz

se - ja o am - pa - ro e pro - te - ção

VI.

Perc. 1

Perc. 2

G D7

Festejo do Rei e Rainha

7

84

Voz

Se-nhor Rei e Ra-i - nha ô

VI.

Perc. 1

Perc. 2

90

VI.

Perc. 1

94

VI.

Perc. 1

## Canto de Coroação

Fonte original  
Domínio Público  
Catumbi de Itapocu/SC

$\text{♩} = 86$

*1x canta Capitão*  
*2x canta Dançantes*

Capitão

Se-nhor Rei e Ra-i-nha ô... o re - ce-be a co-ro-a ô Se-nhor Rei e Ra-i-nha ô...

Dançantes

Rei e Ra-i-nha ô... o re - ce-be a co-ro-a ô Se-nhor Rei e Ra-i-nha ô...

6

Capitão

o re - ce-be a co-ro-a ô O Ben - di-to Lou-va-do se-ja nos-so Rei da Lis-bo-

Dançantes

o re - ce-be a co-ro-a ô O Ben - di-to Lou-va-do se-ja nos-so Rei da Lis-bo-

12

Capitão

a O Ben - di-to Lou-va-do se-ja nos-so Rei da Lis-bo - a Se-nhor

Dançantes

a O Ben - di-to Lou-va-do se-ja nos-so Rei da Lis-bo - Se-nhor a

18

Capitão

Rei e Ra-i-nha ô... o re - ce-be a co-ro-a ô Se-nhor Rei e Ra-i-nha ô... que já

24

Capitão

vai co-ro-ar O Ben - di-to Lou-va-do se-ja nos-so Rei do lu- gar O Ben

30

Capitão

di-to Lou-va-do se-ja nos-so Rei do lu- gar\_\_

Dançantes

Se-nhor Rei e Ra-i-nha ô...\_\_ o re

36

Dançantes

ce-be a co-ro-a ô Se-nhor Rei e Ra-i-nha ô...\_\_ o re - ce-be a co-ro-a ô\_

41

Dançantes

\_\_ O Ben - di-to Lou-va - do se - ja nos-so Rei da Lis-bo - a O Ben

46

Capitão

Se-nhor

Dançantes

di-to Lou-va - do se - ja nos-so Rei da Lis-bo - a a

**Célula base dos tambores**

52

Perc.

MD

ME

### 3.3.2 Composição 6 – Canto de Despedida<sup>59</sup>

*Música: Canto de Despedida*

*Citação: Viva Muitos Anos – Domínio Público – Catumbi de Itapocu*

*Composição, Voz, Tambor: Ana Paula da Silva*

*Participação Especial: Clara C. da Silva - Tambor*

Letra:

Se o manto entoa o canto  
De voz, tambor e chão  
Rezo em minha congada  
Pra abençoar meu coração  
Oh Viva Muitos Anos, Êh Viva,  
Viva muitos anos, Viva muitos anos

Meu povo, segue seguro  
Jamais te deixarei  
Celebre a tua fé, para sempre viverei  
Oh Viva muitos anos, Êh Viva, Viva muitos anos,  
Oh Viva muitos anos, Êh Viva, Viva muitos anos

Como canto de despedida, o cântico original Viva muitos anos<sup>60</sup>, ficou reverberando durante esta pesquisa e fez com que uma prece amparada de batuque fosse realizada. O “Pôr Sentido” se fez presente nas observações, nas pesquisas e vivência. Este termo que a pesquisadora Glaura Lucas (2011) em seu artigo descreve:

*Pôr sentido é a atitude ritual da atenção plena, focalizada numa intenção. [...] correr os olhos e os outros sentidos sobre tudo o que acontece ao redor [...] é aguçar a percepção para que o corpo capte e interprete, [...] a natureza das energias que se aproximam; e é também se colocar pronto para o recebimento de intuições, de sopros nos ouvidos que indiquem, como que por encanto, a cantiga certa a ser tirada a cada momento. (LUCAS, 2011:65).*

---

<sup>59</sup> Ouvir composição 6 do Anexo.

<sup>60</sup> Ouvir música 14 do Anexo.

Estas intuições e sensações são também reflexos dos desejos e falas que se faz presente nos documentários, nas entrevistas, na comunidade, nos membros do Catumbi, no Seu Maia, no Capitão Lidiano, na fala do Capelão, na fé dos Devotos, no gesto dos Dançantes e no som dos Tamboreiros, das Mulheres da Irmandade, o desejo que estes tambores sigam ressoando não somente nos caminhos de Itapocu, mas sim dentro de cada um de nós que acredita e deseja que o ritual permaneça e aconteça durante o tempo que for necessário, para nos lembrarmos que temos muito por fazer e lutar, seja em qualquer ambiente que estejamos, por justiça, liberdade, respeito e direitos para todos. *Alma na Voz e Mãos no Tambor*, segundo López-Cano (2015), resultou em um discurso escrito e oral, em ações que impulsionaram a gerar a interpretação e o objeto artístico em si, este, embebido além dos conhecimentos e saberes informais, nos saberes intuitivos, sensíveis, tácitos, com uma coerência particular, sem deixar de adotar o formato de conhecimento acadêmico. Sobre estas questões, López-Cano reafirma:

O objeto artístico resultante também forma parte do tecido de conhecimento produzido. Por um lado, é a resposta principal (ou pelo menos uma delas) para as perguntas de pesquisa iniciais. [...] O objeto possui um conhecimento tácito. [...] tem uma “densidade sensorial com um elevado conteúdo informativo de conhecimento incorporado que remete a lugares que a ciência, com frequência, tem dificuldades de capturar e descrever” (Brix, 2008). Encarna uma inteligência intrínseca que se faz acessível somente através da experiência estética (Schacher, 2013). É um conhecimento não verbal, com uma coerência particular, corporal, cujo aspecto emocional, analógico e intuitivo desenvolve um papel fundamental. (LÓPEZ-CANO, 2015:79)

Não há dúvida que o conhecimento produzido não se pode ser encontrado por completo nesta pesquisa. Do momento que escutei o primeiro tambor batido, da primeira voz homenageando Nossa Senhora do Rosário, dentro de todo o processo descrito, até o momento de delimitar um projeto acadêmico. Sim, Lopez-Cano explicita a necessidade de ir além, de transver, termo emprestado novamente do poeta Manoel de Barros, toda a estética deste ritual transformador.

## Canto de Despedida

Ana Paula da Silva

Fonte original e Citação: Viva Muitos Anos

Catumbi de Itapocu/SC

$\text{♩} = 80$

Voz

Se o man - to en - to - a o can

Tambor 1

Tambor 2

5

Voz

- to de voz, tam bor\_ e chão\_

Tb.1

Tb.2

11

Voz

Re-zo em mi- nha con - ga - da, pra a ben - ço - ar\_ meu co - ra ção\_ Oh

Tb.1

Tb.2

18

Voz

Vi - va Mui - tos A - nos, eh vi - va Vi - va mui - tos a - nos Oh Vi - va Mui - tos A -

Tb.1

Tb.2

2

Canto de Despedida

24

Voz

- nos Meu po - vo, se - gue - se - gu - ro, ja -

Tb.1

Tb.2

31

Voz

mais te dei - xa rei - Ce - le - bre a tu - a fé, pa - ra sem

Tb.1

Tb.2

39

Voz

- pre vi - ve - rei - Oh Vi - va Mui - tos A - nos, eh vi - va Vi - va mui - tos a -

Tb.1

Tb.2

45

Voz

- nos Oh Vi - va Mui - tos A - nos, eh vi - va Vi - va mui - tos a - - nos

Tb.1

Tb.2

## Viva Muitos Anos

Fonte original  
Domínio Público  
Catumbi de Itapocu/SC

♩=86

Capitão

Vi-va mui-tos anos ei, Vi-va os a-nos

Danças

Vi-va mui-tos a - nos Vi-va mui-tos a -

7

ei, Vi-va a Vi-ver ei, Vi-va

nos Vi-va mui-tos a - nos Vi-va mui-tos a - nos Vi-va mui-tos a -

13

que Vi va ei, Vi va a Vi-ver

- nos Vi-va mui-tos a - nos Vi-va mui-tos a - nos Vi-va mui-tos a -

19

ei, Vi va que Vi va ei, Vi va

nos Vi-va mui-tos a - nos Vi-va mui-tos a - nos Vi-va mui-tos a -

2

Viva Muitos Anos

25

a Vi-ver ei, Vi va que Vi va  
- nos Vi-va mui-tos a - nos Vi-va mui-tos a - nos Vi-va mui-tos a -

31

ei, Vi-va a Vi-ver ei, Vi-va  
nos Vi-va mui-tos a - nos Vi-va mui-tos a - nos Vi-va mui-tos a -

37

que Vi-va ei, Vi-va que Vi-va  
- nos Vi-va mui-tos a - nos Vi-va mui-tos a - nos Vi-va mui-tos a -

43

ei, Vi-va a Vi-ver ei, Vi-va  
nos Vi-va mui-tos a - nos Vi-va mui-tos a - nos Vi-va mui-tos anos

**Célula base dos tambores**

50 Perc. MD ME

**Célula Final**

52 Perc. MD ME

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa buscou abordar temas que se referem ao Catumbi de Itapocu e tudo o que envolve esta manifestação, desde o local onde ela se encontra, bem como seu modo de organização social, educativa e cultural. Aspectos como a memória, a identidade e um panorama de questões que são profundas e inseparáveis de uma prática religiosa afro-brasileira que envolve dança, música, fé, ritualidade e resistência. Uma grande história envolvida em um berço a desvendar cada vez mais a presença negra no Estado de Santa Catarina, sua forma de perseverança e a luta para ascender a um lugar de protagonismo. Como metodologia, ancorou-se nos parâmetros da pesquisa artística, e como tal, teve como um de seus objetivos centrais a composição de seis músicas que exploram em diversos níveis a poética do Catumbi.

Além de abordar a presença negra, buscou-se problematizar questões relacionadas à invisibilidade da cultura negra, um aspecto ainda presente no município em que esta história se inicia e segue atuante até os dias de hoje. Procurou-se compreender as relações complexas do Catumbi de Itapocu com a igreja católica e as inquietações resultantes, as dificuldades apresentadas pelo Capitão Lidiano Eufrásio em relação aos padres e os representantes da ICAB em Itapocu, na igreja Nossa Senhora do Rosário.

No decorrer desses dois anos foi possível presenciar e relatar que o Catumbi de Itapocu é a primeira manifestação afro-brasileira do estado de Santa Catarina a receber o Certificado de Patrimônio Cultural, bem como o mais recente certificado que a comunidade de Itapocu recebeu da Fundação Palmares de Comunidade Remanescente Quilombola, uma vitória para o povo negro desta região, e do Estado. Observamos que tais conquistas poderão ser efetivas para solucionar algumas questões levantadas e citadas acima.

Como sabemos, a educação tem um papel fundamental e transformador na vida de um indivíduo; a pesquisa apresentou o projeto pedagógico premiado que acontece na escola estadual de Itapocu e que abre um novo horizonte e luz dentro do caminho das crianças da comunidade, como valores humanos, sociais, culturais e respeito para com esta manifestação.

O Grupo Catumbi já havia protagonizado algumas realizações artísticas que registraram o ritual, mencionadas no capítulo 2. É indiscutível a importância desses registros fonográficos e documentários em produção regional e nacional para que a manifestação permaneça viva até hoje e continue existindo no futuro. No entanto, ao tomarmos o Catumbi como uma fonte de criação musical e estudá-lo pela perspectiva de um processo criativo, outros fatores entram em jogo, como questões de estilo musical e estética, como doutrina do conhecimento sensível. Grande parte da força emanada

por essa cultura, musicalmente falando, é semelhante e atua nos mesmos moldes do que outras manifestações musicais afro-brasileiras. Essa força é, sobretudo, derivada do sentido espiritual, da conexão com mundos que nos levam para além da racionalidade, e, portanto, impulsionadora da força criativa do músico.

O que me fez estreitar o olhar de compositora para o Catumbi, foi justamente cada parte descrita nesta dissertação, o caminho traçado em relação às minhas vivências religiosas, musicais e espirituais, meu desejo do encantado, minha afeição pela cultura popular e, naturalmente, os encontros com as pessoas da comunidade. Sem deixar de exaltar minha curiosidade como compositora e indivíduo que é sempre pulsante em minhas pesquisas informais de escuta, leitura e viagens. Sobre a curiosidade, o educador e filósofo brasileiro Paulo Freire diz:

O exercício da curiosidade convoca a imaginação, a intuição, as emoções, a capacidade de conjecturar, de comparar, na busca da perfilização do objeto ou do achado de sua razão de ser. Um ruído por exemplo pode provocar minha curiosidade. Observo o espaço onde parece que se está verificando. Aguço o ouvido. Procuo comparar com outro ruído cuja razão de ser já conheço. Investigo melhor o espaço. Admito hipóteses várias em torno da possível origem do ruído. Elimino algumas até que chego a sua explicação. Satisfeita uma curiosidade, a capacidade de inquietar-me e buscar continua em pé. Não haveria existência humana sem a abertura de nosso ser ao mundo, sem a transitividade de nossa consciência. (FREIRE, 2013:85).

Esta curiosidade e essa inquietação se fez presente nesta pesquisa e no meu desejo de realizá-la como uma pesquisa artística para resultar nos processos criativos embebidos de um saber empírico e subjetivo. Este exercício de curiosidade é uma das principais ferramentas que move e apresenta uma infinidade de caminhos para poder avançar. Nesta pesquisa, compreendi que como pesquisadora-compositora me interessa profundamente saber e conhecer meu objeto de pesquisa. Pude confirmar que o meu interesse maior é a parte humana, social, procurar saber para e por quê a manifestação cultural acontece. Ter vivenciado o Catumbi estes dois anos e me aproximado das pessoas da comunidade fez com que o significado, o gesto, a interpretação, e o processo da qual esta pesquisa está inserida se torne vivo, claro e artístico. Respeitando e honrando o que se é realizado e vivido no distrito de Itapocu.

Assim como tudo está em movimento, o processo artístico ser embebido de manifestações tradicionais nos impulsiona e faz com que ampliemos o saber de nós mesmos, de nossa terra, das etnias que vivem, resistem e se fazem presente em muitas áreas culturais do nosso tempo e são os pilares da música brasileira, como é o caso da música afro-brasileira em nosso país. Não é apenas debater a presença da África em nós, vai além disso, o resultado poderá sim, se desejado, ter fontes de inspiração nas tradições orais que naturalmente irão ser ressignificadas e honradas por artistas que

assim o desejarem. Mais do que estruturas musicais traduzidas como linhas rítmicas, melódicas e harmônicas, o sentido ontológico que essas tradições nos transmitem é uma forma ancestral de se fazer música, de louvar uma divindade, de dar sentido à vida em sociedade, e que nos conectam com as nossas origens. Tudo o que foi perdido na sociedade moderna e que, como consequência, refletisse em uma música de grande tendência tecnicista. Acredito aqui, com esta reflexão, responder minha indagação sobre o papel da tradição no processo criativo.

Ainda sobre as reflexões em torno de minhas indagações iniciais retomo a minha pergunta feita no início dessa dissertação. Qual é o papel de uma compositora na tradição? Esta experiência é transformadora e também atua, de alguma forma, como um fecho de luz sobre estas comunidades e manifestações, assim como concluiu o historiador Jaime Silva (2015) em sua pesquisa sobre o Cacumbi: "Torna-se fundamental que o cacumbi ganhe novos e importantes significados para além das comunidades, e que retornem para elas na forma de diálogo intenso, em que a diversidade cultural seja o ponto para a valorização das comunidades afro-brasileira do Estado, e também no próprio patrimônio imaterial." (SILVA, 2015:176). Sendo assim, sabendo que esta pesquisa e estas composições são uma forma de conhecimento e que podem mover as pessoas no sentido afetivo, reflexivo e na medida que este conhecimento retorne à comunidade em forma de reconhecimento, auto-afirmação e antídoto contra a invisibilidade, acredito ser um ponto favorável que nós pesquisadoras-compositoras podemos oferecer. Não há como modificar o passado, a história profunda e violenta que está registrado na humanidade em relação aos negros escravizados e todo o racismo existente e presente até os dias de hoje, mas é possível criar meios de contribuir atualmente para que possamos reconstruir juntos um caminho de respeito, igualdade social e compreender que não há mais nenhuma possibilidade de invisibilizar qualquer etnia e nenhum Outro.

A vivência que pude experimentar registrou-se no corpo, na mente e na alma, impulsionando e valorizando a criação. A força dos cantos e da existência desta manifestação é essencial para revelar, entre tantas outras coisas, que é também uma fonte imensa de inspiração artística e humana. As teorias e modos de se fazer música e o que envolve estes rituais é irrefutável. O meio em que habita a realização do afro-brasileiro, este que carrega uma história profunda, faz com que surjam reflexões, discussões e ações possíveis e reveladoras para que, ao lado deles, possamos favorecer a *luminescência urgente*.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha. **Festas religiosas no Rio de Janeiro: perspectivas de controle e tolerância no século XIX.** Revista Estudos Históricos, v. 7, n. 14, p. 183-203, 1994.
- \_\_\_\_\_. ABREU, Martha; MATTOS, Hebe (orgs.). **Pelos caminhos do Jongo do Caxambu: memória e patrimônio.** Niterói: UFF/NEAMI, 2009.
- ALVES, Jucélia Maria; LIMA, Rose Mery; ALBUQUERQUE, Cleide (Orgs.). **Catumbi: um aspecto da cultura negra em Santa Catarina.** Florianópolis: UFSC, 1990.
- AVIZ, Adilson. **O Patrimônio cultural do Morro do Amaral no imaginário dos jovens: tensões possíveis.** Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas, v. 14, n. 105, p. 165-186, 2013.
- BRASIL, **Constituição da República Federativa do Brasil**, promulgada em 05 de outubro de 1988.
- CARDOSO, L.; CARDOSO, P. **Para uma revisão da teoria do conhecimento de Michael Polanyi.** Revista Portuguesa de Pedagogia, n. 41-1, p. p. 41-54, 1 jan. 2007.
- CARVALHO, Aldair Nascimento. **Catumbi & Senhora do Rosário. Sinhô Rei e Rainha ô... O Recebe a coroa ô... As representações sociais do Grupo Catumbi e da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Itapocu sob o olhar das comunidades negras de Araquari e entorno.** Dissertação, Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade – Dissertação, UNIVILLE. 2012.
- CASSAB, Latif Antonia; RUSCHEINSKY, Aloísio. **Indivíduo e ambiente: a metodologia de pesquisa da história oral.** Biblos, v. 16, p. 7-24, 2004.
- CREMER, M. J. O estuário da baía da Babitonga. In: CREMER, M. J.; MORALES, P. R. D.; OLIVEIRA, T. M. N. (Org.). **Diagnóstico ambiental da baía da Babitonga.** Joinville: UNIVILLE, 2p. 15-19. 2006.
- COSTA, Patricia Trindade Maranhão. **As raízes da congada: a renovação do presente pelos filhos do Rosário.** – 1. ed. – Curitiba: Appris, 289 p. 2012.
- CUNHA, Dilney. **História do trabalho em Joinville: gênese.** TodaLetra, 2008.
- DA ROCHA BANDEIRA, Dione et al. **Resultados preliminares da pesquisa no sambaqui sob rocha Casa de Pedra, São Francisco do Sul, Santa Catarina, Brasil.** Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 13, n. 1, p. 207-225, 2018.
- DE AVIZ, Roselete Fagundes. **“Brincadeiras de negros”: religiosidade e performance nas práticas do Cacumbi em comunidades afro-brasileiras.** PerCursos, v. 19, n. 39, p. 128-153, 2018.

DE BARROS, Manoel. **Encontros**. Beco do Azougue Editorial Ltda. 2010

DE CARVALHO, José Jorge. **A tradição mística afro-brasileira**. Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 1998.

DNIT/IME. **Estudos ambientais da BR 280/SC e da Baía da Babitonga** – C.L. 2004.

DOMINGOS, Karine et al. **Estudo Geográfico de Araquari/SC: primeiras décadas do século XXI**. 2020.

ENGEL, Fernanda et al. **O Canal do Linguado da Baía da Babitonga/SC: uma retrospectiva através da história e considerações sobre uma possível reabertura**. Geosul, v. 32, n. 65, p. 87-101, 2017.

FAVA, Isis Rebeca Sartorato. **Caracterização e setorização das ilhas da baía Babitonga, Santa Catarina**. 2016. 39 f. Monografia (Bacharelado em Ciências Biológicas) – Universidade da Região de Joinville, Joinville, 2016.

FERREIRA, Jurandyr Pires. **Enciclopédia dos Municípios**. XXXIII Volume. 1 Edição. Rio de Janeiro: IBGE, 1959.

FERREIRA, M<sup>a</sup> N.; **As festas populares**. O Turismo Emancipador. São Paulo: Arteciência, 2001.

FINDLAY, Eleide Abril Gordon. **A ocupação territorial do município de Araquari em Santa Catarina**. SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, v. 24, 2007.

\_\_\_\_\_ **Considerações acerca da distribuição de terras na região da Baía da Babitonga**. Fronteiras: Revista Catarinense de História, n. 20, p. 141-161, 2012

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 45 ed – Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2013.

GREEN, L.; **Ensino da música popular em si, para si mesma e para “outra” música: uma pesquisa atual em sala de aula**. Revista da ABEM, 20(28), 2013.

\_\_\_\_\_ **How popular musicians learn: A way ahead for music education**. Ashgate Publishing, Ltd., 2002.

IBAMA. **Relatório técnico sobre a reserva de fauna Baía da Babitonga**- C.L. 2004.

IKEDA, Alberto Tsuyoshi; PELLEGRINI FILHO, Américo. **Celebrações populares: do sagrado ao profano**. In: CENTRO DE ESTUDOS E PESQUISAS EM EDUCAÇÃO E AÇÃO COMUNITÁRIA. Terra Paulista: Histórias, artes, costumes, v. 3, Manifestações artísticas e celebrações populares no Estado de São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial; CENPEC, 2008, p.207.

\_\_\_\_\_. **Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda e devoração.** Estudos Avançados, v. 27, n. 79, p. 173-190, 2013.

IROBI, Esiaba. **O que eles trouxeram consigo: carnaval e persistência da performance estética africana na diáspora.** Revista Projeto História. São Paulo, n.44, jun. 2012.

KILCA, Ricardo Vargas; ALBERTI, Luis Fernando; SOUZA, Adriano Mendonça; WOLF, Laion. **Estrutura de uma floresta de mangue na baía da Babitonga, São Francisco do Sul, SC.** Ciência e Natura, Santa Maria, v. 33, n. 2, p. 57-72, maio 2011.

LAMAR, Adolfo Ramos; TILLMANN, Morgana. **Refletindo Sobre a Educação Musical no Brasil a partir do pensamento descolonial.** Revista Fermentario, v. 2, n. 9, 2016.

LEITE, Ilka Boaventura. **O projeto político quilombola: desafios, conquistas e impasses atuais.** Revista Estudos Feministas, v. 16, n. 3, p. 965-977, 2008.

\_\_\_\_\_. **Antropologia de viagem: escravos e libertos em Minas Gerais no século XIX.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

\_\_\_\_\_. Descendentes de africanos em Santa Catarina: invisibilidade histórica e segregação. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Negros no Sul do Brasil: invisibilidade e territorialidade.** Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996.

LOPES, Nei. MACEDO, José Rivair. **Dicionário de História da África: Séculos VII a XVI.** Autêntica Editora. 2017.

LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. **Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos,** v. 1, 2014.

LÓPEZ CANO, R. Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. **ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes,** v. 2, n. 1, p. 69-94, 30 jun. 2015.

LUCAS, Glaura. **Os sons do Rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá.** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

MANCINI, Lorena Angélica. **Turismo cultural: proposta de roteiro interpretativo para o município de São Francisco do Sul (SC).** Dissertação (UNIVALI), Balneário Camboriú. 2007.

MARTINS, Patricia. **Pelas cordas da viola, nas curvas da rabeca: uma etnografia dos movimentos de fazer musical caçara.** Tese de Doutorado. UFSC. 2018.

MIGNOLO, Walter. **Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política.** Cadernos de Letras da UFF–Dossiê: Literatura, língua e identidade, v. 34, p. 287-324, 2008.

MILHEIRA, Rafael Guedes. **Arqueologia Guarani no litoral sul-catarinense: história e território. 2010.** Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

MUKUNA, Kazadi WA. **O contato musical transatlântico: contribuição bantu na música popular brasileira.** África, n. 1, p. 97-101, 1978.

NOELLI, Francisco. **Distribución geográfica de las evidencias arqueológicas guaraní.** In: Revista de Indias, LXIV, 230, Madrid, 2004, pp. 17-34.

ORJECOSKI, Lis Graziela. **Recente expansão industrial no nordeste catarinense: Município de Araquari.** Revista Geografar, v. 14, n. 2, p. 340-358, 2019.

PEREIRA, Carlos da Costa. **História de São Francisco do Sul.** 2 ed. Florianópolis. UFSC. 2004.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Vinte Luas: Viagem de Paulmier de Gonneville ao Brasil: 1503-1505.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

POLLACK, Michael. **Memória, esquecimento e silêncio.** Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

\_\_\_\_\_. **Memória e identidade social.** Revista Estudos Históricos, v. 5, n. 10, p. 200-215, 1992.

PRASS, Luciana. **Maçambiques, quicumbis e ensaios de promessa: musicalidades quilombolas do sul do Brasil.** Porto Alegre: Sulina, 2013.

QUANDT, Olavo R. **Peabiru: o caminho velho.** Joinville: Letradágua, 2003.

REGINALDO, Lucilene. **Os Rosários dos Angolas: irmandades de africanos e crioulos na Bahia setecentista.** São Paulo: Alameda Editorial, 2011.

SÁ, Marco Antonio Fontes de et al. **Negra devoção: leitura da cosmologia Bantu “escrita com a luz” nas festas de N. Sra. do Rosário e São Benedito.** 2017.

SARAIVA, Chico. **Violão – canção: diálogos entre o violão solo e a canção popular no Brasil/Chico Saraiva.** – São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 244 p. – 2018.

SEEGER, Anthony. (2008). **Etnografia da música.** Cadernos de Campo (São Paulo 1991), 17(17), 237-260. 2008.

SEIXAS, Leda Maria Perillo. **Maria e Iemanjá: Duas Faces – Um Arquétipo.** Último Andar, n. 31, p. 112-125, 2018.

SILVA, Denize Aparecida da. **Plantadores de Raiz: escravidão e compadrio nas freguesias de Nossa Senhora da Graça de São Francisco do Sul e de São Francisco Xavier de Joinville-1845/1888.** Dissertação de Mestrado. UFPR. Curitiba. 2004.

SILVA, Francisco Jose Barretto da. **Unidades de conservação e desenvolvimento regional: um estudo sobre a região da Baía da Babitonga-SC.** Dissertação de Mestrado. UFSC. 1995.

SILVA, Jaime José dos Santos. **Memórias do cacumbi: cultura afro-brasileira em Santa Catarina, século XIX e XX.** UFSC, Dissertação. 2015.

\_\_\_\_\_ **A dança do Cacumbi: Novo olhar sobre as festas afro-brasileiras e as vivências dos pós-emancipação em Santa Catarina.** cit, p. 12, 2012.

\_\_\_\_\_ **Sons que ecoavam no passado: as festas de origem africana em Desterro na primeira metade do século XIX.** Florianópolis: Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Monografia de Conclusão de Curso, 2009, 76 p.

SOUZA, Marina de Mello e. **Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de rei congo.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. 387p.

SOUZA, Tatiane Pereira de. **Permanências africanas no congado brasileiro.** Tese de Doutorado. UNESP. 2018.

STEUERNAGEL, Marcell. **O Gesto na composição musical.** Revista Vórtex, v. 3, n. 1, 2015.

XAVIER, Wlamir Gonçalves, e MAIA, Andrei Giovani. **"A Baía da Babitonga e a formação sócio-espacial do norte e nordeste catarinense."** Seminário ANPTUR. 2008.

Y AFFONSO, Ana Maria Ramo. **Guata Porã – Belo Caminhar.** São Paulo. 2015

ZUMTHOR, Paul. **Presença da Voz.** In: ZUMTHOR, Paul. Escritura e Nomadismo: entrevistas e ensaios. Trad. Jereusa Pires Ferreira, Sônia Queiroz. Cotia. SP: Ateliê Editorial. 2005

#### **Websites:**

ARQUIVO DIGITAL DE MAPAS CATARINENSE. Acesso em: 20/03/2020

<http://www.spg.sc.gov.br/mapas/cidades/araquari/araquari.html>

ARPIN SUL. Acesso em: 22/03/2020.

[https://www.socioambiental.org/sites/blog.socioambiental.org/files/blog/pdfs/nota\\_sobre\\_ataque\\_e\\_m\\_araquari\\_sc\\_0.pdf](https://www.socioambiental.org/sites/blog.socioambiental.org/files/blog/pdfs/nota_sobre_ataque_e_m_araquari_sc_0.pdf)

BABITONGA ATIVA. Acesso em: 22/03/2020

<https://www.babitongaativa.com/>

CACUMBI DO CAPITÃO AMARO. 2017. Acesso em: 13/04/2020

<https://www.youtube.com/watch?v=26GeIvHAsyY>

CACUMBI DE BIGUAÇU. 2014. Acesso em 13/04/2020

<https://www.youtube.com/watch?v=tNQqHHayMJ8>

CATUMBI DE ITAPOCU: <https://www.facebook.com/Catumbi-de-Itapocu-195750567867914/>

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1438830109612480&set=a.303291853166317&type=3&theater>

DISCOGRAFIA: Acesso em : 20/03/2020

[www.anapauladasilva.com/discografia](http://www.anapauladasilva.com/discografia)

FUNDAÇÃO PALMARES. Acesso em: 23/03/2020

[www.palmares.gov.br](http://www.palmares.gov.br)

[http://www.palmares.gov.br/?page\\_id=37551](http://www.palmares.gov.br/?page_id=37551)

G1/Globo.2019. Acesso em: 14/07/2019.

<https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/especial-publicitario/irineu-imoveis/araquari-a-bola-da-vez/noticia/2019/04/10/cultura-e-historia-entenda-como-araquari-se-tornou-um-dos-principais-polos-economicos-do-norte-do-estado.ghtml>

GRUPO FOLCLÓRICO OLDENBURG, 2019. Acesso em: 17/07/2019.

<http://www.oldenburg.net.br/home/historia>

IBGE. Acesso em: 21/03/2020.

<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/santacatarina/saofranciscodosul.pdf>

LEGISLADOR. Acesso em: 16/07/2019.

<http://www.legislador.com.br/LegislatorWEB.ASP?WCI=ProjetoTexto&ID=29&INEspecie=1&nrProjeto=9&aaProjeto=2011>

PREFEITURA DE ARAQUARI, 2019. Acesso em: 22/03/2019.

<https://www.araquari.sc.gov.br/conheca-araquari>

<https://www.araquari.sc.gov.br/festas>

<http://araquari.sc.gov.br/noticia/3267/de-araquari-para-a-africa-documentario-sobre-o-catumbi-do-itapocu-e-lancado-em-yaounde> Acesso em: 18/08/2019.

SENSAGENT, Dicionário. Acesso em: 03 de julho de 2019.

<http://dicionario.sensagent.com/Ba%C3%ADa%20da%20Babitonga/pt-pt/>

TESAURO de Folclore e Cultura Popular Brasileira, do Centro Nacional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Acesso em: 17/11/2019.

Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/tesauro/00002062.htm>

### **Registro Fonográfico - CD:**

**MÚSICA POPULAR DO SUL.** 1979. Acesso em 13/04/2020. Cacumbi Capitão Amaro em 19:14min.

<https://www.youtube.com/watch?v=o2iUjsJdVBA>

**REGISTRO SONORO DA MÚSICA DO BRASIL, Catumbi de Itapocu.** SESC, 2003.

### **Registro Audiovisual, Documentários:**

DOCUMENTÁRIO. **Catumbi de Itapocu: Uma Família.** Acesso em: 18/03/2020

[https://youtu.be/p8uhmrB8\\_ew](https://youtu.be/p8uhmrB8_ew)

DOCUMENTÁRIO. **Itapocu.** André Senna – Cine Monstro.

Acesso em 07/04/2020. Vimeo com a Senha: catumbi.

<https://vimeo.com/301924455>

DOCUMENTÁRIO. **Catumbi: Uma Tradição Negra.** Acesso em: 31/05/2020

[https://www.youtube.com/watch?v=GAT\\_T2MUhso](https://www.youtube.com/watch?v=GAT_T2MUhso)

### **ENTREVISTAS:**

ALESSANDRA BERNARDINO. Dia 19 Novembro de 2019. Em Joinville, Zona Norte.

ANDRÉ SENNA. Dia 08 de abril de 2020.

CAPITÃO LIDIANO EUFRÁSIO. Dia 09 Novembro de 2019. Em Joinville, Zona Sul.

PAULO JUNIOR. Dia 16 Novembro de 2019. Em Joinville, Centro.

## **ANEXO 1**

### **Processo Criativo**

### **Alma na Voz e Mãos no Tambor**

Áudios das Composições e Fontes Originais.

Formato digital.

Link para Acesso:

[https://drive.google.com/drive/folders/148HpAUjVJYF\\_brALIsOq94mXJOLw163X?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/148HpAUjVJYF_brALIsOq94mXJOLw163X?usp=sharing)

## **Música 1**

### **Oração à Nossa Senhora do Rosário**

*Composição, Voz, Rabeca de lata, Tambor e Efeitos: Ana Paula da Silva*

A gravação desta composição aconteceu com a execução da rabeca de lata e da voz ao mesmo tempo. Em seguida foi gravado o tambor e efeitos. A rabeca produziu uma rítmica como a de um tambor, a melodia como um rezo que unida à letra evoca a Santa, uma oferenda. A interpretação vem banhada de um gesto que propõe uma recepção de algo sagrado, como honrar e agradecer a entidade que chega e ilumina a comunidade.

**Fontes Originais:** *Marcha de Rua e Cativindará*

## **Música 2**

### **Manto Sagrado do Sertão**

*Citação da letra: Olha anjos do céu –*  
*Domínio Público referente à manifestação Catumbi de Itapocu*  
*Composição, Voz, Violões, Tambores, Percussão: Ana Paula da Silva*

A composição Manto Sagrado do Sertão nasceu a partir do violão, um violão que viaja no tempo, retoma o passo, a estrada do lugar que chamava-se Porto do Sertão. A primeira parte da execução da música, conta a história do povo de um lugar. Já a última parte retrata o canto em coro e tambores, os dançantes e suas respostas, o grupo e sua fé, o povo e sua religiosidade, a louvação aos Anjos do Céu. Foi gravado primeiro o violão base, o tambor, efeitos, as vozes, e por último o segundo violão.

**Fonte Original:** *Olha os Anjos do Céu*

## **Música 3**

### **Senhora do Mar**

*Letra e citação: Catumbi de Itapocu*

*Composição, Voz, Violões e Efeitos: Ana Paula da Silva - Tambor e Efeitos: Clara C. da Silva*

Senhora do Mar, primeira composição feita para a conclusão do mestrado. Esta construção artística se deu a partir dos dois primeiros cânticos que ouvi e logo me identifiquei, assim que conheci o Grupo Catumbi. A única composição que mantém a letra original. Eu e Clara, minha filha de 13 anos, gravamos ao mesmo tempo: voz, violão 1, tambor e efeitos. Em seguida, o segundo violão. O violão visita quatro lugares distintos em levadas e gestos, o tambor navega junto desses movimentos amparando e trazendo a força ancestral do Catumbi, que dialoga com a voz que caminha leve e profunda em meio a estes lugares.

**Fontes Originais:** *Inglês do Mar e Eu vou mas não vou*

## **Música 4**

### **Minha Nossa, Quanta Luta!**

*Composição, Voz, Violões, Madeiras: Ana Paula da Silva*

*Participação Especial: Clara C. da Silva – Madeiras e rezo*

A gravação aconteceu partindo do violão 1, seguida da voz, o violão 2 e por último as madeiras, rezo e o poema. A composição surgiu a partir dos toques das espadas que acontece durante o ritual do Catumbi com os dançantes. Os violões conversam entre si, em uma luta fluida, musical, mais precisamente uma conversa como sendo também espadas, porém sonoro e leve. A letra exalta a resistência, a luta da comunidade, do Grupo Catumbi, dos fiéis, a fé, como uma onda luminosa que invade todo o distrito de Itapocu, suas casas e quintais, e atravessam o tempo.

**Fonte Original:** *Dança da Espada*

## **Música 5**

### **Festejo do Rei e Rainha**

*Composição, Voz, Violão, Pandeiro, Apitos, Madeiras, Tambores, Shakes, Palmas:*  
*Ana Paula da Silva - Participação Especial: Clara C. da Silva : Palmas e Tambor*

Composição que surgiu com uma levada de violão que gosto muito. Posso dizer que a utilizaria em um samba de roda, ou em qualquer outro lugar que a sentisse bem inserida. O samba é o fechamento da festa, ele acontece no último dia para a comunidade. Em minha memória a força do refrão do cântico original "Sinhô Rei e Rainha ôh, o recebe a coroa ôh", no ápice da coroação, exatamente no momento que os integrantes da comunidade são coroados, honrados, se fez muito presente para criar o refrão desta música. A letra faz homenagem aos integrantes do Grupo, como o Capitão Lidiano, Seu Risca, Seu Osvaldo Eufrásio, os dançantes, tamboreiros, os devotos, a Santa e os ancestrais. A gravação foi realizada primeiro pelo violão, em seguida os tambores, shakes, pandeiro, palmas e voz.

**Fonte Original:** *Canto de Coroação*

## **Música 6**

### **Canto de Despedida**

*Citação: Viva Muitos Anos – Domínio Público – Catumbi de Itapocu Composição, Voz, Tambor:*  
*Ana Paula da Silva - Participação Especial: Clara C. da Silva – Tambor*

Viva muitos anos, cântico profundo que após participar dos dias da homenagem do Grupo Catumbi para com a Nossa Senhora do Rosário, nas novenas, na procissão, nos rituais, o desejo mais genuíno é que a manifestação: "Viva muitos Anos". Alma na voz e mãos no tambor, atinge o seu desejo inicial, a união entre estes instrumentos tão intensos, tribais, com tantos significados e ancestralidade. Eu e minha filha Clara, criamos esta levada dos dois tambores em nossos encontros informais em nossa casa. A partir dele foi possível criar a melodia e letra. A gravação aconteceu primeiro com os tambores, em seguida gravei a voz. A última composição finaliza em sua origem, como fechando o ciclo deste processo. Um retorno à voz e ao tambor, como o grupo se apresenta e realiza seu ritual e sua homenagem carregada de símbolos, memória e história.

**Fonte Original:** *Viva muitos anos*

## **ANEXO 2**

### **Ficha Técnica**

Gravação realizada em junho de 2020 no Estúdio Toca 88.

A produção musical aconteceu durante a pandemia.

Técnico: Ronaldo Gomes

Local: Joinville/SC.

Mixagem: Ana Paula da Silva e Ronaldo Gomes.

Composições, Arranjos: Ana Paula da Silva

### **ANEXO 3**

Tabela Fundação Palmares

Comunidades Remanescentes Quilombolas em SC

REGIÃO	UF	MUNICÍPIO	CÓDIGO DO IRGE	COMUNIDADE	Nº PROCESSO NA FCP	ETAPA ATUAL PROCESSO FCP	Nº DA PORTARIA	DATA DA PORTARIA NO DOU
SUL	SC	ABDON BATISTA   CAMPOS NOVOS	4200051   4203600	INVERNADA DOS NEGROS	01420.000155/2004-08	Certificada	19/2004	04/06/2004
SUL	SC	PRAIA GRANDE   MAMITUBA	4213807   4311734	SÃO ROQUE	01420.000381/2004-81	Certificada	35/2004	10/12/2004
SUL	SC	PORTO BELO	4213500	VALONGO	01420.000528/2004-32	Certificada	35/2004	10/12/2004
SUL	SC	GAROPABA	4205704	MORRO DO FORTUNATO	01420.002564/2006-95	Certificada	29/2006	13/12/2006
SUL	SC	PAULO LOPES	4212304	SANTA CRUZ	01420.000121/2007-58	Certificada	23/2007	02/03/2007
SUL	SC	MONTE CARLO	4211058	CAMPO DOS POLI	01420.000236/2007-42	Certificada	23/2007	02/03/2007
SUL	SC	BALNEÁRIO CAMBORIÚ	4202008	MORRO DO BOI	01420.0003621/2008-22	Certificada	43/2009	05/05/2009
SUL	SC	SANTO AMARO DA IMPERATRIZ	4215703	TABULEIRO	01420.000009/2009-89	Certificada	43/2009	05/05/2009
SUL	SC	TREZE DE MAIO	4218400	FAMÍLIA THOMAZ	01420.0003429/2008-36	Certificada	43/2009	05/05/2009
SUL	SC	SANTO AMARO DA IMPERATRIZ	4215703	CALDAS DO CUBATÃO	01420.000595/2010-03	Certificada	82/2010	06/07/2010
SUL	SC	GAROPABA	4205704	ALDEIA	01420.002423/2009-22	Certificada	162/2010	27/12/2010
SUL	SC	FLORIANÓPOLIS	4205407	VIDAL MARTINS	01420.005775/2013-16	Certificada	176/2013	25/10/2013
SUL	SC	CAPIVARI DE BAIXO	4203956	ILHOTINHA	01420.016444/2012-21	Certificada	41/2014	18/03/2014
SUL	SC	JOINVILLE	4209102	BEÇO DO CAMINHO CURTO	01420.011206/2013-18	Certificada	70/2019	10/05/2019
SUL	SC	SÃO FRANCISCO DO SUL	4216206	TAPERA	01420.011207/2013-54	Certificada	71/2019	10/05/2019
SUL	SC	ARAQUARI	4201307	ITAPOCU	01420.011210/2013-78	Certificada	72/2019	10/05/2019
SUL	SC	ARAQUARI	4201307	ÁREAS PEQUENAS	01420.011208/2013-07	Certificada	169/2019	01/11/2019
SUL	SC	JOINVILLE	4209102	RIBEIRÃO DO CUBATÃO	01420.102078/2019-06	Certificada	231/19	31/12/2019

**ANEXO 4**  
Filipeta Digital da Festa 2019

# SENHORA DO ROSÁRIO

## PROGRAMAÇÃO DAS NOVENAS E MISSAS

- Novena do dia 16 ao 22 início as 19Hrs
  - Dia 23 novena do grupo Catumbi as 20h
- Logo após procissão com o traslado das coroas para o império.
- Dia 24 a partir das 9 Hrs
- O grupo sairá visitar a comunidade nas casas.
- 19:30Traslado das coroas do império para a igreja juntamente com o rei a rainha e juizes
  - As 20Hrs celebração na igreja
- Logo após traslado do andor para o império

## DIA 25 AS 9 HRS

- Procissão com o andor do império para a igreja com o rei e rainha e juizes
- As 10hrs Santa Missa de natal
- Coroação do Rei e Rainha
- Homenagem a membros do Grupo Catumbi e da irmandade

CIDADE ITAPOCU -  
MUNICÍPIO ARAQUARI -  
RUA JOÃO CARLOS



## **ANEXO 5**

### Entrevistas

## **CAPITÃO LIDIANO EUFRÁSIO**

**Entrevista 7 Novembro de 2019. Local: Petrópolis Joinville. 9:30h**

(Se não quiser falar alguma das respostas você me fala.)

### **Quanto tempo você é o Capitão do Catumbi?**

Vai fazer 19 anos. Desde criança a gente acompanha. Com 10 para 11 anos, comecei no grupo.

### **Você se via como Capitão?**

Foi por acaso, comecei tamboreiro, como dançante, algo que acontece naturalmente.

### **Você conviveu com o Seu Maia, como aconteceu o processo de passar a responsabilidade de um capitão, para outro? (ex capitão) que faleceu em setembro de 2019.**

A gente vai acompanhando o grupo e vai vendo quem tem perfil de capitão, de liderança, de tudo.

### **O que é o Catumbi para o Lidiano?**

O Catumbi pra mim é uma parte da minha vida, eu costumo dizer que hoje em dia eu tenho o Catumbi, e a minha filha. Duas coisas que eu não posso largar.

### **Você acha que o Catumbi atual em relação ao Catumbi que você conheceu com 11 anos está diferente? A presença da comunidade é a mesma?**

O ritual do Catumbi é o mesmo. Eu acredito que não tenha muita diferença. O mesmo conceito.

### **Em algum momento teve mais participação do público, da comunidade durante o cortejo com os cantos?**

O que falam é que antigamente, até as mulheres respondiam junto. Mas hoje em dia também, tem bastante pessoas que cantam com o grupo.

### **Quem decide o tempo que o Capitão fica? Ele mesmo, ou a comunidade?**

O tempo é do capitão, o capitão vai até onde ele pode ir. Quando ele sente que tem outra pessoa preparada, o Seu Maia, me acompanhou durante todo o tempo.

### **Qual é a função do Capitão no Catumbi?**

O capitão é uma liderança, ele organiza o Grupo, ele canta para o grupo responder, puxa os cantos, inicia, finaliza, ele define com o padre em que hora vai sair o grupo. Combina o ritual.

### **Durante o ano você tem outras funções com o Grupo?**

Minha função é estar ligado ao Grupo, ver sobre projetos, apresentações. Tem apresentações que não posso ir, devido ao meu trabalho. Sigo acompanhando os processos que vem acontecendo.

### **As músicas que tem no ritual, você aprendeu desde o período dos 11 anos?**

Sim, tudo eu aprendi com eles. Os escravos cantavam de improviso. Muita coisa também acredito que se perdeu, tem cantos que não conseguimos pegar.

**No disco do SESC dedicado ao Grupo Catumbi tem várias músicas, todas que vocês fazem estão ali?**

Tem músicas que eu canto que não tem no disco. Quatro ou mais que não tem ali. Acredito que talvez mais, de vez em quando eu conversava com o ele cantava algumas coisas que a gente não conseguiu pegar. Se perdeu com o tempo.

**Voltando um pouco para o ritual, qual é o papel do Catumbi Mirim?**

A gente montou esta festa, em 2000. Para eles começarem a entender o que é esta festa, o rei e a rainha, colocar as crianças dançar com os mais velhos, para eles irem pegando, se for ver hoje 80% do grupo era do Catumbi mirim. Tem 10 reis dentro do grupo que foram reis mirim.

**Este Rei e Rainha tanto do adulto e do Mirim, eles tem outra função ou mais é simbologia?**

É mais simbólico, mas a família dos reis e rainhas, se prontificam a ajudar mais na realização da festa, a organização da festa.

**Como foi saber da passagem (falecimento) do Seu Maia que aconteceu agora em setembro?**

Cresceu mais uma responsabilidade pra nós. Cada vez que vai uma pessoa dessa antiga, a responsabilidade fica maior. Os mais velhos sempre pedem, não deixa morrer a tradição.

**Eu vi o Seu Maia e a companheira, na festa do ano passado, cantando e participando?**

Ele acompanhou todas as festas de setembro e dezembro, desde que ele saiu da função de capitão. Ele sempre cantava, todas as festas. Às vezes ele na correria chamava e falava, que eu havia esquecido alguma coisa. Muito lúcido. Sempre recebi bem estas falas. Eu cresci no meio deles, dos mais velhos. Não foi por acaso, eles me preparam, e desde pequeno fui sabendo, eles me preparam para o que iria acontecer hoje.

**O ritual do Catumbi, acontece dentro também de um ritual da igreja católica, sempre foi assim como está hoje? Ou ele era menor?**

Quando eu era mais novo, era maior. Acredito que não mudou muito.

**O ritual católico poderia ter mais conexão com o ritual do Catumbi?**

Até dois, três anos atrás a gente tinha liberdade de fazer a nossa cerimônia do jeito que queríamos fazer. Simplesmente o padre rezava. Hoje nós estamos assim, com este problema, esta interferência. A comunidade sempre fez a festa, o padre estava ali só para fazer a parte dele. Agora nos últimos anos estamos tendo problemas que eles querem interferir.

**Qual é a importância que você vê de outras pessoas estarem conhecendo o Catumbi, você acha isso importante?**

Acho importante desde que seja para somar, acho importante. O que o outro capitão e eu a gente sempre achou importante é a preservação, não deixar sair do ritual, virar outra coisa. Mas é importante o conhecimento é importante.

**Quais as funções dos instrumentos?**

Os objetos, os figurinos faz parte do ritual. A espada um significado de luta.

**Você é de Araquari?**

Sim.

**Como foi receber os certificados de remanescentes Quilombola, e de Patrimônio Cultural Imaterial de SC?**

Para nós foi uma vitória, hoje a gente se defende através disso, mais oportunidades de recursos para a própria manifestação. Hoje nós estamos na luta para conseguir fazer a festa de dezembro. Coisas que nunca aconteceram na comunidade. Antes a gente só comunicava a igreja, agora a festa tem que ser como eles querem, e não como a comunidade quer, daí é onde entra estes certificados, para garantir.

**Você quer falar mais alguma coisa sobre o Catumbi?**

Sim, eu quero falar dos mais velhos, sem eles eu não estaria aqui hoje.

Meu pai Seu Osvaldo Mario Eufrásio. Capelão.

Capitão – Seu Maia – José Marcelino Maia.

Seu Marcelino Firmo da Costa. Responsável pela organização do Salão e reformas da igreja. Durante muitos anos.

Pedro Antonio Santana e Jaime Valdemiro de Borba – Tamboreiros que aprendi a tocar.

Amauri Arnaldo Ricardo – Meu braço direito até falecer, seus familiares contribuem com a festa até hoje.

José Cerilo de Jesus – Ajudou a guiar o grupo passando muitas informações.

Tive muitos ensinamentos vendo e escutando as histórias de nossos antepassados através destas pessoas que cito aqui.

Meu pai tem uma ligação mais de 60 anos com a igreja, ele começou com a católica Romana, e seguiu para a Brasileira.

Hoje o tio Maia faleceu, mas eles eram os mais antigos.

**A função do teu pai como capelão como é que é?**

Ele faz a coroação, ele tem a função dele como capelão, ele participa do grupo também para dar entrevistas, contar a história do grupo. Sobre a igreja, ele sabe todo o procedimento. Até seis anos atrás quem escolhia o rei era ele, mas agora ele passou pra mim, mas mesmo assim, quem faz a leitura é ele, quem faz a coroação e anuncia o novo rei. Meu pai tem mais de 70 e poucos anos.

**Quando você vê uma criança participando da festa, você acredita que a festa vai seguir?**

Vai seguir sim, com certeza, acredito que muitos anos. Um menino desse vai cantar antes de mim.

**Teve homenagem para as mulheres em setembro, qual é a função delas na festa?**

As mulheres elas fazem a parte da decoração, tem uma força. As mulheres ajudam nas coisas da festa. As bandeiras são levadas só pelas mulheres.

**Você acha importante, novos artistas se influenciarem pelo grupo Catumbi para fazerem novas criações, seja na pintura, dança, música?**

Eu acho assim, que o importante é o diálogo, quero dizer vir falar antes.

**A imagem da Santa que está no vidro pequeno dentro da igreja de Nossa Senhora do Rosário, é a original?**

Sim, é a original. Trazida pelos escravos.

O grupo se mantém até hoje com a tradição, exatamente porque quiseram estar mais fechados e resistiram, e quiseram estar fechados, pela necessidade de manter o ritual, o culto a Nossa Senhora, por mais que eles acreditam que seja importante que as pessoas conheçam, eles acreditam muito no processo de que, manter a tradição e se manter fechado, fez com que o grupo esteja até hoje em atividade com o ritual.

\*Conversa final

**ALESSANDRA CRISTINA BERNARDINO – 45 anos**

Entrevista 09 de Novembro de 2019. 16h Local: Joinville/SC.

Minha ligação com o Catumbi vem direto com o meu pai que fazia parte do Grupo. Primeiro ele iniciou como dançante e se tornou tamboreiro do Grupo. E fez parte da diretoria do Salão onde o Grupo do Catumbi faz a suas atividades. A minha ligação é educacional não só familiar, é em relação as atividades pedagógicas que eu desenvolvi na escola da comunidade a partir do Grupo Catumbi Mirim. Uma atividade pedagógica anti-racista, partipou dos prêmios nacionais e foi vencedora em 2012 que constatava as experiências pedagógicas no Brasil todo contra o racismo ficamos entre as 30 melhores experiências do país. E em 2017 pelo ministério da cultural, o prêmio Leandro Gomes de Barros, de 500 experiências nós ficamos em segundo lugar. Como educadora eu criei o Catumbi Mirim. Para mim é muito importante também na minha vida profissional como integrante desta comunidade porque eu sei que aquelas crianças que hoje são jovens adultos, que já fizeram suas vidas, passaram por uma fase de um aprendizado antirracista, o Catumbi contribuiu e muito com isso, por isso é importante trabalhar esta questão local, numa visão global.

**Estas escolas são de Araquari?**

Sim, a escola que tem o Catumbi Mirim é uma escola na comunidade de Itapocu-Araquari. A única escola Tito Olivo Venancio Rosa, escola estadual de Itapocu na Comunidade.

Pensando de quando eu era criança e agora sendo uma jovem Senhora, vendo o Catumbi nas suas duas gerações, sempre que o Catumbi passa por uma reestruturação com novo capitão, novos integrantes, até na organização do salão para as atividade culturais, cada vez mais ele se ressignifica. Não há comparação, porque cada momento histórico é um. Quando eu era criança era de uma forma, os homens eram mais velhos, a família tinha mais ligação, porque em sua maioria ele era formado por irmãos. Tínhamos a presença do tio Osvaldo, tio Loro, tio Pedro e do meu pai, que são irmãos. Do tempo antigo para o atual. A comunidade participava mais mas não compreendia o que aquilo significava na comunidade. Com essa nova geração a comunidade inicia a saber o que é. A partir dos projetos pedagógicos que são desenvolvidos na nossa escola estadual e nas escolas municipais também porque o Catumbi se tornou um patrimônio do município e o momento histórico é outro, de revelar mais as questões, divulgar mais e as atividades ficaram mais intensas, porque antes quando eu era criança eu esperava o natal chegar. E agora não, já desde setembro eles já reconhecem o valor do Catumbi. Momentos históricos diferenciados.

**Você acha importante que a sociedade enxergue e visibilize o Grupo Catumbi?**

Sim ela está maior, mas a conexão não foi compreendida e absorvida na sua essência. Antigamente, as pessoas iam lá faziam pesquisa e não davam retorno. Porque a partir que um grupo, faz um projeto e participa de um edital ele tem que prestar conta novamente para a comunidade. Com este último documentário, por exemplo, já estamos rodando o mundo. Ao mesmo tempo a ponte ainda precisa ser mais livre de algumas pedras, no sentido de pensar estratégias para fortalecer esta cultura dentro da comunidade, então o poder público tem que prestar mais atenção no patrimônio do seu município valorizar e reconhecer.

Alimentar o patrimônio é como se alimentar, todo dia você tem que fazer alguma coisa. O estado já reconheceu isto mas o poder público municipal não o fez ainda. Precisamos fortalecer mais em questões burocráticas mais efetiva a partir do poder público. A comunidade existe a partir da história do Catumbi, se não nós não teríamos o certificado quilombola, a valorização do ambiente, em relação ao rio, porque a história inicia por ali, pelo rio. A figura masculina, essa luta, essa veracidade, essa luta negra, é ele quem traz. Talvez não seja falta de interesse mas de conhecimento.

**A ligação do Catumbi junto a igreja fez com que ele se mantivesse vivo até hoje?**

Sim, porque no Brasil toda a congada está ligada a igreja. Com um tempo nós tivemos alguns padres, iniciou com a romana e depois passou para a igreja do Brasil. Há uma dificuldade de dialogo religioso e cultural. Mas o Catumbi resiste. Todos os padres que lá passaram quando eu era criança e percebia que as missas eram diferentes, as missas eram mais sagradas, mas profundas, porque elas tinham um vínculo com a irmandade, com o cuidado com o sagrado. O Catumbi é muito mais atrativo neste sentido, porque são homens que reverenciam uma santa branca.

A história do Catumbi em si, conta a história de Itapocu, com este grupo fenomenal, com mais de 200 anos. E pensando nesta questão religiosa atualmente, falta chegar um padre que dialogue com este sagrado, ele precisa ter um entendimento de como aquele grupo funciona, de como é praticado o ritual africano que tem que ser respeitado. O padre precisa chegar na comunidade escutar os mais velhos, temos pessoas com mais de 100 anos. O próprio diácono está com 80 anos.

No Brasil, nós negros sempre temos que prestar contas porque estamos naquele lugar, ou dois dias ou 200 anos, nós negros não temos que prestar conta, as pessoas precisam pesquisar sobre nós para compreender, como nós nos catequisamos, nos guardamos, como nos relacionamos com o sagrado, o que seja, as pessoas tem que compreender isso, e com o padre não será diferente, para na hora do ritual então ele também fazer parte daquele momento. O Catumbi pode fazer o ritual onde quiser, mas ele escolheu fazer dentro da igreja dentro desta instituição para se firmar, eu penso que ele merece todo o respeito sim.

Eu quero que o Catumbi dure mais 200 anos, as novas gerações tem que conhecer, porque faz parte da nossa cultura. Nós negros catarinenses, principalmente nós de Itapocu, as crianças tem que conhecer sim, esta é a nossa raiz.

Quando eu trabalho o Catumbi, eu trabalho o sagrado em primeiro lugar, trabalho contra o racismo, quando eu apresento o Catumbi é uma história de resistência que um grupo que iniciou a sua questão cultural religiosa a quase 100 anos praticando um natal somente no dia 26 e depois faz um natal dia 25, saindo de uma igreja romana para a igreja católica brasileira é porque já enfrentou muitas coisas, continua enfrentando ainda então as nossas crianças precisam conhecer esta história para compreender que a resistência está em nós. E faz também prevalecer a nossa africanidade dentro deste estado que é europeu.

O Catumbi é a nossa referência, da comunidade de Itapocu e de Araquari, mas muito mais para o estado de Santa Catarina, porque é o que nos identifica como negros, nós temos uma licenciatura em educação escolar quilombola com todas as outras comunidades além de Itapocu, Areias, Tapera, enfim, não só porque são quilombolas, porque cada uma delas tem uma história. A do Catumbi para Itapocu, reforça e ressignifica, legitima esta presença negra no nosso estado, por isso quero que ele dure mais 200 anos porque é como se fosse uma parte de mim. Eu não consigo viver sem este ritual.

**Você mora em Joinville, certo, quantos anos?**

Eu moro em Joinville, porque eu nasci aqui. Eu sempre fiquei aqui. Eu passo por Itapocu, por conta da questão profissional que fui professora, eu dei aulas lá na escola. Mas trabalho na coordenadoria regional da educação que coordena aquela escola, então eu tenho contato direto.

**Sobre a invisibilidade na cidade de Joinville. Você acha que estas manifestações são invisibilizadas em Joinville?**

Sim, não tenho dúvida.

**Você acha que a educação favorece a visibilidade?**

O sistema estadual é mais aberto. Na proposta curricular, o documento oficial diz na sua primeira linha que a diversidade é o princípio formativo. A rede municipal não trata ainda a diversidade como princípio formativo, trata a diversidade como algo longe, distante.

Mas se pensarmos em tudo o que vem acontecendo sobre os certificados desta comunidades próximas aqui de Joinville. Dos 13 escravos enterrados no cemitério do imigrante, o Kênia Clube com mais de 60 anos, essa presença negra já está confirmada.

Mas a supremacia tanto étnica quanto cultural nesta cidade, quando o poder público estabelece estratégias para que não pratique nem o carnaval, então cada vez que o poder público fizer parte e ser conivente com a supremacia étnica, ele vai favorecer somente o que é favorável a ele. O tempo irá dizer se nós continuaremos ou não com esta supremacia. Nós tivemos um momento histórico em

outra gestão que foi favorável. Depende muito do poder público. Se a supremacia prevalecer aí há racismo.

**ENTREVISTA realizada com o cineasta André Senna - Documentário ITAPOCU****Dia 09/04/2020****André Fernando Goulart Senna, 31 anos, cineasta****1) Por que você decidiu fazer o documentário do Catumbi?**

Bom, desde o tempo da faculdade de cinema eu sempre fui muito ligado a música, principalmente a música negra. Sempre trabalhei em videoclipes musicais e sempre coloquei a música como plano de fundo ou como questão principal em meus projetos pessoais. Quando surgiu a oportunidade de escrever um projeto para o edital de cinema de Santa Catarina, achei que seria interessante retratar alguma tradição musical afro-brasileira catarinense. Aí pesquisando cheguei ao Catumbi de Itapocu.

**2) Você acha importante que mais pessoas fora do ritual conheçam esta manifestação? Por que?**

Acho tão importante que fiz o projeto justamente pra isso. São pouquíssimas as pessoas que conhecem a tradição (inclusive é pouco conhecido entre as pessoas ali da região) e agora que eles começam a ter algum reconhecimento por parte do poder público (foram homenageados na Câmara Municipal de Araquari e reconhecidos como Patrimônio Imaterial de Santa Catarina), um pouco por parte do filme inclusive. Um povo precisa conhecer a sua própria história e a história de Santa Catarina é também construída pelos povos que foram escravizados. Essas histórias e tradições afro-descendentes foram invisibilizadas aqui no Estado, principalmente por se ter a ideia de que Santa Catarina é um estado “branco”, muito por conta de sua colonização europeia e por conta também de uma política de embranquecimento deliberadamente proposta por parte do poder público desde os anos 20/30 e que refletem até hoje. Então sim, é importantíssimo valorizar e retratar a herança dos negros na cultura e na sociedade desse Estado, que é provavelmente o mais racista do Brasil.

**3) Durante o processo, você sentiu alguma dificuldade ou resistência do grupo?**

Nenhuma resistência. Eles tinham a vontade e a necessidade em documentar a tradição, inclusive sugeriram e pediram muita das coisas que estão no filme.

**4) Você acha importante que os artistas tenham possibilidade de conhecer estas manifestações para que possam ser influenciados? Você acha importante para a criação catarinense?**

Sim, no meu ver a música popular brasileira recebe uma herança incalculável dos negros escravizados. Então creio que além de tudo é um dever ético pelo menos conhecer a origem do que as pessoas produzem hoje em dia. O Catumbi tem o DNA de toda a música afro feita no mundo: EUA, Caribe, Brasil, África, etc.

**Entrevista Paulo Junior dia 08 de Novembro de 2019.****Paulo Ricardo Vitorio Junior – 29 anos- Jornalista e Músico, que produziu e realizou o Documentário Catumbi de Itapocu: Uma Família.****Qual é a sua relação com o Catumbi?**

R: A minha relação com o Catumbi vem de berço. A família da minha vó materna, minha vó falecida, ela nasceu ali em Itapocu e a gente mantém essa tradição de estar frequentando o Catumbi, frequentando no natal. Todo o folguedo que existe, todo aquele ritual que é feito em homenagem a Nossa Senhora do Rosário e ele tem uma grande influência na minha vida também de certa forma eu cresci vendo o Catumbi, cresci vendo o falecido Tio Maia, que a gente amava, que era o capitão também a frente do Catumbi. Muito improvisado, muita dança, muita festa, passando nas casas convidando as pessoas pra festa né, então eu cresci nesse negócio de improvisar, do verso e tudo mais. Então isso de certa forma também é uma herança afro brasileira, é uma grande influência, assim da cultura africana que influencia nós aqui negros do Brasil digamos assim, então eu cresci nesse universo do Catumbi.

**Você lembra a sua idade quando a frequentar a festa?**

R: Desde pequeno, desde quando eu estava na barriga da minha mãe, depois eu segui acompanhando.

**Como é o nome da sua vó da comunidade?**

R: Maria, já falecida, mas eu tenho a minha bisavó, a mãe dela que ainda é viva, tem 93 anos, ela é a Maria da Costa Ricardo a vó Fanha. Ela lembra assim claramente ela acompanhou assim pelo menos uns 4 capitães, por convenção são só homens que dançam, mas ela relata que as mulheres sempre acompanhavam, embora não pudessem dançar e vestir a roupa, usar a espada, tocar e tudo mais elas sempre estavam ali porque naquele cortejo ali do Catumbi. Também tinham ladainhas, os cantos religiosos, orações que eram feitas.

**Qual a diferença do catumbi atual pro anterior?**

R: O que eu percebo é que assim, naquela época tinha tios meus, pessoas mais velhas no grupo, a voz ancestral do Tio Maia, daí com a transição pro Lidiano incorporou o pessoal mais novo. Eu acho que era diferente quando eles chegavam nas casas na época do Tio Maia, a comunidade se transformou também, havia mais pessoas que iam para o cortejo, a comunidade ficava mais dentro do ritual, mas

de repente, talvez a morte de alguns dos integrantes que iam diretamente, os filhos foram se afastando e daí em diante diminuí um pouco nos últimos anos, mas a tradição está ali e o Catumbi sempre tem ali representantes, sempre tem pessoas trabalhando com o Catumbi. Eu digo mais na questão da irmandade mesmo das pessoas que estão envolvidas ali né no ritual. Eu percebo que naquela época tinha mais, tanto que tinham as senhoras que ajudavam. Algumas delas eram as minha tias já falecidas, que eram as senhoras da associação da Nossa Senhora do Rosário, elas ajudavam no cortejo na própria festa, tinham um envolvimento maior sabe.

### **Você lembra de ter músicas diferentes das que você ouve hoje?**

R: Não, eram basicamente essas.

### **E sobre a questão do catolicismo?**

R: Isso agora é mais recente, tanto que antes era o padre, o Lidiano e o seu Osvaldo que era o diácono e tocavam tranquilo. Eles enviaram o padre recentemente. E vários outros lugares ocorrem neste formato. A igreja católica romana fizeram até um certo tempo, depois pararam.

### **Você acha que o grupo se manteve até hoje por conta da ligação com a igreja?**

Eu acho que não, acho que foi a comunidade que resistiu, as gerações tiveram esta consciência de manter, tanto que o de Florianópolis acabou. Aqui teve a preocupação do tio Maia, que lá em 2000 ele já se preocupou em passar para o Lidiano. Pra nós aquilo é tudo. É um elo que a gente tem com a nossa ancestralidade. Este foi o principal fator para manter o Catumbi.

Alguns configuram a forma como o Catumbi aparece, com o exército de Ogum. Essa representatividade em relação a Umbanda. Os dançantes que vão a frente são guias.

### **Você acha importante que estas práticas cheguem a nós?**

O Catumbi é uma forma de expressão, era a forma como os escravos faziam cantar e tocar. Eu concordo que tenha esta expansão do grupo fora da esfera religiosa e do ambiente da igreja. Para difundir. Tem uma história ali do simbolismo que precisa ser trabalhado divulgado para as pessoas conhecerem. Com certeza. O ijexá foi assim, saiu do candomblé e depois ficou super conhecido.

### **Por que você fez o Documentário?**

Então eu cresci ali, e vi muitas pessoas passando pela comunidade e não deram retorno para a comunidade. Assim que acabei o curso de jornalismo em 2012. Em 2010, eu já comecei a gravar, tive apoio da UFSC. Fiz a exibição para a comunidade. Eu queria de alguma forma contribuir, já que não

dancei nem cantei o Catumbi, pelo menos como sendo descendente daquele lugar, foi a forma de contribuir. Com a linguagem jornalista eu quis expressar o carinho que eu tenho pelo grupo e deixar registrado. Está no youtube agora para todos conhecerem.

**Teve alguma resistência do Grupo neste período?..**

Não, porque eu já tenho uma relação familiar ali com o Grupo, já conhecia, foi fácil. O Lidiano é meu primo. Fui organizando roteiro, imagens de arquivo, e fui conversando com eles. Foi tranquilo.

*O grupo já foi mais fechado. Hoje eu diria que está mais tranquilo. Inclusive tudo eu converso com o Lidiano para realizar alguma coisa sobre o Catumbi. Eu pedi a ele para abrir a página no Facebook do Catumbi, e ele topou. O grupo foi contemplado pela Elisabeth. É isso, tem que trabalhar se conectar para legitimar ainda mais a importância que tem o Grupo, a tradição. Eu conto um pouco sobre como surgiu esta história.*