

Tambores do sul: um projeto etnomusicológico e audiovisual sobre as práticas musicais em comunidades remanescentes de quilombos no Rio Grande do Sul, Brasil

Luciana Prass

Introdução

Após anos e anos de intensa luta política dos movimentos sociais no Brasil, em especial do Movimento Negro Unificado (MNU), a Constituição de 1988, entre outras conquistas, garantiu a titularização das terras às comunidades remanescentes de quilombos que as estivessem ocupando. A partir de então iniciou no país um grande movimento para reconhecimento e mapeamento destas comunidades, e posterior elaboração de laudos antropológicos através do Ministério do Desenvolvimento Agrário (MDA)¹.

No estado do Rio Grande do Sul (RS), os primeiros laudos antropológicos para reconhecimento das comunidades quilombolas começaram a ser realizados apenas a partir de 2000². Há mais de 100 comunidades quilombolas mapeadas no estado e até agora nenhuma delas recebeu o título definitivo de suas terras. Porém, o processo de organização social e luta política pelo reconhecimento enquanto “comunidade quilombola”, tem mudado radicalmente a vida cotidiana de muitas delas: pessoas de diferentes setores do governo, com certa frequência, reúnem as comunidades para explicar as políticas do Estado, antropólogos passaram a conviver com os grupos para realizar laudos antropológicos, uma profusão de Organizações Não-Governamentais (ONGs) está atuando em diversas frentes, promovendo oficinas de saúde, cultura, agricultura e desenvolvimento sustentável, e ativistas do Movimento Negro têm ajudado as comunidades a organizar suas associações comunitárias. Como consequência, muitos grupos estão repensando e recriando sua etnicidade de maneiras originais. As práticas musicais, como sugere o etnomusicólogo Thomas Turino (2000: 4), oferecem uma “janela aberta” para refletir sobre esse momento histórico, por se tratarem de um meio direto de expressão de valores, identidades, e relações sociais. Nesse sentido, a abordagem etnomusicológica fornece um referencial teórico privilegiado para pensar sobre isso.

Em trabalho de campo iniciado em 2006, percorri diversas comunidades remanescentes de quilombos do Rio Grande do Sul em busca de grupos e indivíduos envolvidos em práticas musicais música. Nesse período, três comunidades emergiram como espaços privilegiados para a reflexão etnomusicológica e aceitaram minha inserção como pesquisadora e musicista: *Rincão dos Negros*, em Rio Pardo; *Casca*, em Mostardas; e *Morro Alto*, em Osório.

¹ Dados oficiais apontam 743 áreas de remanescentes de quilombos no Brasil, perfazendo um total de cerca de 2 milhões de habitantes distribuídos em 30 milhões de hectares. Estimativas não-oficiais admitem a existência de cerca de 2 mil comunidades.

² Os primeiros laudos antropológicos realizados no RS foram de Ilka Boaventura Leite (2000, 2002), realizado em Casca, na região de Mostardas no extremo sul do estado; de Daisy Macedo de Barcellos *et al.* (2004), em Morro Alto, no litoral norte; e de José Carlos Gomes dos Anjos e Sergio Baptista da Silva (2004), nos quilombos de São Miguel e Rincão dos Martimianos na região central do RS. Outras referências importantes são os trabalhos de Roseane Rubert (2005), que mapeou várias comunidades do estado, bem como a tese de doutorado de Iosvaldyr Bittencourt Junior (2006) sobre o maçambique de Osório.

Inicialmente, no *Rincão dos Negros* acompanhei o dia da *Festa Escrava*, em comemoração ao *Dia da Abolição*, que culminou com a cerimônia do *Quicumbi*³. Em Osório, participei da Festa de Nossa Senhora do Rosário, onde o *Maçambique*⁴, desde o final do século XIX, é a cada ano recriado por seus *tamboreiros* e *dançantes*. Em *Casca*, venho acompanhando as vivências musicais da comunidade, muito associadas à cultura dita “gaúcha” ou “gauchesca”, além do *Terno de Reis* que, segundo os *casqueiros*, seria uma das práticas musicais *dos antigos*.

Nestas comunidades, alguns atores sociais vivenciam a música de maneira especial: como coordenadores ou mestres de grupos (de *Quicumbis*, de *Maçambiques*, de *Ternos de Reis*, etc), como instrumentistas, tamboreiros, cantores, dançantes, construtores de instrumentos, ou ainda, como participantes rituais ou público de apresentações musicais. Estes têm sido os principais colaboradores do projeto. Nas permanências nas comunidades, através de observações acompanhadas de diários de campo, entrevistas, fotografias e gravações em áudio e vídeo, bem como do compartilhamento de práticas musicais⁵, tenho aprendido com eles sobre seus repertórios e práticas musicais preferidas e sobre os sentidos individuais e coletivos dessas escolhas.

Com o acompanhamento desses personagens e a ampliação da rede de relações a partir do convívio etnográfico, pretendo desvelar as trajetórias, genealogias, formas de ensino e aprendizagem, bem como o lugar da música na agenda destes grupos de remanescentes de quilombos que lutam por terem seus direitos reconhecidos.

Neste artigo levanto algumas questões sugeridas pelos sons e imagens registrados em campo através de meios audiovisuais. Buscando potencializar essa discussão, parto de recortes de um diário de campo do *Rincão dos Negros*⁶ para pontuar reflexões teóricas que contemplam também os outros cenários da pesquisa.

¿Tambores?

Rincão dos Negros, domingo, 25 de maio de 2006.

Fui até o Rincão dos Negros pela primeira vez, em função de uma cerimônia de Quicumbi que seria realizada no último domingo de maio, em comemoração retroativa ao dia 13, Dia da

³ Luís da Câmara Cascudo, em 1962, a partir de dados recolhidos pela Associação Rio Grandense de Música já trazia referências ao *Quicumbi* do *Rincão*: “no RS diz-se Quicumbi (Maquiné, em Osório, [e no] Rincão dos Panta, no Rio Pardo) e Ensaio em Bojuru, São José do Norte” (Cascudo, 1962: 255).

⁴ Segundo Corrêa, o *Maçambique* é um “auto popular em que, por meio de cânticos e danças, os negros da cidade de Osório, no RS, homenageiam a N. S. do Rosário e coroam o Rei do Congo e a Rainha Jinga. Trata-se de uma forma regional das *congadas* que se espalham por todo o Brasil (congós, cacumbis, maracatus, etc.)” (Corrêa, 1998: 17-18).

⁵ O violão e as percussões que carrego comigo têm sido instrumentos importantes de aproximação com os quilombolas e do desvelamento de minha identidade de musicista e pesquisadora frente a eles. Tocando juntos compartilhamos dificuldades técnicas, repertórios, acordes, melodias, ritmos, estéticas e visões de mundo.

⁶ Registro antropológico importante sobre o *Rincão dos Negros* é a dissertação de mestrado de Rui Leandro da Silva Santos: *Festa de Nossa Senhora Imaculada da Conceição: articulação, sociabilidade e etnicidade dos negros do Rincão dos Pretos no município de Rio Pardo – RS*. Porto Alegre: PPG - Antropologia Social, 2001.

Abolição. Cerca de 150 km entre asfalto e estrada de chão nos levaram ao Passo do Pai Pedro, interior de Rio Pardo, RS, onde fica a casa do Seu Joci David⁷, o responsável pela festa.

Da porteira a ser transposta para chegarmos até a casa já se ouvia música. Vozes, violão, acordeon, pandeiro, agogô, bateria, cuíca e tambores. A música, uma valsa, com vozes cantando em intervalos de terças, soava como um mix entre bandinha alemã e música regionalista gaúcha, ressemantizadas naquele contexto a partir do uso de instrumentos musicais tomados de diferentes contextos: acordeon e violão são comumente encontrados em grupos de música gaúchesca; bateria, atualmente, no interior do RS, pode ser encontrada em quaisquer tipos de conjuntos de baile ou ainda em bandas de rock e música popular; cuíca, pandeiro e tambores normalmente são associados a músicas como samba e pagode ou a práticas identificadas com a religiosidade afro-brasileira⁸.



Luciana Prass, 2006, Rincão dos Negros, Rio Pardo, RS.



Luciana Prass, 2006, Rincão dos Negros, Rio Pardo, RS

Os músicos sonorizavam a festa após o almoço que já terminara. Um grupo animado de pessoas dançava enquanto outro, sentado à mesa, bebia e conversava. Esse momento musical marcava o tempo até o momento seguinte que seria o Quicumbi propriamente dito, que ocorreria “à tardinha, antes do sol se pôr”, como esclareceu Adair, o presidente da associação quilombola (...)

Essa primeira ida a campo já apontava para o fato – que vem se confirmando cada vez mais - de que minha expectativa inicial em encontrar “tambores” entre as comunidades quilombolas como únicos objetos sonoros da cultura material do grupo, o que remeteria a certos repertórios e a certas formas de fazer música, não passava de um essencialismo equivocado.

O sociólogo inglês Paul Gilroy (2001: 18) faz um crítica contundente “contra o poder coercitivo e autoritário” que vê os afro-descendentes do mundo e, conseqüentemente, suas práticas sensíveis “não apenas contingentemente similares, mas permanentemente e irredutivelmente” as mesmas. E vai mais fundo quando fala das práticas corporais dos afro-descendentes na diáspora - às quais

⁷ Quero registrar meu agradecimento à Dona Marina Souza da Silva, à Dona Romilda de Souza Machado e, especialmente, ao Seu Joci David e seu sobrinho, Adair David, pela generosidade com que têm me recebido e contado as histórias do *Rincão dos Negros*.

⁸ Aqui a expressão “religiosidade afro-brasileira” engloba as manifestações tidas como de origem africana, no caso do RS, o *batuque*, mas também as expressões do catolicismo popular brasileiro, como o *maçambique*, os *quicumbis* e as *congadas*.

podemos conectar as musicalidades: “os racismos que codificaram a biologia em termos culturais têm sido facilmente introduzidos com novas variantes que circunscrevem o corpo numa ordem disciplinar e codificam a particularidade cultural em práticas corporais” (Ibidem: 19). Parafraseando essa idéia, “a ordem disciplinar” musical conectaria autoritariamente este grupo “étnico” a certas práticas essencializadas. Seu conceito de diáspora vai radicalmente contra essas formas essencialistas de conceituar a cultura, a identidade e a identificação. Diferenças dentro do coletivo em questão não podem ser indefinidamente reprimidas em prol de que se maximize as diferenças entre esse grupo em particular e os outros (Gilroy, 2001: 17).

Os tambores podem ser pensados com a metáfora musical desse essencialismo. Apesar do trabalho de campo estar apontando para um processo de retomada das *músicas dos antigos* nas comunidades quilombolas do RS, o espectro tão variado de instrumentos musicais que venho encontrando, denuncia práticas musicais também heterogêneas e hibridizadas.

Tambores, maçaquaias, cuícas e agogôs convivem com acordeons, violões, guitarras e contrabaixos, plugados ou não em aparelhos e caixas de som muitas vezes adaptados pelos próprios músicos para esse fim. O rádio é uma presença constante enquanto a TV não é uma regra nas casas quilombolas, até porque em alguns locais a luz elétrica recém foi instalada⁹.

Em cada comunidade, suas práticas “tradicionais” dialogam e transitam com as sonoridades regionais demonstrando diferentes formas de vivência da etnicidade. Em Osório, por exemplo, no primeiro dia da *novena*, os jovens *dançantes* do *Maçambique*, depois de buscarem a Rainha Jinga e o Rei do Congo em suas casas, cantando e dançando em procissão à Nossa Senhora do Rosário, deixaram os instrumentos rituais no altar da bandeira e com pandeiro, cubana e vozes, sonorizaram o tempo “vazio” até o almoço, cantando e dançando sambas e pagodes da mídia.

No presente etnográfico, tradição e modernidade formam um mosaico de relações aparentemente cacofônicas que precisa ser analisado a partir dos sentidos dados pelos próprios atores sociais. Como coloca o sociólogo Michel Bozon, para descrever a música realizada por grupos distintos não é suficiente tratar seu repertório em suas especificidades técnicas, mas principalmente “mostrar qual o estilo de vida e de sociabilidade colocado em ação com [determinada] prática musical” (Bozon, 2000: 153). Nesse caso, o que significa essa mixagem de sons e músicas?

¿O que muda com a câmera na mão?

(...) Em seguida pedi licença e liguei a câmera de vídeo. De minha interferência na cena como pesquisadora emergiu um vanerão, composição do senhor gaiteiro, explicações do Seu Adair sobre como construíra a cuíca e os demais instrumentos de percussão para o Quicumbi e uma performance especial de dança e toque de pandeiro de Patrício.

⁹ A instalação de luz elétrica faz parte do conjunto de políticas afirmativas destinadas às comunidades quilombolas no Brasil.



Luciana Prass, 2006, Rincão dos Negros, Rio Pardo, RS.

Depois de ouvir histórias das terras que ora são reivindicadas pela comunidade do Rincão, retornamos à casa do Seu Joci e lá Dona Marina e Dona Romilda, depois de expressarem a alegria em finalmente estar chegando a luz elétrica ao Rincão¹⁰, cantaram duas canções de Quicumbi que lembravam de memória e que haviam aprendido com os mais velhos (...).



Luciana Prass, 2006, Rincão dos Negros, Rio Pardo, RS.

É certo que a presença da câmera e do pesquisador que filma interfere na cena. Isso já foi exaustivamente discutido pela literatura de Antropologia Visual. Mas como dar conta dessa polifonia de sons e imagens do campo sem o equipamento audiovisual? E, ao mesmo tempo, como bem colocou uma colega em aula¹¹, “como fotografar esse armário que tem tantas histórias que guarda tantas memórias, as roupas do primeiro filho?”.

Em artigo de 1995, a antropóloga Ana Luiza Carvalho da Rocha já questionava “a produção intelectual do mundo como mera operação objetiva” (Rocha, 1995: 85). Defendendo a produção de imagens como parte importante e inédita desta produção, propunha que o avanço nas narrativas etnográficas através do pensamento imagético, permitiria ao antropólogo adquirir

¹⁰ Na casa do Sr. Joci o poste de luz havia sido colocado na véspera, mas a luz ainda não estava ligada. Dona Marina comentou sobre isso: “64 anos à luz de vela”.

¹¹ A colega citada é Anelise Guterres, mestranda em Antropologia Social pela UFRGS, e sua fala ocorreu durante um seminário de Antropologia Visual na UFRGS, coordenado pelas professoras Cornélia Eckert e Ana Luiza Carvalho da Rocha.

“maior competência no entendimento da estética que rege a dramática das diversas formas de vida social” (Ibidem: 85).

Ao longo do texto a autora chamava a atenção para dois aspectos em especial: em primeiro lugar que a linguagem visual na antropologia precisa ser pensada longe do realismo que busca “explicar” os dados do campo de pesquisa; em segundo, “que a imagem é parte integrante do texto etnográfico, denunciando o que existe de desconhecido e inacabado na sua escritura” (Ibidem: 87).

Assim sendo, é o caráter indecifrável da linguagem visual que configura a imagem-texto etnográfica e que a revela como parte integrante do patrimônio imaginário da humanidade (...). Eis porque aponto para a urgência de uma reflexão mais ampla sobre o lugar e o sentido da imagem nas diversas escrituras antropológicas, tendo presente que o cientista opera aí dentro de um universo que não é nem totalmente apreensível pela sua pura percepção intelectual, nem completamente perceptível pelos seus sentidos (Ibidem: 87).

Em relação à interferência do equipamento, algumas propostas de produção fílmica (como em MacDougall, por exemplo), buscam tornar a câmera uma presença cotidiana na pesquisa, objeto do compartilhamento da vida social. Para o autor,

... é relativamente fácil quando os eventos atraem mais atenção do que a câmera [...]. A prática usual é gastar muito tempo com um sujeito até que ele perca o interesse na câmera [...]. O objetivo não é simplesmente apresentar a “visão nativa”, nem invadir voyeuristicamente a consciência de seus indivíduos, mas olhar o comportamento social, e certamente a cultura, como um processo contínuo de interpretação e re-invenção (MacDougall, 1998: 128 e 95)¹².

Além disso, do ponto de vista metodológico, o uso constante da câmera em campo é, para além dos diários, também uma forma de escrita dessa visualidade, dessa experiência, dessas memórias dos momentos vividos em campo que extrapolam a própria imagem fixada pela câmera. Para Eckert e Rocha,

o uso sistemático da câmera fotográfica ou da câmera de vídeo [...] objetiva a reconstrução de uma narrativa a partir da própria temporalidade do registro da imagem no instante em que o acontecimento se desenrola sob nossos olhos, o que desencadeia a presença de todas as outras imagens que nos habitam em momentos e situações anteriores quando o olho que registrava não era o da câmera, mas o olho humano repleto de pequenas impressões mnésicas, experiências sensoriais, evocação de imagens de outras cenas urbanas, em outros bairros, cidades e países (Eckert & Rocha, 2001: 24).

Nesta pesquisa, os áudios, as fotografias e vídeos têm sido elementos fundamentais nas trocas com os informantes, gerando comentários e reflexões que seriam impensáveis longe do diálogo com o Outro. Essas pequenas devoluções sistemáticas contribuem para a ampliação da qualidade

¹² No original: “this is relatively easy when the event attracts more attention than the camera [...]. The usual practice is to spend so much time with one’s subjects that they lose interest in the camera. [...] The goal is not simply to present the ‘indigenous view’, nor to invade voyeuristically the consciousness of their individuals, but to see social behavior, and indeed culture, as a continuous process of interpretation and re-invention”.

das relações humanas destes encontros etnográficos e comprometem o pesquisador com a representação deste Outro que ele vai construindo ao longo do trabalho de campo e também depois, ao narrar e recontar o vivido.

O Quicumbi do Rincão e a recuperação do “histórico”

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

(Seu Joci, comunicação pessoal em setembro de 2006).



Luciana Prass, 2006, Rincão dos Negros, Rio Pardo, RS.

(...) Logo em seguida iniciou-se a movimentação para a preparação do Quicumbi. Os músicos pararam de tocar, os presentes se dirigiram para uma parte do terreno em que havia sido organizado um cenário especial para a performance, demarcado por um fio em que se via um tronco com uma corrente pendurada.

Seu Joci começou dizendo que antes da dança do Quicumbi, seria feita uma leitura de um texto sobre a história da escravidão no Brasil. Depois disso, ele tirou a camisa, os sapatos e arregaçou a calça dizendo que “nesta época [da escravidão] negro não tinha roupa” e foi para o tronco escoltado por um senhor branco com um chicote, simulando ser um capataz. Depois de simular o castigo no tronco e de demonstrar como era feita a aragem dos terrenos para o plantio e como se carregavam os “sinhôs” de um lugar para outro, Seu Joci recolocou a camisa e disse “agora nós vamos dançar o Quicumbi, aí negro já estava de camisa, aí nós já era livre, já tinha roupa”.



Luciana Prass, 2006, Rincão dos Negros, Rio Pardo, RS.

Nessa parte, integraram-se ao grupo três senhoras. Uma delas carregava uma boneca de pano¹³. Seu Joci, tocava a cuíca, Adair, o reco-reco, um jovem, um tambor pequeno, e o “capataz” e outro jovem dançavam e cantavam.



Luciana Prass, 2006, Rincão dos Negros, Rio Pardo, RS.

Dançaram em roda e cantaram duas canções: “Bem-te-vi de Rosa” e “Ka Nina Nuê” (...).

...

É certo que as demandas do Estado, através das ações decorrentes da instituição do artigo 68 da Constituição Federal do Brasil (de 1988) que garantiu o direito à terra aos remanescentes de quilombos, vêm indiretamente promovendo no seio dessas comunidades a necessidade de uma exacerbação de suas diferenças étnicas, através da recuperação de seus arsenais culturais diacríticos em relação à sociedade envolvente. Esse retorno às origens, a uma africanidade mítica, ainda que não seja uma regra entre os quilombolas, é o que as antropólogas Bandeira e Dantas, etnografando a comunidade de *Furnas do Dionísio*¹⁴, no interior do Mato Grosso do Sul, afirmam que o campo permitiu identificar.

(...) O paradigma africano da ordem invisível [é] como alicerce sobre o qual, incorporando crenças e influências religiosas de outras matrizes culturais, os negros (...) [desta comunidade] constroem sua percepção de mundo e do seu ser no mundo. A conservação de elementos de culturas africanas (...) não é determinante na caracterização histórico-antropológica de uma comunidade rural negra como remanescente de quilombo. Não pode, contudo, ser ignorada nem relegada a segundo plano (...) (Bandeira & Dantas, 2002: 245).

Após um longo período sem performatizar o Quicumbi, assim como as histórias contadas pelos antigos sobre as origens da comunidade, ele está sendo recriado por Seu Joci. A hipótese que se configura é que devido à visibilidade crescente das comunidades quilombolas no Brasil, especialmente na última década, elas estão refletindo sobre si mesmas, reconstituindo suas

¹³ A boneca na mitologia de vários povos africanos é símbolo de fertilidade, portanto, um ícone do feminino em culturas tradicionais. A maioria dos povos africanos não as vê de forma lúdica apenas, mas como possuidoras de conotações mágicas e religiosas, tratadas com respeito, enfeitadas e cuidadas, até mesmo banhadas como as próprias meninas que as possuem. Tão importante a boneca no Quicumbi do *Rincão dos Negros* que Adair o definiu como “*canto, dança, instrumentos e a boneca*”, apesar de não explicar-me exatamente os motivos.

¹⁴ Furnas de Dionísio fica na região da serra de Maracaju, a 40 km da cidade de Campo Grande (MS).

histórias, suas práticas, em um processo de auto-percepção e etnogêse. É para o que aponta a fala de Seu Joci a respeito da dança do Quicumbi:

era aí que os negros, depois que começaram a fazer a Igrejinha aqui [Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Negros], a primeira dança que eles inventaram, os negro, que eles dançaram, foi essa dança [do Quicumbi]. Foi inventada dos negros, os negros escravos (Seu Joci, comunicação pessoal em setembro de 2006).

O trabalho de campo vem demonstrando que estas comunidades, após mais de um século de convívio com outros grupos étnicos, têm buscado retomar as músicas *das origens*, aprendidas *com os mais velhos, nos tempos da escravidão* ou *logo depois da Abolição*, porque muitas delas estão refletindo sobre isso e mesmo descobrindo sua música e sua história apenas recentemente. A memória musical, assim como a memória coletiva em relação a diferentes aspectos da vida do grupo está sendo redescoberta e recriada. Seu Adair contou que seu pai construía instrumentos. “*Eu olhava o que meu pai fazia e eu ia guardando na cuca*”. Seu Joci completou:

os instrumentos [do Quicumbi] é essa cuíca, o tambor e um reco-reco. É os instrumentos históricos. (...) Fiz baseado no que os velhos usavam. [...] Estavam querendo mudar o Quicumbi, botar outros instrumento no meio e eu e ele aqui [referindo-se ao Seu Adair] não [deixamos]. (comunicação pessoal em maio de 2006).

[...] Então, baseado no que vem vindo de trás pra diante, como diz o ditado, os escravos já faziam as coisas manual e deixaram aquela [aquele modelo de cuíca] pra nós também. E o meu cunhado [Seu Adair], o pai dele que era o que mais ajudava a dançar e puxava por essas coisas tradicional e ele era um dos espertos (Seu Joci, comunicação pessoal em setembro de 2006).

Porém, a fala de Seu Joci aponta também para uma tensão no interior da própria comunidade. Quando expressa sua desaprovação ao fato de que “*estavam querendo mudar o Quicumbi, botar outros instrumentos no meio*”, ele chama a atenção para a questão de que não é sem conflitos que ele tem procurado “*conservar o histórico*”. Essa questão sobre o “histórico” e o “moderno” e que, em relação às práticas musicais justifica o que pode e o que não pode ser feito no contexto dos rituais faz parte dos discursos dos quilombolas em diferentes comunidades do Rio Grande do Sul. Em Osório, por exemplo, enquanto observávamos jovens *maçambiqueiros* cantando e tocando pagodes da mídia, o antropólogo Iosvaldyr Bittencourt Jr.¹⁵ comentou que antigamente não só os instrumentos sagrados precisavam ficar no altar, em silêncio, quando os momentos rituais eram interrompidos, como os *dançantes* precisavam tirar as roupas do *Maçambique* se quisessem tocar *outras* músicas. Em Casca, Manguicho, um dos antigos praticantes do *Terno de Reis*, expressou essa tensão em termos da relação da comunidade com o poder público local.

[Em Palmares] o delegado proibiu de cantar Terno. Eu cheguei nele: - Delegado, como é que o senhor vai proibir o Terno? [Resposta do delegado] - Se o Terno cai aqui vai ser preso! Chegamo lá [em Palmares], não pode cantar porque o delegado prende o Terno. - Como? Não é nem por

¹⁵ Logo depois Iosvaldyr finalizou e defendeu sua tese de doutorado: *Maçambique de Osório entre a devoção e o espetáculo: não se cala na batida do tambor e da maçaquaia*. Porto Alegre: PPG – Antropologia Social/UFRGS, 2006.

mim, é pelo meu pai que isso é coisa desde o começo do mundo (Manguicho, conversa coletiva em janeiro de 2007).

O conceito de antimodernidade, desenvolvido por Gilroy (2001) pode ajudar a pensar sobre estas tensões. Para o autor, a antimodernidade não denotaria, sob seu ponto de vista, uma tradição “pura”, tampouco a manutenção de uma africanidade pré-colonial, mas sim, uma postura em relação ao passado que alimenta as vivências contemporâneas onde as expressões culturais são recriadas, reinventadas, ressemantizadas. Neste sentido, nomear as comunidades remanescentes de quilombolas como antimodernas não significa considerá-las como isoladas ou intactas em relação à modernidade, mas antes, demonstrar o processo através do qual, os encontros por elas experimentados salientaram os contrastes e as fronteiras em relação à sociedade envolvente (Anjos et al., 2004: 110-111).

Dos sons e imagens do campo à reflexão etnomusicológica

Quicumbis, Maçambiques, Ensaios de Promessas, Festas do Divino, Ternos de Reis e Batuques, em menor ou maior intensidade, fazem parte da literatura sobre a musicalidade dos afrodescendentes gaúchos desde o início do século passado¹⁶.

Apesar da existência destas referências, os poucos pesquisadores estudiosos destas temáticas “musicais” ou “músico-coreográficas” olhavam para elas desde um paradigma folclorista, que foi a primeira forma de aproximação às músicas populares e folclóricas desde um ponto de vista etnomusicológico. Este paradigma, entretanto, decorria de uma “concepção isolacionista” (Ewald, 2004: 50), no sentido de que havia a presunção de que comunidades isoladas manteriam sua linguagem e suas tradições musicais “intactas”, “genuínas” e “autênticas”. Ao pesquisador caberia então registrar essas expressões musicais para então preservá-las, resguardando-as dos contatos com a modernidade.

Hoje, entretanto, a visão contemporânea sobre estes “tecidos culturais” transformou o paradigma de pesquisa. Para Anjos,

esses preciosos fragmentos que uma visão folclorista veria como sobrevivência não se apresentam hoje como textos intactos e completos preservados, apesar do tempo. A força persuasiva com que esses tecidos culturais mantêm vinculados os membros da comunidade [...] está menos em sua pureza original do que em seu caráter de cultura dissidente em relação à formação hegemônica do entorno, sustentáculo para estratégias de resistência ao aprisionamento do trabalho (Anjos et al., 2004: 41).

Se nos anos 60, com Alan Merriam, a Etnomusicologia passou a ser entendida inicialmente como o estudo da música “na cultura” e depois “como cultura”, contemporaneamente, assim como as

¹⁶ Até o momento, o registro mais antigo que encontrei é de 1924, sobre o maçambique de Osório, e encontra-se no Dicionário do Folclore Brasileiro (1962), de Câmara Cascudo. Entretanto, Dante de Laytano, em 1945, afirmava que as Congadas de Osório teriam origem “talvez, da segunda metade do século XVIII, pois não se pode pensar numa colonização regular do Rio Grande antes, mas que elas tiveram grande voga no segundo império e, embora sofrendo a destruição do tempo, chegaram até nossos dias” (Laytano, 1945: 10). Norton Corrêa afirma que o Moçambique, juntamente com o culto religioso do batuque é a mais forte manifestação da cultura afro no RS (Corrêa, 1998).

demais áreas do saber, tem colocado suas certezas teóricas em constante estado de vigilância epistemológica, transformando as possibilidades de olhar para os objetos e para os sujeitos musicais. “Dúvida e ceticismo” acerca das condições políticas e históricas da constituição da teoria etnomusicológica, “atenção reflexiva à prática de trabalho de campo e consideração vigorosa a modos alternativos de expressão etnográfica, escrita, gravada, filmada (...)” (Stokes, 2001: 21), têm participado do processo auto-reflexivo da etnomusicologia atual.

Clyde Mitchell, que em 1956 estudou a dança *Kalela* na região do Cinturão do Cobre (*Copperbelt*), antiga Rodésia do Norte (hoje Zâmbia), ao mesmo tempo em que afirmava o papel fundamental do binômio música/dança na representação da comunidade, expressando e estruturando as relações das partes no todo, homens e mulheres, tradição e modernidade, indivíduos e coletividade, foi um pioneiro ao problematizar as relações étnicas entre “brancos” e “negros” da região, através da dança (Mitchell, 2005 [1956]).

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

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

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

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

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

Esse tipo de postura tem dividido o foco entre o projeto desconstrutivo pós-moderno (especialmente no Primeiro Mundo), no qual identidades individuais e coletivas são mostradas como relativas, historicamente móveis, e culturalmente construídas; e a demanda de luta política

fora da universidade (especialmente no Terceiro Mundo), na qual a pesquisa, a produção escrita e, recentemente, a produção audiovisual, são geradas estrategicamente para participar das lutas políticas dos grupos minoritários. No Brasil, muitos etnomusicólogos têm se envolvido, por exemplo, na realização de inventários de bens culturais¹⁷ para o Estado e em projetos participativos envolvendo os próprios atores sociais no agenciamento das pesquisas (Araújo, 2005).

O interesse na etnicidade nesse projeto vincula-se às relações entre a Etnomusicologia acadêmica e formas de pesquisa musical dialógicas e participativas, entendidas como construções que implicam uma relação de mão dupla entre a reivindicação cultural e a reivindicação política (Tugny & Queiroz, 2006; Lühning, 2006).

Há ainda um longo caminho a trilhar em relação a formas de pensar a etnicidade através das expressões musicais de diferentes grupos, bem como sobre como representar sonora e eticamente estas alteridades. Eckert e Rocha (2005), falando do compromisso da restauração da voz do Outro chamam a atenção para o fato que “o encontro etnográfico tem a grandeza do dom da escuta” (Eckert & Rocha, 2005: 54). Nesse sentido, o compromisso ético do antropólogo/etnomusicólogo é perpetuar e projetar as palavras e os sons para além daquele que as enuncia. *Como fazer isso é o desafio.*

Referências citadas

Anjos, José Carlos Gomes dos & Silva, Sergio Baptista da (org.). 2004. **São Miguel e Rincão dos Martimianos: ancestralidade e territorialidade negra**. Editora da UFRGS, Porto Alegre, Brasil.

Araújo, Samuel. Samba e coexistência no Rio de Janeiro contemporâneo. 2005. In: Ulhôa, Marta & Ochoa, Ana Maria (orgs.). **Música popular na América Latina – pontos de escuta**. Editora da UFRGS, Porto Alegre, Brasil.

Bandeira, Maria de Lourdes & Dantas, Triana de Veneza Sodré e. Furnas de Dionísio (MS). 2002. In: O’Dwyer, Eliane Cantarino (Org.). **Quilombos: identidade étnica e territorialidade**. FGV: ABA, Rio de Janeiro, Brasil.

Barth, Friedrik. 1969. **Ethnic Groups and Boundaries. The social organization of cultural difference**. London University, Atten e Unwin, Bergen, Inglaterra.

_____. Temáticas permanentes e emergentes na análise da etnicidade. 2003 [1994]. In: Vermeulen, Hans & Govers, Cora (org.). **Antropologia da etnicidade. Para além de “Ethnic Groups and Boundaries”**. Fim de Século, Lisboa, Portugal, pp. 18-44.

¹⁷ Como Carlos Sandroni, com o samba de roda do Recôncavo Baiano (2005) e Elizabeth Travassos, Letícia Vianna e Edilberto Fonseca (2005) com o viola-de-cocho de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, para citar alguns exemplos. Outra referência importante sobre as implicações éticas, sociais e políticas em relação à realização de inventários de bens imateriais é o livro organizado por Rosângela Pereira de Tugny e Ruben Caixeta de Queiroz (2006), a partir do “Encontro Internacional de Etnomusicologia: Músicas Africanas e Indígenas no Brasil”, realizado em Belo Horizonte, em 2000.

Bittencourt Junior, Iosvaldyr (Dr.). **Maçambique de Osório entre a devoção e o espetáculo: não se cala na batida do tambor e da maçaquaia**. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2006.

Bozon, Michel. **Práticas musicais e classes sociais: estrutura de um campo local**. *Em Pauta*, Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), V. 11, N. 16-17, abr./nov., pp. 147 – 174, 2000.

Carneiro da Cunha, Manuela. 1986. **Antropologia do Brasil: mito, história, etnicidade**. Brasiliense, São Paulo, Brasil.

Carvalho, José Jorge de. 1994. Black music of all colors: the construction of black ethnicity in ritual and popular genres of Afro-Brazilian music. In: Béhague, Gerard. (org.) **Music and black ethnicity: the Caribbean and South América**. North-South Center Press, University of Miami, Miami, Estados Unidos. pp. 187-206.

Carvalho, José Jorge de. & Segato, Rita Laura. **Sistemas abertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais**. *Série Antropológica*, Revista do Departamento de Antropologia. Univesidade Federal de Brasília (UNB), N. 164, pp.1-11, 1994.

Cascudo, Luís da Câmara. 2000 [1994]. **Dicionário de Folclore Brasileiro**. MinC/Global Editora, São Paulo, Brasil.

Corrêa, Norton. O Maçambique de Osório (encarte de CD). 1998. In: **Segredos do Sul: documentos sonoros brasileiros**. Instituto Itaú Cultural/Associação Cachuera, São Paulo, Brasil.
Eckert, Cornélia & Rocha, Ana Luiza Carvalho da. 2005. **O tempo e a cidade**. Editora da UFRGS, Porto Alegre, Brasil.

_____. **Etnografia de rua: estudo de antropologia urbana**. *Illuminuras*, Banco de Imagens e Efeitos Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, N. 44. 2001.

Ewald, Werner (Dr.). **“Walking and Singing and Following the Song”**: *Musical Practice in the Acculturation of German Brazilian in South Brazil*. Faculty of the Lutheran School of Theology, Chicago, 2004.

Gilroy, Paul. 2001 [1993]. **O atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Editora 34, São Paulo, Brasil.

Guilbault, Jocelyne. **Interpreting World Music: A Challenge in Theory and Practice**. *Popular Music*, N. 1, Vol. 16, jan., pp. 31-44, 1997.

Laytano, Dante de. 1945. **As congadas do município de Osório** (textos musicais e versos coligidos de Castro, Ênio de Freitas e). Associação Riograndense de Música, Porto Alegre, Brasil.

Lühning, Angela. 2006. Etnomusicologia brasileira como etnomusicologia participativa: inquietudes em relação às músicas brasileiras. In: Tugny, Rosângela Pereira de & Queiroz, Ruben Caixeta de (org.). **Músicas Africanas e Indígenas no Brasil**. UFMG, Belo Horizonte, Brasil. pp. 59 – 70.

MacDougall, David. 1998. **Transcultural cinema**. Princeton University Press, Princeton, New Jersey:, Estados Unidos.

Merriam, Alan. 1964. **The Anthropology of Music**. Northwestern University Press, Evanston, Estados Unidos.

Mitchell, Claude. 2005 [1956]. **A dança Kalela**. In: Lucas, Maria Elizabeth *et al* (org.). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre. digi.

Rocha, Ana Luíza Carvalho da. **Antropologia das formas sensíveis; entre o visível e o invisível, a floração de símbolos**. In: *Horizontes Antropológicos - Antropologia Visual*, Ano 1, vol 2, pp. 85 – 92, 1995.

Sandroni, Carlos. **Questões em torno do dossiê do samba de roda**. In: Falcão, Andréa (org.). *Registro e política de salvaguarda para as culturas populares*. IPHAN, CNFLP, Rio de Janeiro, pp. 45 – 53, 2005.

Santos, Rui Leandro da Silva. (Ms). **Festa de Nossa Senhora Imaculada da Conceição: articulação, sociabilidade e etnicidade dos negros do Rincão dos Pretos no município de Rio Pardo – RS**. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2001.

Stokes, Martin (ed.). 1994. **Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place**. Berg, Oxford, New York, Estados Unidos.

_____. 2001. Ethnomusicology – IV: Contemporary theoretical issues. In: Sadie, Stanley & Tyrrell, John. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. MacMillan, London, U.K., pp. 21-30.

Travassos, Elizabeth; Vianna, Letícia & Fonseca, Edilberto. 2005. Viola-de-cocho – patrimônio nacional. In: Falcão, Andréa (org.). **Registro e política de salvaguarda para as culturas populares**. IPHAN, CNFLP, Rio de Janeiro, pp. 75 – 89.

Tugny, Rosângela Pereira de & Queiroz, Ruben Caixeta de (orgs.). *Músicas Africanas e Indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

Turino, Thomas. 2000. **Nationalists, Cosmolitans and Popular Music in Zimbabwe**. The University of Chicago Press, Chicago, Estados Unidos.