



Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Sociais
Departamento de Antropologia
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

O Brinquedo do princípio do mundo

Música, dança e socialidade no córrego do Machado (Médio Jequitinhonha)

Valéria Cristina de Paula Martins

Brasília
2013

O Brinquedo do princípio do mundo
Música, dança e socialidade no córrego do Machado (Médio Jequitinhonha)

Valéria Cristina de Paula Martins

Orientadora: Profa. Dra. Marcela Stockler Coelho de Souza

Tese apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Antropologia Social da
Universidade de Brasília como requisito
para a obtenção do título de doutora em
Antropologia Social

Brasília
2013

O Brinquedo do princípio do mundo

Música, dança e socialidade no córrego do Machado (Médio Jequitinhonha)

Valéria Cristina de Paula Martins

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília como requisito para a obtenção do título de doutora em Antropologia Social. Aprovada pela banca examinadora elencada abaixo.

Banca examinadora:

Profa. Dra. Marcela Stockler Coelho de Souza (DAN/ UnB)

Orientadora

Profa. Dra. Lia Zanotta Machado (DAN/ UnB)

Profa. Dra. Antonádia Monteiro Borges (DAN/ UnB)

Profa. Dra. Olívia Maria Gomes da Cunha (Museu Nacional/ UFRJ)

Prof. Dr. Allan de Paula Oliveira (CCHS/ UNIOESTE)

Agradecimentos

As primeiras letras que comporiam esta tese começaram a ser escritas há muito tempo atrás. Como na revelação de uma imagem fotográfica – o papel em meio ao líquido, os contornos se definindo –, elas surgiram vagarosamente. Em outros suportes, que não o papel.

Aqueles tracejos iniciais foram esboçados em sorrisos já longínquos, olhares vibrantes ou insossos, canções compartilhadas, e um cheiro de terra que já atravessa gerações.

Gostaria de agradecer a muitos que contribuíram para que as letras desta tese pudessem ocupar o papel.

Primeiramente, às cantadeiras e cantadores do *Nove*. Entre muitos outros motivos, pela gentileza com que compartilharam comigo suas vidas e seu enorme conhecimento – obrigada a D. Ana, D. Antônia, Sr. Bernardo, Sr. Bidu, Sr. Deca, Luca, Sr. Manoel Maceda, Nair, Neide, Sr. Roxo Mota, Sr. Santos Chagas, Sr. Tião Paulino, Toninho, Sr. Valdomiro, Zé Aécio, Sr. Zé Concebido.

Gostaria de agradecer, especialmente, à D. Antônia, pelo tempo compartilhado, as conversas na beira do fogão de lenha, os tantos versos e cantigas que me apresentou, as observações precisas, a companhia. Ao Sr. Deca, por ter apontado tantas coisas que eu não havia visto; pela enorme presteza, a concessão de tanto tempo à pesquisa, e ainda por ter me mostrado boa parte do repertório que conheço do *Nove*. Ao Sr. Manoel Maceda, por ter me ensinado sobre a vida e o viver. Também pela enorme generosidade e empenho em auxiliar no desenvolvimento da pesquisa. À D. Geralda, agradeço sobretudo pela maternagem. Ainda pelas conversas íntimas, em que aprendi tanto, e também pelas muitas risadas que ela me fez dar.

Quero agradecer ainda a enorme receptividade dos meus anfitriões nos três lugares em que permaneci, durante a pesquisa de campo: minha gratidão ao Sr. Eurico, D. Diva, Maria, Nair, D. Antônia, D. Geralda, Orlinda, Cíntia (Tatá e Eric), Sr. Deca, e todos os seus filhos e netos. Agradeço também a todos os moradores de Machado, e especialmente àqueles que concederam seu tempo em conversas sobre questões específicas da pesquisa: Sr. Eurico, Sr. João da Lagoa, Sr. Tota, D. Sebastiana.

Para além destes que habitam Machado e arredores, gostaria de agradecer enormemente à minha família querida pela presença, apoio, e por continuar sendo meu porto depois de tantos anos e quilômetros. Minha imensurável gratidão à minha mãe pelo enorme apoio, em tantos aspectos, especialmente nos meses finais de produção da tese. A meu pai, agradeço pelo tanto que me mostrou e ensinou, e por continuar vivo ao me fazer lembrar da alegria e da leveza.

Meus agradecimentos ainda à Silvânia, pela presença tão familiar e generosa.

À Denise, minha gratidão eterna por ter me lembrado do que não se pode esquecer.

À Janina, agradeço pelo companheirismo, as menções ao tempo, e o apoio tão firme. À Júlia Otero, pela presença constante e atenta, a generosidade em ato, e por me fazer rir em meio a algumas turbulências.

Meus agradecimentos a Cláudia, Helena, Selva e Clarissa, pela mestria e inspiração.

À Marcela, minha gratidão por me encorajar a guiar o meu próprio barco, e por ter soprado tantos e tão valiosos ventos enquanto percorríamos nosso trajeto, ressaltando a importância de procurar a direção das águas e mostrando tantas paisagens ao longo do caminho. À querida Manu, agradeço pelo carinho, as conversas, a atenção tão sensível.

Meus agradecimentos a queridos amigos e colegas que conheci ao longo destes últimos anos, na UnB, pela companhia e o aprendizado em meio a risos e tropeços nos nossos caminhos pela antropologia: Fabíola Cardoso, Rogério Campos, Júlia Otero, Tiago Eli, Júnia Marússia, Paula Balduino, Daniel Fernandes, Júlia Brussi, Carolina Pedreira, Diogo Goltara, Fabíola Gomes, Erich Mendes, Amanda Rodrigues, Alda Lúcia, Josué Tomasini, Sandro Santos, Pedro MacDowell, Antonio Guerreiro Jr., Walison Pascoal, Aina Guimarães, Tiago Aragão, Nicole Soares, Eduardo Nunes, Elena Nava, Marcus Cardoso. Agradeço muitíssimo aos amigos Júlia Otero e Diogo Goltara pela leitura de partes da tese, e os profícuos comentários e sugestões.

Meus agradecimentos também aos professores Christine, Carlos Sautchuk, José Jorge, Guilherme, Carla, e em especial Antonádia e Lia. A Ellen e Carlos Alexandre, sou grata por conversas e sugestões bibliográficas. Aos funcionários do Departamento de Antropologia, Rosa, Fernando, Cristiane, Adriana, Jorge, Paulo, obrigada por todo o auxílio.

À Alessandra, minha gratidão pela torcida e o enorme incentivo, desde o princípio.

Pelo apoio e as *good vibrations*, agradeço a Ana Paula, Izabela, Mariana, Estéfani, Giovana, Cacá, Liana, Larissa, Carol, Flávia, Marcos, Klingl, Gil.

Aos companheiros da casa 27 e aos que passaram por ela, Lilian, Sílvia, Flávio, Caio, Mirtes, Poliana, obrigada pela companhia e o ambiente fraterno.

A Cédric Doyen, Eduardo Pires Rosse e Lúcia Campos sou grata pelo quanto me auxiliaram a chegar ao outro lado do Atlântico. A Denis Laborde, pelo pronto aceite em me receber em seu laboratório.

Meus agradecimentos à Viviane e Adelson, por meio dos quais cheguei à região de pesquisa. E aos companheiros de jornada naquelas paragens, Roque, e Paula.

A Flávia Galizoni, agradeço pela receptividade.

A Frederico Soares, pela produção cartográfica.

Meus agradecimentos às professoras Olívia Cunha, Antonádia Borges, Lia Zanotta Machado e aos professores Allan Oliveira e Carlos Alexandre dos Santos pelo aceite do convite em participar da banca examinadora da tese.

Agradeço ainda pelas ajudas preciosas e numinosas que tive, sem as quais não poderia ter escrito a tese.

Durante o doutorado, recebi bolsa do CNPq e, no estágio sanduíche, da CAPES. Meus agradecimentos a estas instituições.

*Para minhas avós Cecília e Ruth,
minha mãe Darli,
minhas bisavós Maria e Eulâmpia,
Benvinda e Florinda,
às avós, bisavós, tetravós delas...
às filhas, netas, bisnetas...
Às que foram, e às que vêm...*

*Para meus avôs Franklin e Rodrigo,
meu pai Jair,
meus bisavôs João e Antenor,
Agenor e João José,
aos avôs, bisavôs, tetravôs deles...
aos filhos, netos, bisnetos...
Aos que foram, e aos que vêm...*

Resumo

O *Nove* é um Brinquedo popular de música e dança tradicionalmente realizado no médio Jequitinhonha, região nordeste de Minas Gerais. Abarca uma série de danças coletivas e é marcado pela poesia cantada. A tese consiste em uma etnografia do *Nove* realizado ocasionalmente nas imediações do córrego do Machado, naquela região. Ao tratar da Brincadeira, busca-se ressonâncias das interações que se dão no âmbito dela em outros registros da vida social, como o do trabalho e do parentesco. Tomando o *Nove* a partir das concepções cosmo-religiosas dos cantores, que o afirmam como um Brinquedo do princípio dos tempos, procura-se ainda perceber conexões entre essa caracterização e alguns dos aspectos formais dele, como o dispositivo de alternância do canto entre os cantores.

Abstract

The *Nove* is a popular Brinquedo that involves music and dance traditionally performed in Middle Jequitinhonha, in the northeastern region of the state of Minas Gerais. It encompasses a series of collective dances and it is marked by sung poetry. The present thesis is an ethnography of the *Nove* as occasionally held in the vicinities of the Machado stream, in that region. In dealing with this Brincadeira the thesis follows some of the resonances entailed on its interactions as they appear in other aspects of social life, such as work and kinship. Taking the *Nove* from the cosmo-religious conceptions of its singers themselves, who assert it as a Brincadeira of the beginning of time, the thesis attempts yet to perceive some connections between this characteristic and some formal aspects of it, such as the alternation principle of the chant among its singers.

Sumário

Introdução.....	13
i. Histórico da pesquisa.....	16
ii. Em campo.....	19
iii. O <i>Nove</i>	21
iv. O <i>Nove</i> na literatura.....	25
v. Sobre os capítulos da tese.....	29
Capítulo 1. O mundo, desde o princípio.....	32
1.1. Sobre o princípio do mundo.....	39
1.2. Deus e o Diabo.....	44
1.3. Práticas religiosas.....	47
1.4. A morte e os mortos.....	48
1.5. Terra.....	52
1.6. Trabalho.....	59
1.7. Migração.....	65
1.8. Água.....	71
1.9. Lugares.....	75
1.10. Malefícios.....	78
1.11. Força e fraqueza.....	84
Capítulo 2. <i>Nove</i>, cantadores e cantadeiras: tempos e espaços...93	
2.1. Os cantores.....	96

2.2. Tempos e espaços do <i>Nove</i>	121
2.2.1. O batismo.....	121
2.2.2. A “infância”.....	124
2.2.3. Tempo de dispersão.....	126
2.2.4. Dias atuais.....	128

Capítulo 3. As brincadeiras.....140

3.1. Cantigas, versos e chamadas.....	141
3.2. Conjuntos musicais: cantadores e cantadeiras.....	158
3.3. Movimentos e disposições espaciais.....	175
3.4. Arremate.....	188
3.5. A brincadeira do Nove.....	195

Capítulo 4. Cantigas, versos e chamadas.....201

4.1. O repertório dos lugares.....	202
4.2. De quê são feitas (as unidades poético-musicais dos brinquedos).206	
4.2.1. Métrica, rima e figuras de linguagem.....	207
4.2.2. Sonoridades.....	219
4.3. Como são feitas.....	223
4.3.1. Criação e enunciação.....	223
4.3.2. Tocar e cantar.....	228
4.3.3. Vozes.....	231
4.4. O que fazem ou o que se pode fazer por meio delas.....	240
4.4.1. Interações sociais.....	240
4.4.2. Entoação.....	250

Capítulo 5. Conversas (des)medidas.....	255
5.1. No <i>Nove</i>	256
5.2. Conversações cotidianas.....	274
5.3. Fofoca.....	279
5.4. Feitiço.....	283
Epílogo.....	290
Referências bibliográficas.....	295
Fotos.....	305
Anexos.....	318
I. ABC do Arengueiro.....	319
II. CD (faixas).....	320

Introdução

Esta tese focaliza o *Nove*, um evento musical e cinético realizado tradicionalmente por lavradores na região nordeste do estado de Minas Gerais, mais precisamente no médio Jequitinhonha. Trata-se de um *Brinquedo* ou *Brincadeira* onde a poesia cantada tem presença marcante, e no qual se encadeiam uma série de danças coletivas – os chamados *brinquedos* ou *brincadeiras de viola*¹.

O *Nove* é um evento noturno que reúne velhos e jovens, mas é especialmente associado aos primeiros. O Brinquedo é antigo: “Isso é mesmo desde o nascimento do mundo. Que os mais velho gostava”². Em uma noite de Brincadeira, brincam-se *danças velhas*. Dentre as oito abordadas nesta tese (*Nove*, *Caboclo*, *Paulista* (ou *Quatro*), *Serenata*, *Mariazinha*, *Roda*, *Batuque*, *Vilão*), a primeira é sempre realizada no evento, nomeando-o³.

Até onde sei, a existência do *Nove* é limitada ao Jequitinhonha mineiro. Em relação às brincadeiras que o compõem, há algumas descrições, na literatura, que localizam danças com nomes iguais ou semelhantes em outras regiões do país, mas nem sempre a descrição corresponde à daquelas que conheci na região. Inversamente, há danças com nomes diferentes e descrição similar à das brincadeiras de viola, como será apontado.

Esta pesquisa foi realizada com dezesseis cantores que habitam os arredores do povoado de Machado, no médio Jequitinhonha. Um deles reside na cidade de Araçuaí, localizada a 45 quilômetros do povoado, e outros em Jenipapo de Minas, a oito quilômetros.

O curso do rio Jequitinhonha nomeia ainda outras duas regiões além desta na qual habitam os cantores. Elas correspondem, respectivamente, à localização da

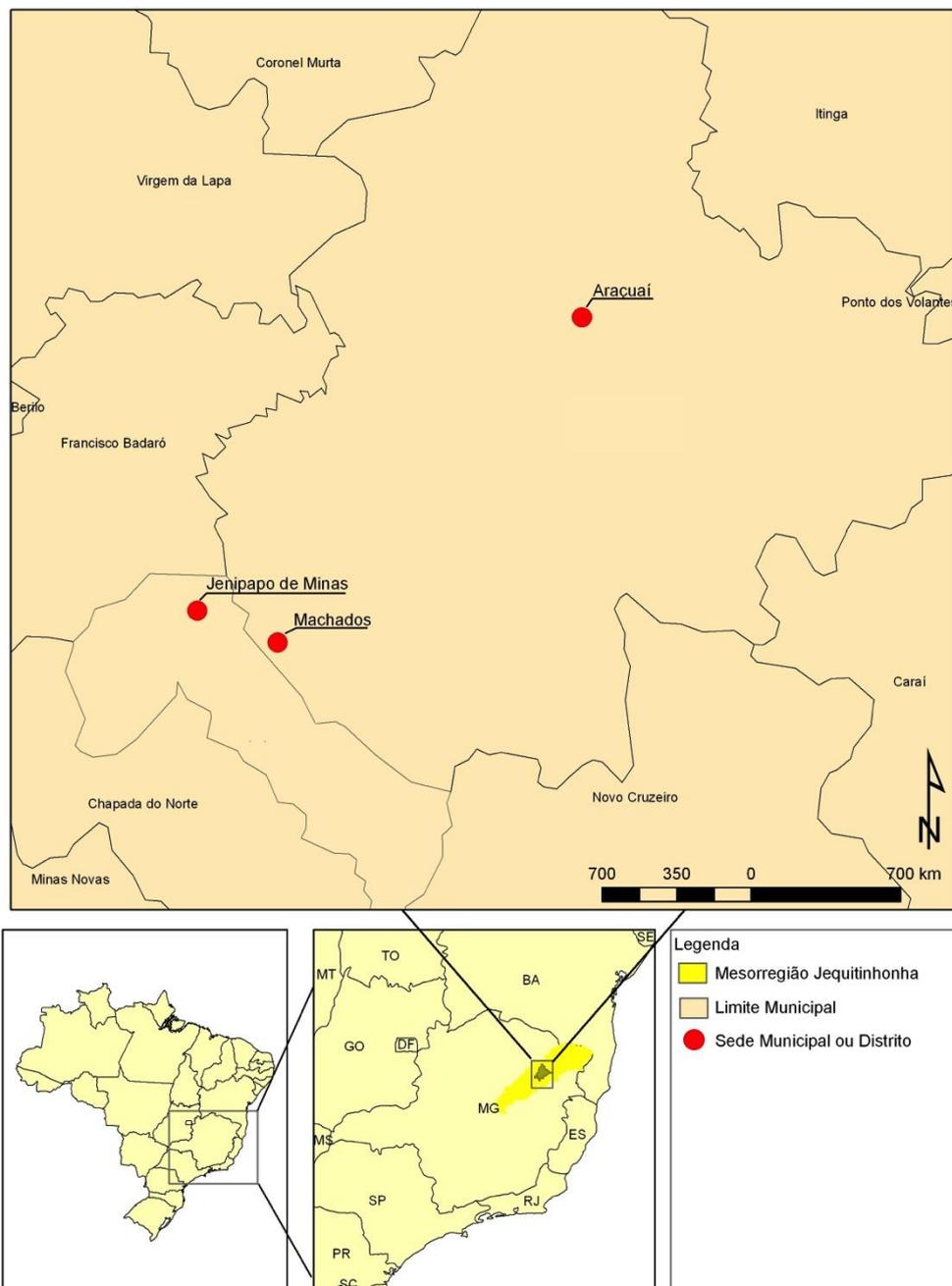
¹ Na primeira vez em que termos ou categorias nativas forem citados no texto, serão marcados em itálico. Os termos “Brinquedo” e “Brincadeira”, em maiúsculo, serão utilizados como uma referência ao evento do *Nove*. No caso de estarem grafados em minúsculo, trata-se de uma menção aos brinquedos de viola. “Brinquedos” e “brincadeiras” são termos também utilizados, especialmente no nordeste do Brasil, para a menção a uma série de danças de caráter festivo e que contam, como no caso do *Nove*, com a presença majoritária de adultos – o *Coco* ou o *Cacuriá*, por exemplo.

² Na transcrição de falas, conservo aspectos sintáticos que, apesar de se desviarem da norma culta, são sistemáticos e característicos da variante do português da região (como no caso da concordância numérica, vista neste caso). Não procurei registrar outras particularidades (realização fonética etc.). No caso de cantigas, versos e chamadas, a transcrição retém contrações e alguns detalhes de realização fonética que sejam pertinentes para sua estrutura rítmica e sonora.

³ Para diferenciar o evento da brincadeira de viola, o termo grafado em itálico – *Nove* – refere-se ao evento; grafado de forma regular – *Nove* –, à brincadeira de viola.

nascente e da foz do rio: a calha alta do Jequitinhonha, ou o alto Jequitinhonha, e o baixo Jequitinhonha. O rio nasce no estado de Minas Gerais, a sul da cidade de Diamantina, e desemboca no oceano Atlântico próximo à cidade de Belmonte, na Bahia. São ao todo 920 quilômetros de extensão, sendo que 94,31% da bacia hidrográfica localiza-se em território mineiro (IBGE 2010).

A região teve sua ocupação vinculada à descoberta de ouro e pedras preciosas no início do século XVIII, na calha alta do Jequitinhonha – especialmente no Distrito Diamantino e no entorno da então Vila de Nossa Senhora do Bom Sucesso das Minas Novas do Araçuaí, hoje, o município de Minas Novas (Porto 2003; Moura 1988).



Projeto cartográfico: Frederico dos Santos Soares, 2011.

No Jequitinhonha mineiro, as brincadeiras de viola acima citadas podem ser vistas em outros locais além do pequeno entorno em que esta pesquisa se baseou. Eu mesma pude ver os brinquedos da Roda, Vilão e Batuque no alto, médio e baixo Jequitinhonha; a do Paulista, no alto e médio; as do Caboclo e Nove, no médio. À Mariazinha e à Serenata só assisti, com estes nomes e a configuração que conheci, na região em que concentro a pesquisa, apesar de ter tido contato com brincadeiras semelhantes a elas, com outros nomes.

A opção por limitar a pesquisa ao entorno de Machado, sem incluir todos os inúmeros lugares em que vi brincadeiras, na região, é “metodológica”: privilegia as conexões entre o *Nove* e a experiência específica e singular de determinadas pessoas. Meu interesse não está no *Nove* em abstrato, mas nas articulações entre ele e outros aspectos da vida das pessoas.

Machado (oficialmente, “Machados”) é um pequeno povoado que se formou nas proximidades do córrego homônimo, na *vargem* deste curso d’água – uma área plana margeada pelo córrego. É distrito da cidade de Araçuaí e tem, como habitantes, cerca de 70 famílias⁴.



Machado

⁴ Araçuaí, por sua vez, conta com 36.041 habitantes (IBGE 2010).

Jenipapo de Minas é um pequeno e recente município, emancipado em 1997, e conta com cerca de 7.000 moradores – 59,50% deles vive na zona rural (IBGE 2010). Como veremos mais detidamente no primeiro capítulo, a região caracteriza-se pela presença majoritária de pequenas ou médias propriedades rurais, agricultura familiar, práticas de beneficiamento primário e comercialização de produtos quase exclusivamente local (Ayres 2007).

i. Histórico da pesquisa

Assisti pela primeira vez a muitos dos brinquedos de viola tratados nesta tese quando trabalhava no Jequitinhonha mineiro como assessora de uma ONG – ChildFund, organização internacional que atua especialmente nas áreas de educação e saúde, com atenção prioritária a crianças.

O trabalho, realizado entre 2002 e 2004 em localidades do alto, médio e baixo Jequitinhonha, era vinculado a um programa específico daquela organização. Este focalizava as “tradições culturais” da região, especialmente os brinquedos: desde peões *de chicote* (que se faz girar ao golpeá-lo com uma corda) e bonecas de pedra ou pano a danças e festas.

A assessoria consistia em acompanhar o andamento do programa junto às instituições locais conveniadas àquela ONG e aos moradores dos povoados ou pequenas cidades onde o programa se desenvolvia. A partir de viagens constantes à região, pude ter um contato inicial, assim, com brinquedos de viola e com aqueles que os brincam.

Naqueles anos conheci, entre outras, as brincadeiras do Vilão, Roda, Caboclo, Quatro, Batuque e Nove. De todo modo, talvez porque a maioria dos encontros de que participávamos nas comunidades eram realizados durante o dia, ou pela especificidade de cada lugar, não tinha ouvido ainda (ou percebido que ouvira) a acepção do Nove como um evento noturno que abarca a brincadeira homônima e outras. Conhecia o Nove como um brinquedo de viola.

Nos anos de assessoria, estive muitas vezes em Araçuaí – um lugar estratégico, em termos de localização geográfica e infraestrutura, passagem quase obrigatória para chegar-se a inúmeros outros lugares – e, em poucas e breves ocasiões, em Jenipapo de Minas. Não conheci Machado.

Com o ingresso no mestrado, em 2007, decidi dedicar a pesquisa àquelas belas danças que assistira anos antes – chamava-me atenção o fato de os participantes dos brinquedos interagirem entre si por meio das canções que entoavam: muitas vezes, eles as direcionavam mutuamente. Percebia, também, que as canções mencionavam vários aspectos da vida daquelas pessoas, vinculados, por exemplo, ao trabalho, religiosidade, relações afetivas. Essas conexões – simultaneamente entre os participantes das brincadeiras e entre diferentes registros de suas experiências – instigavam-me.

Para o desenvolvimento da pesquisa, busquei um local onde os brinquedos fossem realizados com alguma regularidade – durante o trabalho de assessoria, eram muito comuns afirmações de que aqueles eram raros atualmente, ou pelo menos bem menos frequentes do que já tinham sido. Entrei em contato com moradores de alguns povoados e, em Machado, informaram-me que lá era realizado, anualmente, um *Nove*: o Brinquedo integrava a programação da Festa de Bom Jesus, no mês de julho, na qual se celebra o padroeiro local. Foi então que conheci o *Nove* como um evento no qual se realizam uma série de brincadeiras, inclusive a que o nomeia.

Fui a Machado, pela primeira vez, em fevereiro de 2008. Voltaria em julho, e permaneceria até meados de agosto. No decorrer da pesquisa de mestrado, pude participar de três *Noves*, dois naquela localidade e um em Jenipapo de Minas. O trabalho realizado durante esse período serviu para aprofundar e ao mesmo tempo expandir o conhecimento que eu tinha em relação às brincadeiras e às pessoas que as empreendem.

A dissertação consistiu em uma descrição dos Brinquedos de que participei, a partir da qual procurei, por meio de digressões entremeadas à narrativa, discernir e compreender as categorias empregadas pelos próprios participantes para falar de aspectos musicais, estéticos e relações sociais envolvidos no Brinquedo (Martins 2009). No último capítulo, eu apresentava elementos do que se constituiria talvez em um sistema local de feitiçaria – em suas conexões com o *Nove* –, elementos com os quais me deparei na segunda estadia em campo (julho/agosto de 2008). Naquele capítulo, discorri ainda sobre o *Nove* como um evento catalisador de configurações sociais singulares e transitórias.

Além de permitir a expansão e aprofundamento do conhecimento em relação aos brinquedos e àqueles que os brincam, a pesquisa de mestrado possibilitou ainda uma aproximação às categorias e conceitos empregados por aquelas pessoas na constituição dos mais variados aspectos de suas vidas: moralidade, fé, concepções musicais e

estéticas, relações de parentesco, gênero, idade, noções de riqueza e pobreza... Tratou-se de uma primeira aproximação ao mundo concebido por estas pessoas, a saber, pelos cantadores e cantadeiras que integram o *Nove de Machado e arredores*.

Ingressei no doutorado em 2009 e optei por dar continuidade à pesquisa na região de Machado. A meu ver, era possível destrinchar alguns aspectos do Brinquedo – como alguns elementos formais das brincadeiras de viola – ao mesmo tempo em que buscasse uma percepção mais fina das relações entre o *Nove* e outros aspectos da vida dos cantadores e cantadeiras.

Com uma pesquisa de campo mais extensa – cerca de seis meses –, o Brinquedo reduziu-se, por assim dizer, diante dos meus olhos, simultaneamente ocupando inúmeros outros lugares para além daquele que ocupava, inicialmente, na pesquisa. Explico: durante o mestrado, o foco estava no evento do *Nove*, e meus interlocutores eram tomados, especialmente, como cantores do Brinquedo. No doutorado, convivi com estes durante mais tempo e de forma mais próxima, e outros aspectos da vida deles fizeram-se ressaltar. Outros temas, então, além do *Nove*, ganharam importância – como rezas e malefícios, relações de parentesco e vizinhança, plantas e animais, trabalho.

Ao mesmo tempo, comecei a perceber, neste cotidiano, uma série de temas ou elementos mencionados nos textos das canções entoadas no Brinquedo – desde determinados pássaros, ervas medicinais, lugares específicos da região, a elaborações sobre Deus ou o Diabo, bem como aspectos de relações diversas, como entre homens e mulheres, entre lavradores e fazendeiros etc. Nesse sentido, o *Nove* parecia estar em todos os lugares, ou todos os lugares (ou temas) pareciam estar no *Nove*.

A tese é uma tentativa de dar conta da presença do Brinquedo na vida das pessoas e da presença das pessoas no Brinquedo, procurando perceber possíveis ressonâncias entre as interações no âmbito do *Nove* e as formas de socialidade locais. A Brincadeira é considerada ainda a partir das concepções cosmo-religiosas dos interlocutores da pesquisa, que associam-na a um “tempo” determinado: trata-se de um Brinquedo do “princípio do mundo” – noção que, como veremos no capítulo um, é assimilada tanto à gênese quanto a uma condição inicial deste.

Na análise da Brincadeira, buscar-se-á observar suas relações com outras dimensões da experiência social – como a do parentesco, do trabalho, das relações de gênero, da religiosidade –, focalizando tanto os textos das canções, quanto também a própria estrutura formal do *Nove*: o caráter e formas da presença e participação de

cantadores e cantadeiras, o dispositivo de alternância do canto entre cantores, sua distribuição nas posições vocais, etc.

Durante o curso de doutorado, realizei estágio sanduíche, durante seis meses, com o Prof. Dr. Denis Laborde, na École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris, FR). No decorrer deste período, pude participar de seminários regulares nesta instituição, ministrados por aquele professor. Pude, então, interagir com outros pesquisadores cujos temas de pesquisa eram norteados pela relação entre antropologia e música. A experiência mostrou-se bastante proveitosa, ampliando meus referenciais de pesquisas etnográficas voltadas a objetos de caráter cinético-musical.

ii. Em campo

Até cerca de 50 anos atrás, grupos de vizinhança ou povoados contavam com *turmas* de cantores que animavam os Brinquedos em dada imediação. Como veremos mais detidamente no capítulo dois, não são todos os dezesseis cantores com os quais esta pesquisa foi realizada que habitavam um mesmo local quando de sua infância ou juventude. Mas este é o caso de alguns deles, conectados por uma rede estreita de relações de parentesco, compadrio e aliança. Outros passaram a ter contato com esse núcleo já adultos e brincam, juntos, há menos tempo. Para fins de comodidade, estes dezesseis cantores serão referenciados como os da “turma atual”.

Estes cantores (onze homens e cinco mulheres) nasceram entre 1920 e 1965, e grande parte deles é aposentada como trabalhadores rurais. Os mais novos contam com o provimento da colheita de pequenas plantações, e alguns costumam prestar serviços como o de pedreiro ou faxineira. Quando da realização da pesquisa, alguns habitavam Machado, outros Jenipapo de Minas e um dos cantadores, o Sr. Deca, Araçuaí⁵. Durante a pesquisa de campo, então, os trajetos entre estes três locais foram percorridos inúmeras vezes. Machado, de alguma forma, figurava como uma espécie de sede, desde aquele contato inicial, em 2008.

Como percebi no decorrer do tempo, apesar de imaginar inicialmente meu objeto de pesquisa como sendo o *Nove* em geral (um tipo de evento, realizado com variações em momentos e lugares específicos), o Brinquedo sobre o qual a pesquisa se ateve foi o

⁵ Um cantor partiu da região em 2013, e uma cantora, em 2010, como veremos no capítulo dois.

Nove de Machado e arredores, isto é, o *Nove* tal como o conhecem e praticam aqueles que, dentre os cantores da turma atual, estão conectados por uma série de relações de parentesco, aliança e compadrio altamente localizadas: eles eram vizinhos, quando crianças, e habitavam as imediações do córrego do Machado. Desde muito novos, brincam neste povoado. Como Machado figurava como um local de referência para eles, acabou figurando, também, para mim.

D. Antônia, uma das cantadeiras deste núcleo, e uma interlocutora central da pesquisa, hospedou-me naquele povoado (nos períodos em que ela estava em Jenipapo – iniciou uma mudança gradual para este município –, eu permanecia na casa dos sogros de outra cantadeira, Nair, cuja casa é vizinha a destes). O Sr. Deca, primo em primeiro grau de D. Antônia, foi outro importante interlocutor da pesquisa. Em Araçuaí, eu era recebida em sua residência. Por meio da convivência com ambos, vi-me aproximada então de um núcleo determinado de cantores e, portanto, de um *Nove* específico, tal como constituído por uma história concreta, a das relações entre cantores, seus parentes e seus lugares. Pude assim ouvir menções a um sem número de histórias e pessoas (muitas, já falecidas) relacionadas ao contato que estes cantores tiveram com o *Nove*, desde a infância. Conheci, ainda, muitas das canções que embalavam os Brinquedos realizados nas imediações em que residiam e, muitas vezes, acontecimentos ou situações mencionados nos textos delas. Estes cantores mostraram-me inúmeras facetas do Brinquedo, e facilitaram minha percepção de outros importantes aspectos da vida destas pessoas.

O Sr. Manoel Maceda, um dos cantadores da turma atual, habitante de Jenipapo, também foi um interlocutor de grande relevância. Além de falar-me a respeito do *Nove*, o cantador contribuiu para minha apreensão de uma série de ideias e concepções concernentes à religião, morte, relações interpessoais, importantes para a aproximação ao mundo desses cantores. Muitas delas podiam ser vislumbradas nas inúmeras histórias que ele narrava, que se passaram há muito tempo atrás.

D. Geralda, que me hospedou em Jenipapo juntamente com uma de suas filhas, também foi bastante importante para a pesquisa – apesar de ela não integrar a turma atual de cantores (conheci-a quando trabalhava na assessoria da ChildFund). Esta senhora, parteira, também brinca o *Nove* desde muito jovem e, para além da experiência dela com o Brinquedo, sobre o qual também conversávamos, a convivência com ela trouxe à pesquisa elementos de caráter mais subjetivo, íntimo. Nesse sentido, a

evocação de alguns temas – como relações afetivas – envolviam muitas vezes observações mais sutis ou detalhadas.

Durante o mestrado, fiz duas incursões à região: a primeira, em fevereiro de 2008, quando lá permaneci cerca de 15 dias; a segunda, em julho/agosto do mesmo ano, em uma estadia de um mês e meio. Naquela ocasião, envolvi-me na preparação de um *Nove* que não estava inicialmente previsto, e que desde então passou a ser frequentemente associado pelas pessoas à minha presença como pesquisadora interessada no Brinquedo, no local. Em julho, assisti à Brincadeira que integrou a programação da Festa de Bom Jesus, em Machado, e em agosto participei de um *Nove* realizado em Jenipapo de Minas por um cantador da turma atual, o Sr. Santos Chagas.

No decorrer do doutorado, fiz três incursões a campo. Em janeiro de 2010, estive na região durante cerca de 15 dias, quando D. Geralda, minha anfitriã em Jenipapo, foi responsável pela Festa de São Sebastião naquele município. Em julho do mesmo ano, participei da Festa de Bom Jesus em Machado – o Sr. Deca, cantador, e D. Elsa, esposa já falecida dele, eram os festeiros. Em 2011, permaneci cinco meses em Machado e imediações – entre o princípio de abril e o fim de agosto. Neste período, além de participar do *Nove* que integra a Festa, estive presente em outro, realizado em uma comunidade vizinha.

Realizei registros em vídeo e áudio dos *Noves* de que participei. Este material foi, em grande parte, posteriormente transcrito e decupado, e mostrou-se de extrema utilidade, entre outros aspectos, para o tratamento de elementos formais do Brinquedo – relativos, por exemplo, aos movimentos dos participantes nas brincadeiras e à enunciação de canções, nestas.

iii. O *Nove*

A participação das pessoas nos brinquedos de viola é aberta e irrestrita, mas há homens e mulheres que têm uma atuação destacada no *Nove*, sem os quais este não se pode realizar: os cantadores e cantadeiras. Reconhece-se o saber especializado deles no que tange aos elementos poético-musicais e cinéticos do Brinquedo, e há expectativas específicas em relação a seu canto/ suas vozes. Aos cantadores é atribuída a condução do Brinquedo e, em boa medida, eles são vistos como responsáveis por sua realização.

Dentre os cantadores, alguns tocam violão. Muitos tiveram pais, irmãos e/ou tios que tocavam viola. Um deles já tocou este instrumento, e outro é aprendiz, mas não chega a tocá-lo no *Nove*. É comum que os cantores refiram-se ao violão como viola, mesmo que saibam, obviamente, tratar-se de outro instrumento. Ao fazerem menção àquele que toca o violão, no Brinquedo, chamam-no *violeiro*. Adoto a denominação nativa para fazer referência a este instrumentista: não utilizo, portanto, o termo “violonista”, mas violeiro.

Além do violão, podem compor o *Nove* outros instrumentos – percussivos, nos casos que vi, como pandeiro, tambor ou caixa, e um prato, em geral esmaltado, que se *raspa* com uma faca, movimentando-se continuamente o braço para um lado e para outro. Estes são comumente tocados por outros participantes do Brinquedo, que não os cantores.

Uma Brincadeira, além de contar com a presença de cantadores e cantadeiras, e ainda com a de apreciadores dos brinquedos, que também integrarão as danças, deve ser planejada e organizada por alguém – que se torna seu *dono*. Pode-se tratar de um cantador, ou de amantes do *Nove*, que tomam, então, as providências necessárias para que uma Brincadeira se dê: i) o convite a cantadores e cantadeiras (comumente via recados enviados por meio de outras pessoas), com a confirmação de seu aceite, especialmente por parte dos violeiros; ii) a atenção ao deslocamento dos cantadores para o lugar onde o *Nove* será realizado, providenciando, se necessário, um meio de transporte para tal; iii) a disponibilização de um lugar – em geral um salão, como vemos na fotografia abaixo – onde se realizar o Brinquedo; iv) a preparação de comida – comumente uma farofa de frango, acompanhada de arroz – e, em alguns casos, o provimento de bebida para os cantores – vinho e refrigerante, em geral.

O *Nove* é realizado comumente em um final de semana, de preferência no sábado à noite, considerando-se a falta de obrigações a cumprir no dia seguinte, já que a expectativa é de que ele dure até amanhecer o dia.

Até cerca de 50 anos atrás, a realização de um Brinquedo estava em geral vinculada a eventos de caráter religioso (como festas de santos), ou ainda casamentos, finalização de trabalhos coletivos (em geral capinas de roça), viagens de parentes ou amigos e seu retorno à região, entre outras situações mais corriqueiras.

Nos dias de hoje, os *Noves* são menos frequentes e sua ocorrência parece estar tanto vinculada à visita de parentes ou amigos que, nascidos na região, residem em outras cidades e/ou estados (especialmente filhos, irmãos), quanto a situações diversas,

como, por exemplo, a inauguração de um salão comunitário em dado povoado. Em Machado, como apontado anteriormente, o *Nove* é ainda realizado anualmente, no mês de julho, durante a Festa de Bom Jesus, padroeiro local.



Nas brincadeiras, cantam-se canções que consistem, mais especificamente, em *cantigas*, *versos* e *chamadas*. Versos são estrofes de quatro linhas, quadras. Chamadas são espécies de canções introdutórias a cantigas – estas, por sua vez, repetidas indefinidamente em um brinquedo. As chamadas contam com uma parte fixa e uma variável: a cada enunciação de uma chamada, um verso é cantado e articulado à parte fixa dela⁶.

⁶ As cantigas que se canta em uma brincadeira são homônimas a esta: no brinquedo da Roda, por exemplo, cantam-se rodas. No Caboclo, cantam-se caboclos. Com o intuito de diferenciar a cantiga da brincadeira de viola, o termo será grafado em maiúsculo quando se tratar de uma referência à brincadeira; em minúsculo, quando for o caso de se mencionar a cantiga: Batuque (brinquedo)/ batuque (cantiga). No caso do Nove, temos: *Nove* (evento)/ Nove (brinquedo)/ nove (cantiga).

Ao se entoar cantigas, versos e chamadas, a disposição e articulação entre os cantores é variável. Uma formação que ocorre em alguns dos brinquedos é o agrupamento dos cantadores em quartetos, nos quais atuam em posições específicas de canto. Na maior parte dos casos em que há esta formação, trata-se de dois quartetos de cantadores, que cantam de forma alternada. Em outras brincadeiras, cantam-se versos (individualmente) entremeados a cantigas, repetidas por um grupo maior de pessoas.

Em outros gêneros de poesia cantada no Brasil também se vê formas responsoriais de canto – como no coco, partido alto, repente, cururu, calango, jongo, pajada, que se distribuem por diversas regiões do país. Há variações, entre estes, mas em geral se observa i) a alternância do canto entre dois cantadores (repente, calango, pajada) ou mais (três ou quatro no cururu), forma comumente nomeada desafio; ii) a interação entre um cantador e um grupo (coco, jongo, partido alto), alternando-se, então, o canto de um solista e de um coro; no partido alto, porém, costuma haver a alternância entre dois cantadores, cantando um verso, e o coro, que vai repetindo o refrão.

Formação de certa maneira semelhante à que encontramos nos brinquedos do *Nove* – em que os cantadores cantam em diferentes tonalidades musicais, mas inter-relacionados, constituindo um agrupamento – está nas folias, em que um “mestre” cantador inicia o canto e profere parte dele individualmente, sendo seguido pelos companheiros – cada um situando-se em um determinado espectro do campo sonoro. No *Nove*, por sua vez, há a interação, com canto alternado, entre dois grupos de (quatro) cantadores – cada um dos homens de um quarteto ocupando uma posição vocal específica. Além de haver, ainda, a alternância do canto entre um solista e um coro (mas o solista, no *Nove*, modifica-se a cada momento em que um verso é cantado; não há, assim, a figura de um único solista que se alterna no canto com um grupo maior de pessoas, que canta um refrão).

Nas danças do *Nove*, os participantes perfazem uma série de movimentos e dispõem-se, especialmente, de variadas formas. A depender do brinquedo, postam-se em filas, círculos, fazem pequenos ou grandes giros, dirigem-se para trás ou para frente.

iv. O Nove na literatura

Dentre a produção acadêmica relacionada a danças e festas voltada especificamente ao Jequitinhonha, encontrei cinco trabalhos que fazem menção a brincadeiras de viola.

Na dissertação de mestrado de Porto (1997), há uma referência breve ao Caboclo, Vilão e Nove. A autora realizou um estudo sobre a Festa de Nossa Senhora do Rosário em Chapada do Norte (a 37 km de Jenipapo de Minas). Ao mencionar a presença de “bandas de fora” que se apresentam em um “palco montado” na cidade, durante o festejo, Porto afirma que anos antes a predominância era de “bailes e forrós”. E então menciona os brinquedos: “E há, ainda, os que se lembram da época em que a maior animação da Festa eram as danças tradicionais de viola – nove, caboclo, vilão – organizadas pelos festeiros ou por particulares em suas casas” (:189).

Em pesquisa sobre relações entre migração e gênero em três localidades próximas a Araçuaí, Maia (2000) menciona as brincadeiras da Roda, Vilão e Nove. Refere-se à última como “uma tradição entre os camponeses que praticamente desapareceu”, enquanto “as canções com versos improvisados [cantadas por mulheres fiandeiras durante o trabalho de fiar o algodão] são ainda algumas das tradições culturais mais vivas na atualidade” (:104).

Pereira (2001) volta-se aos “textos das canções” de “cantigas de roda, cantos de trabalho, cantos religiosos, contradanças” e, especialmente, “batuques”, a partir de uma pesquisa realizada na cidade de Araçuaí.

Rosse (2009) concentra seu trabalho em Turmalina, localizada a cerca de 68 Km de Jenipapo de Minas, e trata destacadamente do Caboclo, do Paulista e da Folia (de Nossa Senhora do Rosário e do Divino Espírito Santo), apesar de haver pequenas passagens em que cita as brincadeiras da Roda, Vilão e Nove.

Em Magalhães (2010), dois integrantes de uma das chamadas bandas de taquara (pífanos) da região – no caso, a banda de Chapadinha, próxima a Angelândia, que fica a cerca de 70 km de Jenipapo – descrevem a brincadeira do Nove de que ocasionalmente participam, inclusive tocando caixa e zabumba. A descrição é breve, mas uma diferença perceptível em relação ao Nove brincado em Machado e Jenipapo é o número de pessoas que integra cada uma das fileiras do brinquedo: três em Chapadinha e também Turmalina (como mostra Rosse), contra quatro na região que é foco da pesquisa que

realizei. Em Magalhães, há uma breve menção também ao Batuque. Não encontrei trabalho algum que mencione as brincadeiras da Mariazinha ou Serenata⁷.

É interessante notar que a referência que se faz nestes cinco únicos trabalhos acima citados é às brincadeiras de viola. Em quatro casos, ao brinquedo do Nove, mas não ao *Nove* como um encontro que congrega uma série de brinquedos. Talvez isso se deva ao fato de o objeto primordial de estudo não ser o Nove em nenhum dos casos – a ênfase do/a pesquisador/a estando ligada à ênfase que o seu campo dá a uma(s) ou outra(s) brincadeira(s). Em Rosse (2009), por exemplo, o Caboclo parece figurar como o Nove na pesquisa que empreendo: é que não há *Nove* sem Nove, assim como parece não haver encontro dos foliões com quem ele trabalhou sem que haja Caboclo: “O ‘caboclo’ é sem dúvida o mais brincado pelos foliões de Turmalina. Nunca presenciei uma festa ou uma reunião qualquer do grupo sem que fossem brincados caboclos” (:39). Neste trabalho há, aliás, um paralelo interessante a ser explorado no que tange especialmente ao canto masculino, em que elementos como o número de cantadores, posições sonoras e físicas ocupadas por eles, nome das posições etc., se mostram bastante semelhantes ao que encontramos no caso dos brinquedos de viola e do *Nove*. Em relação ao *Nove* como evento, a única descrição disponível que encontrei é minha própria dissertação de mestrado (Martins 2009).

Em termos gerais, podemos dizer que o tema das danças e festas foi no Brasil comumente abordado segundo duas grandes vertentes. Uma delas, que teria como representantes os chamados folcloristas, está calcada na ideia de uma identidade a ser “expressa” por meio das “manifestações” ou, justamente, “expressões culturais”. Essa identidade aqui teria um caráter de essência: figuraria como a “alma brasileira”, perene, e imanente. O interesse primordial destes autores estava assim voltado para a revelação de uma “unidade essencial” do povo brasileiro (Carneiro 1965). O caminho escolhido para tal foi o registro, a catalogação ou documentação do maior número possível de festas, danças, músicas, em uma tentativa de apreensão do “ludus nacional” (Carneiro 1965). Nesses quadros, a maioria destes autores mostrava uma preocupação em identificar as “origens” ou “influências originárias” que teriam conformado seu objeto de estudo – numa discussão que parecia espelhar a discussão acerca da “formação” do

⁷ O “Vilão” é citado em alguns trabalhos folclóricos (por exemplo, Araújo 1964; Martins 1982; Carneiro 1982), assim como o “Caboclo” (encontrei referências em Araújo 1964 e Martins 1982), e o “Batuque” (Alvarenga 1950; Carneiro 1965; Van der Poel 1981) – este, também tema de estudos antropológicos, sociológicos ou literários (por exemplo, Pólvora 1994; Baptistella 2004). Todavia, nem sempre há correspondência entre as danças descritas e aquelas que vi em campo. Há uma referência à “quatragem” em Alvarenga 1950, dança que lembra o Quatro ou Paulista.

próprio país como nação. Apesar de uma tal abordagem não propiciar o conhecimento em profundidade de uma festa ou dança específica – tomando “festa ou dança específica” enquanto forma singularizada por uma história concreta de performances específicas, e especificamente localizadas –, o esforço de registro em dimensões nacionais empreendido pelos folcloristas deixou contribuições bastante importantes a quem queira relacionar seu próprio objeto etnográfico a elementos apontados por eles nas inúmeras obras que produziram (Martins 2009).

A identidade percebida como *expressa* pelas danças, músicas e festas nas pesquisas folclóricas foi também tomada, em inúmeros outros estudos, como “*construída*” (na antropologia, ver, por ex., Braga e Ferreira 2005; Félix 2000; Montes 1998). As danças e festas, deste ponto de vista, produziriam e renovariam identidades coletivas, muitas delas ameaçadas ou postas em cheque por fenômenos como a globalização ou a urbanização. As festas e danças, por meio de elementos simbólicos como vestimenta, linguagem, etiquetas de consumo (de bebidas e/ou outras substâncias), acionados por ocasião das performances, seriam capazes de promover o sentimento de pertencimento a grupos variados (etários, econômicos, raciais etc.), configurando, então, identidades sociais.

Na antropologia, o termo “folclore” é deslocado em favor da expressão “cultura popular” (como em Costa 2008; Braga 2001; Rodrigues da Silva e Ferreira 2008). Esta expressão guarda associações históricas e políticas importantes – como o contexto dos CPCs (Centros Populares de Cultura), nos anos 60, em que a “cultura popular” era associada a uma “arte popular revolucionária” capaz de transformar relações de poder e a estrutura socioeconômica brasileira (Garcia 2004). A determinação, porém, do que ou quem contaria como “povo”, e do que contaria como “cultura”, permanecia pouco sensível às concepções das próprias pessoas com quem realizamos nossas pesquisas. O uso desses termos muitas vezes dispensa ou esvazia assim a investigação acerca de noções que elas mesmas têm sobre quem são ou o que fazem: o quanto elas se veem como “povo” ou veem sua prática como “cultura” é indiferente do ponto de vista do enquadramento imposto por essas categorias⁸.

Por fim, uma assunção recorrente nos estudos que se apoiam na noção de identidade é a de que o que reúne as pessoas é (necessariamente) aquilo que elas têm em comum. A conexão entre elas se faria, assim, às expensas de suas diferenças (que só

⁸ Para uma análise detalhada da questão, ver Ortiz 1992.

podem subsistir como partes complementares de um todo maior que as engloba). Tomando-se a identidade como imagem da relação em geral, conectar torna-se uma questão de reduzir ou controlar a expressão de diferenças. Veremos que uma tal descrição deixaria de fora muito do que é importante no *Nove* – a sustentação de diferenças que ele implica. Isso não significa, todavia, que a identidade (assim como noções de “povo”, de “popular” ou de “cultura”) seja irrelevante para a compreensão desses fenômenos, sobretudo na medida em que pode ser acionada pelos próprios atores – apenas sugere a necessidade de exercitar cautela no analítico do termo.

Eventos musicais e cinéticos (como festas, cerimônias, rituais) foram também objeto de abordagens culturalistas, estruturalistas ou fenomenológicas, geralmente focalizadas especialmente sobre a música que se produz, nestas (e outras) ocasiões, no seio de grupos sociais específicos, frequentemente conceituados como “sociedades” (noção ausente, note-se, das abordagens do folclore ou da cultura popular). Música aqui inclui muitas coisas: ela não pode ser dissociada da política, economia ou geografia de determinado grupo, tampouco dos movimentos corporais ou ocupação do espaço nas performances musicais; ela é capaz de criar aspectos da “vida social” e está intrinsecamente ligada a eles. Talvez essa seja a proposição geral que liga o trabalho desses pesquisadores – a maioria antropólogos com sólida formação musical (na tradição ocidental) e também em etnomusicologia, e que realizaram pesquisa junto a grupos autóctones diferenciados, como John Blacking, entre os Venda, na África do Sul; Anthony Seeger, entre os Suyá (autodenominados Kisêdjê), no Brasil; e Steven Feld, com os Kaluli, na Papua Nova Guiné.

Como ressalta Seeger (1987), a música que, na antropologia da música de Alan Merriam (1964), era apenas uma parte, seção ou subdivisão da cultura, passa a ser, na antropologia musical defendida por ele, vista em sua relação constitutiva com um determinado “grupo social” em sua integração com os mais variados aspectos de sua vida: quando as cerimônias, entre os Suyá, reúnem os meninos por grupos onomásticos; quando estes cantam cantos específicos de cada grupo; quando doadores e receptores de nomes têm seus corpos pintados da mesma maneira; quando a origem do canto entoado é atribuída a espíritos; quando todos podem cantar, mas em momentos determinados; quando quem está em luto não canta etc., o que está em jogo são os processos pelos quais as cerimônias, primordialmente por meio da música, constroem a pessoa. Criaturas e criadoras de “estruturas”, elas seriam também capazes de (re)criar tempo, espaço e grupo social. A análise musical aqui é tão minuciosa quanto transversal,

podendo por exemplo estabelecer relações entre o gênero, número de filhos e netos da pessoa e o fato de esta entoar cantos de grito (*akia*) mais graves, “na garganta”, ou dominar a oratória e fazer invocações.

Essa abordagem “estrutural-culturalista” permitiu o tratamento pormenorizado de questões e dimensões até então ignoradas. As conexões buscadas e afirmadas entre música – as “cerimônias”, festas, danças – e outros aspectos da “vida social” revelariam como a música, estruturada pelos mesmos princípios operantes em outras dimensões da sociedade que a produz, ao atualizá-los simultaneamente os renova: torna-se assim um princípio estruturante das formas de socialidade vigentes, na mesma medida em que as renova.

A força dessa abordagem, entretanto, é também seu risco, embutido em um uso de noções como cultura, sociedade e estrutura demasiado apoiado nas ideias de ordem e coesão. Essas análises correriam assim o perigo de constituir ou reproduzir uma imagem de sociedade – ou cultura – como totalidade hiper-integrada, imagem cujos limites a antropologia contemporânea tem explorado (Strathern 1996).

Nesta tese, não se pretende buscar uma função social ou explicações históricas e sociológicas para o Brinquedo. A ênfase estará posta na relação de certas pessoas com o *Nove*, e na interação entre elas no *Nove* – destacadamente os cantadores e cantadeiras que dele participam regularmente. Nada se pressupõe sobre o sentido identitário dessas relações; em particular, procura-se evitar ver as conexões entre as pessoas como construídas às expensas de suas diferenças. Ao focalizar o *Nove*, o interesse estará voltado para perceber os sentidos e efeitos que ele cria ou produz: o que está sendo “dito” e/ou “silenciado” no Brinquedo?; quais os afetos e relações nele implicados?; o que ele faz, e o que as pessoas fazem com ele?

v. Sobre os capítulos da tese

Conheceremos o *Nove* e seus cantores aos poucos. No caminho que percorreremos na tese, começaremos por observar outros aspectos da vida dos cantores que não sua participação no Brinquedo, bem como outros elementos do *Nove* para além daqueles de caráter poético-musical.

No primeiro capítulo, assim, nos aproximaremos do contexto em que vivem os cantadores e cantadeiras, e no qual realiza-se o Brinquedo. Serão tratados temas que a convivência com aqueles fez ressaltar, como por exemplo a relação com a terra e o trabalho, poder econômico, gênero, raça. Busca-se considerar estes temas, quando pertinente, em suas associações a concepções cosmo-religiosas e aos diferentes tempos caracterizados pelos interlocutores da pesquisa: o tempo atual e o princípio do mundo. No capítulo, conta-se com narrativas destas pessoas que evocam muitos dos temas tratados, e que estão associadas a diferentes regimes de conhecimento, bem como a gêneros discursivos específicos.

Em seguida, o *Nove* será abordado como *evento*, localizado espacial e temporalmente: isto é, trata-se do *Nove* como conhecido pelos sujeitos da pesquisa. O capítulo dois focaliza a Brincadeira relacionando-a às redes de parentesco, compadrio, vizinhança e amizade dos dezesseis cantores da turma atual, e ainda a diferentes períodos da vida deles. As transformações que se deram no *Nove* – enquanto os cantores que o conheceram quando crianças envelheciam – também serão consideradas.

No terceiro capítulo, estaremos, por assim dizer, adentrando um salão onde se realiza um Brinquedo: conheceremos as brincadeiras de viola que são formadas em uma noite de *Nove* naquelas imediações do povoado do Machado. As danças serão descritas a partir de alguns elementos musicais e cinéticos – presença de cantigas, versos e chamadas; formação de cantores e instrumentistas em conjuntos musicais; disposição espacial dos participantes e movimentos prescritos nas danças. Será levado em conta o caráter das interações entre os cantores, a partir das diferentes posições que ocupam no Brinquedo. Estes elementos serão associados, quando pertinente, a relações sociais para além do registro do *Nove*.

Ainda naquele salão, em meio à Brincadeira, e enquanto cantadores e cantadeiras seguem entoando canções, observaremos mais detidamente as unidades poético-musicais que compõem os brinquedos: o capítulo quatro tratará das cantigas, versos e chamadas enunciados em uma noite de *Nove*. Serão abordados aspectos poéticos e musicais destes: entre outros, a articulação entre as vozes dos cantores ao entoá-los, os discursos relativos à composição das peças, concepções vinculadas a saber cantar e saber tocar em suas associações com Deus e o Diabo, e também as interações que se dão em um Brinquedo por meio de cantigas, versos e chamadas. Os aspectos sonoros serão tratados a título de menção, dados meus exíguos conhecimentos musicais.

Neste capítulo, veremos ainda a associação que há entre peças específicas do Brinquedo e determinados lugares ou grupos de parentesco ou vizinhança.

No último capítulo, deixaremos a Brincadeira retendo, porém, um elemento dela. Trata-se da alternância do canto entre os cantores, que será tomada como uma forma de realização de uma estrutura interativa observável, com transformações, em outros registros – mais precisamente, o da conversação cotidiana, da fofoca e do feitiço. Com o vislumbre dessa estrutura interativa, busca-se iluminar aspectos e práticas da vida destas pessoas. Procura-se perceber ainda possíveis associações entre a realização daquela no *Nove* e a caracterização deste como um Brinquedo do princípio dos tempos.

Capítulo UM

O mundo, desde o princípio

A noção de *princípio do mundo* refere-se não exatamente ou apenas à gênese deste, mas também a sua condição inicial. No *começo dos séculos* – expressão equivalente à anterior –, o mundo era habitado por pessoas (em geral lavradores), entidades divinas e diabólicas, corpos celestes e animais, cujas interações determinaram uma série de traços do mundo atual. Vários fenômenos que marcavam aquele tempo – como encantos, feitiços, transformação de mortos em bichos – foram por sua vez rareando no decorrer dos anos, e alguns mal podem ser vistos nos dias de hoje.

Este capítulo percorre temas que, ainda que aparentemente periféricos em relação ao *Nove*, se fizeram salientes na pesquisa no contexto da convivência cotidiana com os cantores. Incluem aspectos variados de suas vidas como religiosidade, lida com a terra, morte, trabalho, migração, noções de gênero, raça, riqueza, entre outros. Para apresentação desse percurso, na construção do presente capítulo, tomarei como coordenadas distinções temporais que me apareceram como mais relevantes para os sujeitos. A principal delas é a que distingue, grosso modo, o *princípio do mundo*, e o tempo atual. Um terceiro registro – o *tempo dos antigos* – é também bastante evocado: trata-se do tempo em que os “antigos” (antepassados identificados e nomeados das pessoas atualmente vivas), assim como os antigos dos antigos..., viveram. Os protagonistas das histórias relativas a este tempo ainda puderam ver de perto uma sorte de fenômenos que vigoravam no princípio do mundo, e contaram aos das gerações seguintes muito do que viram, ou do que lhes tinham contado avós, bisavós, tetravós.

Não se trata de analisar profundamente os temas percorridos, mas de tentar conectar, neste capítulo inicial, aspectos da vida dos cantores de modo a permitir uma aproximação do *Nove*, traçando para ele uma espécie de pano de fundo: se, como apontam cantadeiras e cantadores, este é um Brinquedo do princípio do mundo, é preciso começar tentando imaginar como eles constroem este mundo. Este é um projeto ainda pouco tentado no âmbito dos estudos voltados para o campesinato (um enquadramento possível para uma investigação como a aqui empreendida).

Na literatura voltada ao campesinato, como aponta Almeida (2007), este foi ora tomado como classe, ora visto como constituindo “part-societies” (Redfield 1969) subordinadas a um poder eminentemente urbano, ora percebido a partir de uma lógica econômica específica, “o modo de produção camponês”⁹. De maneira geral, sob formas variadas, buscou-se dessa maneira compreender o estatuto do camponês ou do campesinato como uma categoria social inserida em sistemas de relações vistos como mais abrangentes – como os denotados pela referência ao capitalismo, a lutas agrárias, à tensão entre modernidade e arcaísmo etc.

A “morte do campesinato”, anunciada por muitos, constituir-se-ia assim mais exatamente, como sugere Almeida (ibid), no fim de uma teoria totalizadora: “A morte do campesinato é assim a morte de um sistema de pensamento; é o fim de um código” (:170). Os “camponeses” é que não teriam morrido, mas se multiplicado, por assim dizer: o “camponês” deu lugar a ribeirinhos, quilombolas, caboclos, babaqueiras, faxinalenses, geraizeiros, povos do mar, povos da floresta.

Herança dessa perspectiva outrora dominante nos estudos de campesinato é o destaque dado aos temas da terra e do trabalho na literatura produzida no Brasil. A análise de sistemas de posse e propriedade fundiárias, por exemplo, em sua articulação com relações de parentesco e trabalho, está no centro de vários estudos de referência neste campo, como Moura 1978 e 1988; Woortmann e Woortmann 1997; Woortmann 1995; Arantes 1971.

A preocupação com aspectos econômicos e laborais da vida de agricultores norteou uma série de trabalhos realizados especialmente nos anos 1970 e 80 (ver, por exemplo, Garcia Jr. 1983; Heredia 1979; Moura 1978; Queiroz 1976). Estes se centravam na investigação da capacidade da família camponesa de se reproduzir por meio da observação detalhada das formas de trabalho em uma unidade doméstica rural – os meandros da lida com a terra, estratégias de plantio, culturas implementadas, cuidado de animais, e a divisão do trabalho familiar, levando-se em conta diferenças de gênero e idade¹⁰.

⁹ Em um artigo onde faz uma revisão bibliográfica sobre o tema do campesinato, Almeida (ibid.) traça um panorama histórico e geográfico de abrangência mundial das teorias paradigmáticas do campesinato desde a primeira metade do século XX.

¹⁰ Pode-se dizer que muitos destes estudos foram influenciados por uma corrente de pensamento que teve como precursor o economista russo Alexander Chayanov. Interessado na especificidade das relações de produção definidoras do campesinato em relação à lógica capitalista, Chayanov (1966) tomava a família como uma unidade de produção que era ao mesmo tempo uma unidade de consumo. Composta então por produtores e consumidores, deveria manejar a relação entre a demanda destes e a capacidade de trabalho daqueles – levando-se em conta que todo produtor é um consumidor e que a recíproca não é verdadeira. A

A investigação de uma moralidade camponesa norteou estudos como o de Woortmann 1990, que se voltou para a “ética camponesa”, e o clássico de Candido (1964[2003]), que além de tratar de “representações mentais” dos camponeses (voltando-se àqueles com quem ele trabalhou, no interior de São Paulo), de formas de trabalho coletivo e do casamento entre agricultores, atentou-se para outros temas diversos, como alimentação e uso de plantas medicinais. A religiosidade e as festas são temas presentes em estudos como os de Queiroz (1976) e em uma série de trabalhos de Brandão (1978, 1980, 1981, entre outros), realizados, especialmente, nos estados de Goiás, Minas Gerais e São Paulo.

Trabalhos sobre temas relacionados a gênero e juventude têm se multiplicado de forma significativa recentemente (em especial a partir dos anos 2000)¹¹. A especiação em curso do antigo “camponês” em várias categorias distintas pode ser associada à proliferação de estudos voltados para a questão identitária – grande parte deles envolvendo grupos quilombolas¹² – e também, é claro, à multiplicação de temas transversais, como biotecnologia, desenvolvimento sustentável, turismo, referentes a processos sociais em que os antigos camponeses estão notadamente implicados (Almeida *ibid.*).

Apesar dessa recente diversificação temática, ainda não são comuns estudos que se aprofundem sobre as concepções cosmo-religiosas de lavradores – considerando, por exemplo, as múltiplas narrativas e especulações envolvendo as ações de várias entidades espirituais, a criação do mundo, as relações entre Deus e o Diabo, a morte e os mortos etc.

Muitas vezes, esses discursos são tomados como expressão de “crenças”, tidas de saída como representações mais ou menos ilusórias cuja razão deve ser encontrada em dimensões mais objetivas (processos identitários, realidades socioeconômicas). Geralmente, isso implica determinar, para as concepções cosmológicas ou religiosas, sua *função* em um sistema reconstituído pelo analista sobre premissas alheias àquelas que sustentam os discursos em questão. Dessa maneira, esses discursos não são

composição familiar – número de integrantes, sexo, idade, ligados à sua capacidade de trabalho e consumo –, além de fatores como terra disponível, condições e técnicas de trabalho, seriam aspectos a considerar em termos do objetivo de se determinar um “volume da atividade econômica” que pudesse manter a família.

¹¹ Sobre aquele tema, ver, por exemplo, Butto et al 2007; Menache, Woortmann, Heredia 2006; além de um raríssimo estudo sobre homossexualidade, de Rogers 2008. Em Weisheimer (2005), pode-se encontrar um mapeamento de estudos recentes realizados no Brasil sobre o tema da juventude em contexto rural.

¹² Ver, por exemplo, Silva 2006; Fonteles 2009; Muller 2006.

considerados como expressão de conceitualizações originais e autônomas, capazes de delinear um mundo de experiência específico. A potência criativa dos conceitos nativos, assim, se perde.

Em um estudo de Carvalho (2006) entre quilombolas no Vale do Paraíba (SP), é mencionada a associação que ali se faz entre a descoberta de ossos enterrados (incluindo uma “mão seca”) a um ato de feitiçaria. Os interlocutores da autora também se referiam a “aparições sobrenaturais de fantasmas que gritavam nas montanhas” (:122). A autora aponta:

[...] existe a grande possibilidade de que aquilo que foi considerado como sendo feitiço, se tratasse, na verdade, de túmulos indígenas, pois a “panela de barro” encontrada “no fundo do chão”, poderia ser uma urna funerária indígena. Essa hipótese é bastante provável, considerando o fato de a região fazer parte da área de circulação de povos indígenas e de haver inúmeros relatos de conflitos entre negros e índios, nos quais, muitas vezes, mulheres eram raptadas. Além disso, a igreja do vizinho bairro de Pilões está assentada sobre um sítio arqueológico indígena. Da mesma forma, os gritos de “fantasmas” que ecoavam nas montanhas, poderiam ser gritos de índios que circulavam pela mata nas vizinhanças (:123)

Em trabalho sobre os Gurutubanos – quilombolas que habitam o vale do rio Gorutuba, no centro-norte de Minas Gerais –, Costa Filho (2008) menciona que seus interlocutores afirmam a presença de Caboclos d’água e da Mãe d’água em rios e poços. “Nas enchente, a gente tinha muito medo de mexer na água, de atravessar o rio, por causa dos Caboclo D’água, remava devagar”. O autor aponta então a funcionalidade daquela percepção: “Crenças que, ao regular a pesca, mantinham poços como criadouros naturais, contribuindo com a vitalidade do rio e a fartura da fauna aquática” (:191). E considera:

O que ilustra um princípio abordado por Godelier (1981) quanto à percepção do meio e ao ordenamento territorial, ao analisar as relações entre os Mbuti e Banto, povos que vivem na selva equatorial africana do Congo. Segundo Godelier, a percepção social do meio físico-natural não se restringe a percepções mais ou menos objetivas do funcionamento dos sistemas técnico-econômicos, mas integra igualmente juízos de valor (positivos, negativos, ou neutros) e crenças fantasmagóricas; um meio tem sempre dimensões imaginárias (:192)

A explicação, interpretação ou racionalização do pensamento nativo em termos alheios a este pensamento (isto é, em termos de conceitos antropológicos enraizados primariamente na tradição moderna), se recorrente, convive na antropologia com sua contrapartida “inventiva”: a explicação ou interpretação do pensamento antropológico

em termos “alheios” a ela, isto é, em termos das categorias nativas. A alteração mútua de discursos, e essa inversão dos termos da relação de conhecimento entre antropólogo e nativo, no sentido de “tirar dele [do discurso nativo] suas conseqüências”, “verificar os efeitos que ele pode produzir no nosso” (Viveiros de Castro 2002), corresponderia assim à operação propriamente característica da antropologia. Como sugere este autor, se os discursos de antropólogo e nativo só se constituem como tais quando entram em relação de conhecimento, por meio das transformações em um e outro operadas pelo confronto entre eles, atentar para a implicação mútua dessas transformações, e portanto a reversibilidade da assimetria entre discurso interpretante e discurso interpretado, torna-se crítico. Quando assimilamos, unilateralmente, o pensamento nativo a uma crença, cuja racionalidade tem de ser encontrada “fora” do mundo tal como constituído pelos próprios atores, estamos desperdiçando a possibilidade de verificar os efeitos que este pensamento e seu mundo podem produzir no nosso, e o que pode advir desse encontro, ou confronto.

≈

Antes de darmos início, propriamente, ao capítulo, gostaria de fazer alguns apontamentos em relação às narrativas dos interlocutores da pesquisa que são apresentadas a seguir: elas deixam entrever variações na determinação temporal e espacial do que é narrado, assim como apontam diferentes regimes de conhecimento. Estes aspectos remetem, por sua vez, aos diferentes *tempos* concebidos pelos sujeitos: o princípio do mundo, o tempo atual, e o tempo dos antigos.

Como se verá em muitas das narrativas e ao longo da tese, a diferença entre o que se veio a saber por meio de outras pessoas – quase sempre dos antigos – e o que se pôde apreender diretamente por meio de uma experiência pessoal é quase sempre marcada. Déléage (2005), em um estudo da epistemologia Sharanahua a partir dos cantos xamanísticos, formulou esta diferença em termos da oposição entre experiência-compreensão-aprendizado ostensivo, direto, e o aprendizado por deferência ou deferencial, indireto – ligado a uma cadeia de enunciações, e que se caracterizaria pela “atribuição da legitimidade de uma noção ou de um enunciado a um outro enunciador” (:43). O conhecimento deferencial pressupõe o ostensivo: é preciso que em algum ponto da cadeia de transmissão alguém tenha tido uma experiência direta em relação ao que se

enuncia. Pode, também, dar lugar a este, como se pode supor: em Machado, por exemplo, a pessoa pode ter tomado conhecimento do termo e da noção de *pantumia* (assombração) por meio de sua avó e de outras pessoas, e, certo dia, deparar-se com uma.

Como aponta o autor, a modalidade de aquisição do conhecimento impacta sobre o valor epistêmico de um enunciado: os enunciados ostensivos, elaborados a partir de uma compreensão ostensiva, serão considerados como verdadeiros, enquanto haveria duas possibilidades para as compreensões deferenciais: i) seu estatuto deferencial pode ser desconsiderado, e os enunciados formulados a partir delas terão um valor factual (não serão considerados deferenciais), ou ii) seu estatuto deferencial será mantido (e marcado) como tal, até que o enunciador possa verificá-las por meio de uma experiência ostensiva (:46) – o que, como fica claro, implica em continuar atribuindo a legitimidade do enunciado a um outro enunciador, na impossibilidade de ancorá-la na própria experiência.

Para deixar explícito se o que se diz decorre de um aprendizado ostensivo ou deferencial, pode-se fazer uso de evidenciais de ostensão ou deferência¹³. Nas narrativas a seguir, como se verá, os primeiros aparecem menos, e sob a forma de termos como “eu vi”, “eu ouvi”, podendo-se usar também expressões como “isso ninguém me contou...”. Ou seja, reafirma-se a experiência direta que se teve em relação a algo. Há inclusive uma chamada, no repertório do *Nove*, em que o enunciador afirma ter visto a namorada com outro rapaz, utilizando para tal evidenciais de ostensão: “*Eu vi, eu vi, ninguém me contou, eu vi/ Eu vi você namorando, eu vi, eu vi/ Sentada na beira do rio, eu vi/ Ninguém me contou, eu vi*”. Os evidenciais de deferência são tanto termos como “ele/ela disse/falou”, quanto o tão comum e indeterminado “Diz que”. Há ainda, com bastante frequência, o uso de marcações temporais, que situam aquele enunciado e/ou o conhecimento que o suscitou no tempo: “isso foi do princípio/ começo/ nascimento do mundo/ dos séculos”, “no tempo dos antigos”, “de primeiro era assim”, “antigamente...”.

A proximidade ou distância – temporal, espacial – que se tem de uma (primeira) experiência ostensiva está diretamente ligada à veracidade que se pode atribuir ao conhecimento advindo dela – o que parece gerar certa tensão entre, de um lado, a

¹³ A evidencialidade, fenômeno linguístico associado à expressão da fonte de informação de um enunciado, manifesta-se de forma diferenciada conforme a língua. Pode ser codificada por meio de itens gramaticais como afixos, clíticos, morfemas, e, em língua portuguesa, o é primordialmente por meio de itens lexicais, como locuções prepositivas, advérbios e verbos (Ferrari 2012).

dificuldade ou mesmo a impossibilidade de se comprovar, por meio de uma experiência ostensiva, um conhecimento deferencial transmitido em uma cadeia de enunciados já bastante longa, e, de outro lado, o fato de este conhecimento deferencial ter advindo de uma experiência ostensiva de alguns ancestrais – os antigos, os velhos. Como se verá nas narrativas, ao mesmo tempo em que a legitimidade de dado conhecimento é atribuída à autoridade dos antigos, esse conhecimento é questionado com base neste caráter deferencial mesmo: como estar certo de que a experiência ocorreu, ou foi corretamente transmitida? Inversamente, ao mesmo tempo em que se questiona, com base no seu caráter deferencial, a legitimidade de um conhecimento, afirma-se para eles fortemente uma veracidade ou legitimidade superior, por ter sido suscitado por uma experiência direta *dos antigos* (e não do sujeito que agora meramente o reporta). Como observou Oliveira (2012) para um regime análogo entre os Wajãpi (grupo de língua Tupi-Guarani do Amapá), de uma forma ou de outra “a experiência assume um caráter legitimador de todo e qualquer conhecimento”¹⁴.

Esse jogo de distâncias temporais e espaciais e os regimes epistemológicos associados a elas podem ser, por sua vez, conectados aos diferentes *tempos* articulados pelos agricultores e, ainda, a gêneros discursivos específicos: as narrativas que eles chamam *histórias* estão, de forma geral, associadas a tempos e espaços longínquos, que muitas vezes não se sabe precisar, assim como é difícil determinar quem foram seus primeiros narradores ou os protagonistas da experiência direta reportada no que é narrado. Considera-se, comumente, que esta experiência pode ter se sucedido no *princípio do mundo*, ou no *tempo dos antigos*. Os *casos*, por sua vez, são narrativas mais próximas, temporal e espacialmente, do narrador: podem advir de um conhecimento ostensivo daquele que os enuncia, ou de alguém cuja identidade o narrador geralmente consegue precisar. Os eventos em questão costumam assim ser situados nos tempos atuais.

¹⁴ “Os acontecimentos desenrolados no começo dos tempos foram vividos e testemunhados pelos *taivigwerã* (os primeiros homens), ou como eles também gostam de chamar, *janepy* (nosso começo). Desse modo, as narrativas e os saberes nelas contidos, apesar de adquiridos em um tempo distante, que não é mais passível de ser experimentado, têm nos *taivigwerã* o início de sua cadeia de transmissão, sendo, portanto, fruto de uma experiência, de um aprendizado ostensivo dos primeiros que foi transmitido geracionalmente até as pessoas de hoje.” (Oliveira 2012:56)

cura, os benzimento, o povo não acredita, né? Esse negócio de benzer de olhado, de quebranto, curar de cobra, curar cobreiro, tudo vai só para o médico, ninguém procura mais um benzedor, sendo que tem coisa que médico não cura.

D. Antônia

O sol mais a lua, no tempo que conversava, o sol falava que ele era mais forte, que ele queimava tudo, e a lua falou "pois é, mas você, é só onde você passa, eu posso estar escondida. Pode ser antes de sair, ou tal e tal, eu governo até a terra. E você, você só queima as coisa por cima, você não governa nada". O sol não governa nada não. O sol, você entende, no tempo que está muito quente, ele queima, mata as planta, mata pasto, e tudo, agora a lua não mata, mas governa. Isso é um trem, como diz, do princípio do mundo, né.

D. Antônia

O tempo marcado pela conversação irrestrita e pelos encantos teve fim com o desvelamento de segredos, e com a falta de fé: o sigilo e a fé são o que condiciona a eficácia e a perpetuação de uma série de atos, operações ou fenômenos: rezas, conhecimentos de cura ou malefícios, transformação de seres humanos em lobisomens, contato com almas de mortos.

Aquelas pessoa de idade, eles não ensinava [oração de benzimento] para qualquer um não. Aquilo era uma coisa de segredo deles, segredo deles. Que eles não passava para qualquer um não, se não aquela reza não valia.

Sr. Manoel Maceda

A Lagoa Escura era uma lagoa encantada que havia na região – “Mas dessa lagoa, ninguém me contou, eu vi. A gente via galo cantar lá dentro, no fundo da lagoa, a gente via vaqueiro gritar lá dentro, para olhar algum gado, gado berrar”. Certa ocasião, ao se aproximar da lagoa, um rapaz avistou uma moça sentada sobre as águas. Ao vê-lo, a moça pediu ao rapaz que lhe trouxesse um pente de mangaba (feito com o visco da fruta): “você traz um pente assim, assim...”. E o recomendou que não mencionasse o fato: “você não fala com ninguém”. O rapaz foi em busca do pente, “mas ele ficou tão emocionado, que aí ele ficou meio passado do juízo, e foi contando todo mundo. A beleza da moça...”. Quando voltou à lagoa, o rapaz não pôde mais vê-la: “deve que se ele não conta ninguém onde ele chegasse, ele ia ficar encantado também com ela, né? O besta foi contando todo mundo...”. Como se vê, associa-se estreitamente a não observância do sigilo e o fim do encanto.

O princípio do mundo é um tempo qualificado pela “simplicidade” e pela “inocência”.

Agora não, agora não existe mais nada não. Agora acabou os encantos. Porque não tem simplicidade mais. A pessoa tinha os encantos no tempo da simplicidade. Hoje, todo mundo hoje já sabe o quê que é o mundo. Qualquer menininho aí, ó. Faz uma pergunta um menininho desse, ele responde você toda. O pessoal tudo era simples, tudo inocente, não tinha maldade, não tinha malícia, não tinha nada. Hoje, tem menino assim, desse tamanhinho, que sabe mais coisa que eu, que estou com setenta e tantos anos. É, hoje não tem simplicidade mais não. Que já teve essas coisas tudo, já teve. [silêncio] Mas hoje... [silêncio]. O povo deliberou o mundo, moça. Não tem segredo mais. De primeiro, tinha segredo, hoje não tem mais.

D. Geralda

As menções ao princípio do mundo e aos fenômenos característicos daquele tempo envolvem atitudes contraditórias: tanto o lamento pelo fim do “tempo da simplicidade” quanto o questionamento da própria fé, ou simplicidade. Vive-se uma tensão entre ver a falta de fé como um mal e ver a crença como “crendice”, ilusão. Teme-se, me parece, ser tido como tolo, demasiadamente simples ou inocente, excessivamente pautado na crença e na fé diante de um saber que nega a existência de fenômenos mágicos, encantos ou assombrações. Oscila-se então entre afirmar a fé dos (e nos) antigos, e negá-la, abrindo mão de uma dúbia inocência¹⁵.

A dupla faceta do princípio do mundo – como gênese deste e ao mesmo tempo uma condição inicial dada – é perceptível a partir das muitas histórias em que se fala dele. Parte delas faz referência aos atos criadores de Deus, e também aos do Diabo – no que toca à participação deste na gênese do mundo, a concepção local se diferencia da Doutrina Católica. Outras histórias narram uma série de interações entre os seres desse princípio – Deus, ou Jesus, o Diabo, Nossa Senhora, Pedro (o apóstolo), Adão e Eva, lavradores, animais, corpos celestes, plantas –, muitas delas associadas às andanças de Jesus, ou Deus mesmo, pela Terra.

¹⁵ Como afirmou Favret-Saada (2005) em relação à feitiçaria entre camponeses do Bocage, na França, com quem trabalhou: “A Imprensa, a Televisão, a Igreja, a Escola, a Medicina, todas as instâncias nacionais de controle ideológico colocavam-nos à margem da nação sempre que um caso de feitiçaria terminava mal: durante alguns dias, a feitiçaria era apresentada como o cúmulo do campesinato, e este como o cúmulo do atraso ou da imbecilidade. Assim, as pessoas do Bocage, para proibir o acesso a uma instituição que lhes prestava serviços tão eminentes, ergueram a sólida barreira do mutismo, com justificações do gênero: ‘Feitiço, quem não pegou não pode falar disso’ ou ‘a gente não pode falar disso com eles’” (1990:3). No caso daqueles com quem lidei, eles pareciam, muitas vezes, “não poder falar disso” nem consigo mesmos, resvalando na própria crença em relação aos fenômenos sobrenaturais e na palavra dos antigos.

Ao contrário do que se poderia pensar, entretanto, não se trata aqui de dois momentos ou períodos sucessivos – o da criação do mundo por Deus (e o Diabo), e o da vinda de Jesus Cristo à Terra já criada (como apregoa o Catolicismo) –, pois todas as interações dos personagens de todas essas histórias fazem parte do mesmo regime criativo que caracteriza a noção de princípio do mundo. Como se poderá perceber a seguir, há atos de criação enquanto “Jesus/ Deus andava”, e também a preexistência de determinadas condições, entes ou fenômenos – seres humanos, por exemplo – quando de alguns atos de criação.

Os mais velho fala que no tempo que tudo... que Deus andou, e tudo, que ele era perseguido, pelo Diabo, Deus foi e fez os peixe, o Diabo foi e disse “eu também sei fazer”. Mas Deus não deu a ele poder, ele fez a cobra, saiu a cobra. Quando Deus falou assim “eu vou fazer”, pegou e fez os pássaros, a pombinha, a verdadeira, esses outros bichos, ele [o Diabo] disse “ah, eu também faço”; quando ele fez, saiu o morcego. Quando Deus fez a ovelha... isso é coisa que os antigos é que conta, ninguém sabe se é verdade; mas quando Deus fez a ovelha, Capeta disse, “eu também sei fazer, eu faço”, ele fez, fez o bode, saiu o bode. Mas aí Deus abençoou o bode, para a pessoa poder mexer com ele. De jeito que o bode não é excomungado não, o bode é abençoado. [E a cobra e o morcego?] A cobra, o morcego, você vê que o morcego só anda de noite! De dia, o morcego não anda, mode [por causa de, devido] o sol. O morcego não combina com a luz do sol. [Por quê?] Porque Deus falou assim “você fez o morcego, mas ele só anda à noite, de dia ele não anda”. E a cobra, Deus fez... o Diabo fez a cobra, mas Deus falou assim “ela só pega quem eu quiser. Ela só pega quem eu prometer, quem eu não prometer, ela não pega”. Porque eu falo por mim mesmo, que cobra já pulou em mim bem umas vezes... e é o que Deus falou mesmo, só pega se ele prometer! E é verdade. Eu creio que é verdade.

Sr. Bernardo

Diz que Deus fez a abelha, o Capeta foi fazer, fez marimbondo. Deus fez peixe, ele foi fazer, fez cobra. Deus fez o cachorro, ele foi fazer, fez gato. Assim, é história dos antigos, né.

D. Antônia

Deus fez a galinha, o Diabo foi fazer a galinha, fez urubu. Deus falou assim, “não, [esse] daí fica para a limpeza da terra”. Deus fez o peixe, Diabo foi fazer o peixe, fez cobra. Mas Deus abençoou, Deus deixou, né, que se Deus não queresse, não existia. A cobra, mesmo, Deus falou “deixa, que esse fica pra puxar o veneno”. Você vê que a cobra é muito venenosa, né. Se não existisse cobra, todo mundo tinha veneno, era venenoso. Mas assim como Deus deixou a cobra, a cobra puxou o veneno de quem ia sair venenoso.

Sr. Deca

Note-se que a ação do Diabo, em uma espécie de parceria competitiva com Deus, é um arremedo, a princípio desastroso, dos atos de criação deste, que é quem

abençoa e torna útil o que aquele criou: o que permanece, e como permanece, é uma determinação de Deus, o que reafirma a primazia de seu poder sobre o do Diabo.

Alguns traços do mundo atual tomaram forma a partir de situações como as que vemos abaixo:

Diz que Deus, quando foi fazer a mulher e o homem, tirou um saco, fez um saco de cu [vagina] e deu São Pedro para ir repartir, para jogar nas mulher, diz que é por isso que a gente ficou... ficou tendo esse repartimento, né (...) Diz que São Pedro pegou o saco de cu e pôs nas costa. Lá vai. Cu e rola [pênis], né, lá vai e lá vai, lá vai. Aí diz que quando chegou em uma altura, diz que estava uma festa, que São Pedro, de cá, de uma serra, diz que escutou uma sanfona tocar, e está tocando, está tocando, está tocando, São Pedro com aquele saco nas costa, né. Aí, ele não resistiu de ver a sanfona tocar. O quê que São Pedro fez? Diz que subiu em um pau, bem alto, pendurou o saco de cu láaaaaa, no olho do pau [o lugar mais alto da árvore], e desceu para o forró. Chegou no forró, e caiu na sala, foi dançar [gargalhada]. Está dançando, está dançando, o dia amanheceu, São Pedro está dançando, o saco de cu está pendurado no pau lá. Aí, as rola ele já tinha posto nos homem. Sol saiu, São Pedro está dançando, esqueceu do saco de cu pendurado lá no mato. Aí, diz que quando estava tarde, do dia, ele "ooohhhhhh!!!". O forró continuando, aí que ele lembrou "oh, eu esqueci um negócio, deixa eu ir embora". Eles "não, vai não". Ele "não, esqueci um negócio, deixa eu ir". Aí Senhor viu, veio, chegou lá, e está "uai, Pedro, o quê que você está fazendo? Cadê, você já terminou sua profissão?". "Ohhh, Senhor, esqueci!". Rapou, foi embora. Chegou naquele lugar onde ele pendurou o saco de cu. Ô, moça, diz que estava marimbondo, e mosca, e urubu voando [imita o som]. "Ô, Senhor!". O negócio pendurado lá. "Ô, Pedro, pra quê que você fez isso, Pedro?". "Ó, Senhor, mas o forró estava bom!" [risos]. "Ô, moço, você tinha que ter terminado então primeiro". Ele disse "mas eu fui lá no forró, era uma horinha só". "Uma horinha, mas olha, perdeu tudo". Aí, o quê que ele fez? Senhor falou: "agora você tem que repartir assim mesmo". Aí diz que ele pegou, metia a mão lá dentro no saco, tirava aquela pelota, jogava: "lava três vez no dia", e puhh [imita o barulho do arremesso, risos]. "Lava três vezes no dia" [risos]. E jogava, fedido, né, já tinha azulado. "Lava três vezes no dia", e jogava. Diz que quando caía assim, ó, a coisa partia, né, diz que é por isso que nós ficou partida.

D. Geralda

Os antigo, as pessoa mais velha, tinha um negócio de falar, "isso é nada, moço, fulano é descarado daquele jeito, sem vergonha daquele jeito, é que a vergonha era em líquido. Então, Pedro passou, jogando, mas era só meia garrafa, acabou, quando chegou nele, não sobrou para ele, é por isso que ele é lavado daquele jeito" [risos]. É, "ô, moço, ela era em líquido..., e foi só meia garrafa, não deu para todo mundo não". Aqueles que você vê que é sem vergonha, é porque não sobrou para eles.

Sr. Manoel Maceda

Grande parte das histórias sobre Jesus apresenta Pedro como seu companheiro de jornada. Este é um tanto trapalhão, descompromissado ou leviano em relação a

questões espirituais, características que figuram como um contraponto à sensatez e à sabedoria divinas¹⁶.

1.2. Deus e o Diabo

*Você vê que Ele é tão bom, que Ele é invisível.
Que ninguém está preparado aqui na terra para falar 'Eu vi Jesus'.*

Sr. Manoel Maceda

*Porque o Demônio também faz milagre, você sabe, né. Faz, o Demônio também...
Quem pega com ele, tem hora que ele ajuda. Só que eu não pego.*

Sr. Tota

Parceiros na criação do mundo, tanto Deus quanto o Diabo¹⁷ têm poder, mas, como vimos, o poder do primeiro suplanta o do segundo. Se a participação diabólica na criação do mundo afasta as concepções locais, em termos estritos, da Doutrina Católica, a afirmação da primazia divina sobre as forças do Diabo, e a abordagem maniqueísta que advém dessa contraposição, as aproxima.

Deus, ou Jesus, são recorrentemente citados, lembrados e evocados – “Quem escora em Deus, não cai”; “Deus abençoou, que Deus é vivo”; “É Deus e mais nada”. A relação com Ele é respeitosa, mas próxima.

Você sabe que na cozinha, você está cozinhando, Jesus está aí perto abençoando as panelas. Eu estou fazendo essa comida aqui, ó, se chegar aqui dez ou quinze pessoa, come. Eu vou tirando, ela vai aumentando, ela vai aumentando, ela vai aumentando. Que Deus está aqui perto, abençoando cada um passo que eu estou dando aqui nessa cozinha. Eu só não estou vendo Ele, mas eu sei que Ele está. Ele está aqui na cozinha mais eu.

D. Geralda

¹⁶ No repertório do *Nove*, encontramos alguns santos assimilados a seres humanos, o que, de certa forma, evoca o modo de agir e as peripécias de Pedro: “*Fui chamado foi num convite/ Pra ir numa festa de São Benedito/ Cheguei lá na (nessa) festa/ Que festa bonita/ Barraca enfeitada/ De flor e palmito// São Miguel (Gonçalo) gritava/ Leilão de cabrito/ São Pedro gritava/ Que nem um periquito/ Santo Onofre bebia/ Na boca do litro*”. Também ouvi, a respeito de Santo Antônio: “Os antigo fala que Santo Antônio faz treze milagres por dia, mas só um que ele faz de bom, no mais, que os outros tudo que ele faz, de malineza [traquinagem], que Santo Antônio é muito malino. Eles fala muito que ele é casamenteiro, vaqueiro, montador de burro, brigador, Santo Antônio trabalha na macumba, trabalha de feitiço, tudo quanto há os mais velho falava”.

¹⁷ Também referido como *Tenteiro, Tentação, Coisa, Capeta, Demônio, Cão, Judas, Trem ruim*.

Afirma-se a necessidade de se reconhecer e aceitar as vontades Dele, o curso que Ele determina para as coisas, o tempo que Ele emprega para fazer o que há de ser feito, e o Seu conhecimento e sabedoria supremos, que não podem ser vislumbrados por nós.

É como o caso do menino. Tinha um homem que estava querendo adivinhar o pensamento de Deus. Mas diz que ele foi andando, foi indo, para ver se descobria o pensamento de Deus, que ele já estava ficando com o juízo ruim. Quando foi um dia, tinha um menino na beira de um rio, furando um buraco na areia com a mão, e era Jesus Cristo. Estava aquele menininho ali. Que Ele apresenta do jeito que Ele quer. Furando aquele burquinho com a mão, esse homem chegou, já estava com a ideia ruim, para ver se descobria o pensamento de Deus. Ele foi e falou assim, "Ô menino, para quê esse buraco que você está furando na areia aí?" Ele disse "Para mode eu pôr a água do mar tudo aqui dentro, desse buraco". Aí o homem falou assim "Ah, menino, que dia que você já viu a água do mar caber tudo nesse burquinho que você está fazendo aí?". Ele foi e falou com o homem assim "Está mais fácil eu pôr a água do mar tudo aqui dentro do que você adivinhar o pensamento de Deus". Aí o homem desistiu. Porque se nós for pensar, qualquer um de nós fica doido. Nós não tem capacidade de descobrir os mistério de Deus. Que dia?!

Sr. Bernardo

Pode-se buscar a proximidade de Deus, especialmente por meio de orações e uma conduta idônea, e pode-se também buscar a proximidade com o Diabo, principalmente para fins de riqueza, casamento, e notoriedade (ser um bom brigador, saber tocar viola¹⁸).

“Tomar parte com o Diabo”, como se afirma, é uma prática antiga, tida como rara nos dias atuais. O pacto é estabelecido a partir da invocação das forças diabólicas, à noite, em uma encruzilhada. O Diabo envia animais que tentam agredir o aspirante a pactário (nas narrativas que ouvi, tratava-se de uma galinha criando um leitão, uma porca criando pintinhos, e um bode). O aspirante deve conseguir lidar, de forma corajosa, com estes¹⁹.

Porque o Diabo... quem tem coragem, chama ele, ele vem. Ele vem. O Capeta, ele não faz mal ninguém, que ele não mexe com ninguém, agora, se você procurar ele, ele é pronto. Que ele está doido para pescar sua alma.

Sr. Bernardo

¹⁸ O tema do pacto com o Diabo tendo em vista o aprendizado musical será tratado no capítulo quatro.

¹⁹ Como contou um senhor sobre a tentativa de dois homens em fazer o pacto: “Aí apontou um bodogô [bode], com umas vela acesa nos chifre desse tamanho assim. Diz que quando ele bodejava assim, que saía neblina de fogo. Esse bode entrou dentro desse facão [de um dos homens]”. Nesse instante, um deles não “aguentou”, e gritou “Nossa Senhora!”. O bode desapareceu naquele momento, e eles não conseguiram estabelecer o pacto.

Nos termos da troca, a pessoa deve lhe dar sua alma, e seu corpo: quando morre, é o Capeta que vem buscá-la. Uma condição do trato é o pactário não se casar novamente, caso tenha ficado viúvo, sob o risco de perder o que adquiriu. De qualquer forma, diz-se que o que advém do pacto – menciona-se comumente a riqueza, pois o desejo de possuí-la é tido como o principal motivo dele – não permanece: o que se ganha, perde-se facilmente, e os que ficaram ricos quase sempre morrem pobres ou têm problemas graves de saúde que os impedem de usufruir dos ganhos financeiros.

Com a evocação de forças divinas, ou diante de uma cruz, o Diabo desaparece:

Tinha um homem, que diz que tinha dado a alma para o Capeta. Aí, todo dia, o Capeta vinha para levar o homem, o homem falava "não, hoje não". "Que dia?" "Tal dia". Quando era o tal dia, o Capeta chegava, o homem "não, hoje não, deixa mais uns dia". Aí, quando foi no termino, chegou o dia. Quando é esse dia, o Capeta falou com ele assim "Ó, eu venho, mas não tem desculpa não!". Aí, chegou o tal dia. Quando chegou o tal dia, o homem começou a ficar preocupado. "Ó, mulher, amanhã ele vem". Aí a mulher falou "não, pode deixar. Ele vem?". "Vem". "Então pode deixar, que não tem nada não". "Uai, tem, que diz ele que agora não tem desculpa...". "Não, mas pode deixar que eu vou resolver para você". Quando deu no tal dia, que o Capeta falou que vinha, que ela escutou o batido da mula, que ele ia montado, diz que numa mulona preta, toda coberta de ouuuuro, chegava pá, pá [imita o barulho da mula]. Ele estava deitado, escutou. "Mulher, ó, está chegando!". Ela disse "pode deixar, pode deixar ele chegar". Ela arrancou a roupa tudo fora, e foi lá, para a entrada onde é que ele ia entrar, e deitou, e abriu. Ficou lá, toda abertinha lá. Perna para lá, braço para cá. Aí, que ele apontou. Quando ele apontou, que ele viu aquela armadilha... [silêncio] ele, "uai! eu já vi boca assim, mas assim não!" [faz com a mão direita o gesto que o Capeta fez, movimentando a mão na horizontal e na vertical, em sequência, ou seja, fazendo uma cruz]. A mulher está lá deitada, abertinha lá, com a boca aberta, que nem diz ele [risos]. E aí, no ele, como Capeta não gosta de cruz, né, no ele fazer assim, quer dizer que fez a cruz, né? Aí diz que o trem foi embora, desapareceu, foi embora por causa da cruz que ele fez. Ele mesmo fez a cruz sem ele sentir. Ele ficou com tanto medo [gargalhada], que ele fez a cruz sem perceber que estava fazendo a cruz, né? No ele ir embora, a mulher levantou, sacudiu, e veio embora, e chegou peladinha. "Uai, cadê, mulher?". "Uai, não falei com você que deixasse, que eu resolvia?! Foi embora". "Pois, pois você requereu...?". "Foi embora. E não volta mais também não!". (...) O Capeta não voltou mais nunca, não. Assombrou com a cruz [gargalhada]. Você está vendo a força que a mulher tem? (...) Mas isso é a força de Deus, né? [Como assim a força de Deus?] Uai, como é que deu a ela esse tino, né? Como é que deu a ela esse trem para vencer ele?

D. Geralda

Interessante notar a proximidade ou associação do homem com o Capeta, ao qual ele tinha dado sua alma, e da mulher com forças capazes de suplantar as do Diabo, as forças de Deus. Veremos à frente outras notáveis referências a noções de força e poder especificamente femininos.

Na Sexta-feira da Paixão, em que Jesus está morto, as forças diabólicas podem atuar com mais liberdade (“O Diabo está solto”). Neste dia, e no decorrer de toda a Quaresma – período de quarenta dias entre a Quarta-feira de Cinzas e o Domingo de Ramos, que encerra a Semana Santa, na qual Jesus morre e então ressuscita –, observa-se uma série de recomendações, evitações e interdições que visam à proteção contra ameaças maléficas.

1.3. Práticas religiosas

Durante a Quaresma, intensifica-se a já movimentada agenda de encontros religiosos entre estas pessoas – que se declaram, a imensa maioria, católicas. Há algumas famílias evangélicas e, apesar de se notar muitos traços do espiritismo nas concepções locais, como ainda veremos, não conheci alguém que se afirmasse espírita²⁰.

As práticas católicas podem ser observadas com facilidade: há encontros religiosos regulares, três, quatro, cinco vezes por semana, dependendo do período do ano. Em Machado, reza-se o Ofício de Nossa Senhora aos sábados, a Oração e Adoração do Santíssimo às quintas-feiras, e celebra-se um culto aos domingos. Na Quaresma, reza-se ainda às quartas e sextas-feiras a Via Sacra. No decorrer do ano, são comuns as novenas, que contam com orações específicas dedicadas a quem se homenageia (como Nossa Senhora de Fátima, Nossa Senhora da Conceição, São Sebastião etc.) durante nove dias seguidos. Há ainda a circulação de imagens pelas casas: na residência na qual ela se encontra, pessoas se reúnem para louvá-la por meio de orações.

Apesar de não serem tão frequentes como já o foram, ainda hoje são feitas promessas de se rezar o Terço²¹ (seguido da oferta de café e biscoito aos convivas) ao se

²⁰ Essa percepção corresponde aos números do censo demográfico na região: em Araçuaí, município do qual Machado é distrito, 88,56% da população se autodeclarou católico. Em Jenipapo, 93,84%. Evangélicos aparecem em um segundo lugar bastante longínquo: 8,92% e 4,76%, respectivamente. Espíritas ficam na casa do zero: 0,18% e 0,21%. (Censo Demográfico 2010, IBGE).

²¹ O Terço é composto por uma sequência de orações: “Pai Nosso” e “Ave Maria”, intercalados pelos chamados Mistérios e por outra pequena oração, “Glória ao Pai”. No início, reza-se o “Credo” e, ao final, a “Salve Rainha”, quando então há o *oferecimento* do Terço a um ou mais santos, proferindo-se o nome deles. Esta oração pode ser feita com o manuseio de um rosário de contas, espécie de colar que na ponta exibe um crucifixo e cujas peças, em geral pequenas esferas – as *contas* –, indicam, cada qual, a reza a ser proferida no momento.

alcançar a graça de um santo, Jesus ou Nossa Senhora. Há promessas perpétuas, que preveem um Terço anual dedicado a um santo no dia em que este é celebrado.

As mulheres costumam ter uma participação mais evidente nestas atividades religiosas – elas aparecem em maior número que os homens, e muitas vezes atuam na condução dos eventos.

Em Jenipapo e Araçuaí, é possível notar o movimento de evangélicos nas ruas – direcionando-se aos cultos ou retornando deles –, ou ouvir ocasionalmente trechos de celebrações, quando se está próximo a uma igreja. Em Machado, apenas alguns membros de uma dada família são evangélicos, e só há uma igreja, católica. Faz-se, em geral, observações críticas em relação aos fiéis desta religião, que recaem especialmente sobre três pontos: eles tentariam convencer e converter os outros para a prática evangélica; não acreditariam em Nossa Senhora; negar-se-iam a dançar e cantar mesmo em diversões *sadias*, como o *Nove* (no capítulo seguinte, veremos a associação do Brinquedo a algo abençoado, e “sadio”).

Não é comum ouvir menção à categoria “espírita” como designação da fé de uma pessoa. Quando referem-se à realização de *trabalhos*, *feitiços* ou *macumbas*, os agricultores em geral associam-nos a *centros de macumba*, *de caboclo*, ou ocasionalmente *centros espíritas*. Pelo que pude notar, entretanto, este último termo é mais comumente evocado quando a questão envolve os mortos ou o “espírito” deles: nos centros espíritas, é possível estabelecer contato com estes, e resolver problemas a eles relacionados. De qualquer forma, a menção aos *centros* costuma guardar um tom depreciativo, como veremos em outras duas seções do capítulo, uma delas a seguir.

1.4. A morte e os mortos

São inúmeras as causas mortis alegadas para os falecimentos na região: doenças, acidentes, assassinatos. Estes últimos costumam decorrer de desentendimentos entre cônjuges, cunhados, irmãos, pais e filhos, ou ainda parentes mais distantes, e vizinhos. Podem envolver desavenças por traição, abuso sexual, disputas por terra.

Até cerca de 30 ou 40 anos atrás, o porte de arma por homens era bastante comum. Atualmente, apesar de bem mais raro, ainda ocorre²².

²² Há a adivinha: O que é – Seis moças residem todas em um apartamento; quando saem, fazem-no por uma única porta? “A bala do revólver: seis bala, sai tudo na boca do revólver”.

Espera-se que os mortos façam sem tropeços a devida passagem para o outro mundo. O momento da morte e os subsequentes – até o enterro, especialmente –, suscitam o uso de alguns instrumentos e a realização de pequenos rituais que visam auxiliar aquela passagem: velas no momento da morte para iluminar o caminho, uso do chamado Cordão de São Francisco e uma série de orações e cantos²³.

O lugar para o qual se encaminham os mortos depende de sua conduta ao longo da vida.

A gente morre, o corpo vai para a terra e a alma eles fala que vai para o céu, né, Jesus leva. Outros já fala que quem morre não vai para o céu. (...) Depois que morre, eles fala que vai descontar os pecado no purgatório, eu não sei, que... ninguém nunca veio falar, mas sempre tem esse dizer aqui no mato. Vai para o purgatório para purgar os pecado.

D. Antônia

É um dizer que a gente tem, vai, vai, para o inferno, né. A gente nem gosta de falar isso não, mas era dizer que a gente tem aqui no mato. (...) Os ruim vai para o inferno, né. Revoltou contra Deus, vai para o lugar ruim.

Sr. Tota

A passagem pelo Batismo torna a pessoa passível de cometer pecados e, especialmente, responsável por arcar com eles: o Espírito Santo adentra o corpo da pessoa, e ela deixa de ser pagã. Os pecados que cometeu antes do batismo não são considerados, pois ela o fez inocentemente. “Se não batizar, é um bicho, pagão. Vaca não peca, animal [cavalo] não peca, galinha não peca, não tem pecado não, batizado é que tem”. O Batismo parece repetir no presente a separação que se deu, com a passagem do tempo, entre homens e animais – o que ocasionalmente aparece atrelado à ação pecaminosa de Adão e Eva, mas nem sempre. Animais são “pagãos” e tidos como “sem sentido” e “inocentes”, assim como os humanos antes do Batismo e no princípio do mundo: o paganismo abarcava homens e animais (e também corpos celestes, plantas...), que conversavam. Deus, por meio do Batismo, separaria atualmente os homens dos

²³ Se não houver uma vela, como no caso das pessoas que falecem em um hospital (o que é cada vez mais comum), conta-se com as luzes artificiais do batimento. O Cordão de São Francisco consiste em um longo trançado – normalmente feito de cisal, com um número e uma forma específica de nós a serem dados – amarrado ao corpo da pessoa falecida para protegê-la, em seu caminho, das investidas diabólicas: “O cordão é um significado que rebate o Tenteiro de perto da gente”. Entre as orações, reza-se (ou canta-se) normalmente o Ofício de Nossa Senhora. Em algumas comunidades da região, mas não onde esta pesquisa se baseia, costuma-se cantar as chamadas “incelências”, destinadas ao momento da morte. Após sete dias, reza-se o Terço na própria casa ou celebra-se uma missa. De todo modo, as orações pelos mortos não devem ter fim, especialmente as destinadas a pais, filhos, cônjuges. A prática de se celebrar missas, cultos ou Terços “em louvor da alma” de alguém é bastante comum.

animais e acabaria com os encantos como *tempo* (isto é, como regime de criatividade). A condição inicial de paganismo estendida a todos os seres no princípio do mundo, “inocentes” e “simples”, de certa forma reinstala-se parcialmente na Sexta-feira da Paixão, quando Cristo está morto (e o Diabo, solto): neste dia, não só os animais conversam, mas os humanos podem saber o quê eles conversam.

Fala-se tanto de “alma” quanto de “espírito” como aspectos post-mortem da pessoa: ressalta-se a alma ou o espírito dos mortos, e não dos vivos. Ambos – alma e espírito – referem-se a um corpo etéreo, que conserva características (do corpo físico) da pessoa: sua fisionomia, voz, gestos, personalidade. Afirma-se comumente que são uma única coisa. Contudo, o uso que se faz dos termos se dá, em geral, em contextos diferentes. O destino desta entidade sutil após a morte é o que indica sua nomeação: grosso modo, se foi para o céu, inferno ou purgatório, será chamada de alma. Se permanece neste mundo, encarnando no corpo de outras pessoas, especialmente parentes, terá o nome de espírito. Pode-se ter medo de almas ou espíritos. Todavia, quando a capacidade de ação – maléfica – é ressaltada, usa-se o termo “espírito”.

Apesar do uso de alguns instrumentos para facilitar a partida dos mortos, há algumas situações em que eles não chegam ao outro mundo, e perambulam por este: i) pode-se ter pendências aqui, quase sempre algum tipo de dívida – em dinheiro, espécie ou ato: uma promessa, por exemplo, que não foi cumprida; ii) pode haver um vínculo estreito entre o falecido e alguma pessoa ou coisa – uma gleba, por exemplo, como se verá na seção a seguir; iii) quando em vida, a pessoa cometera atos perversos, e os replicará após a morte. A presença de mortos neste mundo é bem menos comum atualmente do que já o foi, afirma-se, embora ainda ocorra.

Nas duas primeiras situações mencionadas, pode-se avistar a alma da pessoa como uma *visagem*, *pantumia* [pantomima?], *assombração*. E mesmo interagir com ela: no caso de possuir dívidas neste mundo, o falecido recorre a alguém que possa *requerê-lo* – uma pessoa de coragem que conversará com o morto e saberá qual é sua demanda. Ela tomará providências para que a dívida do falecido seja quitada e, assim, para que aquela alma possa seguir caminho em direção ao outro mundo.

A última situação é rara nos dias de hoje. Devido à perversidade da pessoa em vida, a terra não absorve seu corpo, e o defunto se transforma em *bicho* – podendo se

apresentar de diferentes formas humanas e animais, como a de um frango, um cachorro, vaca, bode, porco, onça²⁴ etc.

Quando eu era molecotinho pequeno, eu lembro, desse povo [uma família]²⁵. Um dia mesmo, eu lá ia levando uns porco de uma fazenda para outra. Então, eu ia mais um menino, nós arranchou na casa desse [Fulano], filho dele, né. Pediu ele agasalha, ele deu, né. Quando é de noite, os cachorro fez uma barulhada [imita o som]. Ele [Fulano] me chamou, disse "vamo lá ver o quê que é", eu disse "vamo". Eu sei que eu vi o quê que era. Era uma espécie de uma vaca, um coisão pintado, mas aquele mundo velho de vaca, né? Rapapé dos cachorro, os cachorro ia, e aquilo pulava nos cachorro.... Aí, quando ele viu, ele com a espingarda, ele disse "não, vamo embora, vamo embora, vamo embora, vamo embora". Eu falei "não, uai, rapaz?!". Ele "não, deixa quieto, deixa quieto, deixa quieto". Eu fiquei impressionado, né. Mas a gente era muito amigo, né? Depois, eu falei, "mas vem cá, o quê que vai ser aquilo?". Ele disse "Ó, eu não podia contar não, mas, para você não ficar emocionado, eu vou falar. Aquilo é meu pai. Você não alarma para ninguém não, mas aquilo é meu pai". Eu falei "o quê?!". Ele disse "é meu pai". Aí eu não perguntei ele mais nada, fiquei avexado, né. Aí, eu fui deitar.

Nos casos que ouvi, os atos perversos do falecido que se transformara em bicho envolviam familiares e incluíam, por exemplo, maus tratos severos.

O bicho podia comer animais que possuía em vida, especialmente vacas e bois, e, então, parentes. Não ouvi nenhum caso específico de parente que tenha sido comido por outro. Uma pessoa me disse que a tomada de corpos de parentes (incluindo compadres) consistia mais exatamente em um ato de encarnação do espírito do morto nos parentes, levando-os costumeiramente à loucura e à morte. Com o falecimento do parente em que se encarnou, o espírito podia encarnar em outro parente, e assim sucessivamente. Note-se que a transformação em bicho, que costuma decorrer de algum ato perverso em relação a parentes, mantém essa perversidade quando o espírito do falecido encarna justamente neles, e pode causar sua loucura ou morte.

É possível que parentes, especialmente, busquem influenciar a morte uns de outros: intentem “levar” consigo, pouco tempo depois do falecimento, alguém próximo.

Como se pode perceber pela descrição acima, há muitos elementos de um espiritismo popular. Nos casos relativos à encarnação de um espírito, especialmente,

²⁴ Há a cantiga de caboclo: “*Eu vou lhe contar um caso, um caso que aconteceu/ Lá na manga [pasto] de Adilon aonde a [onça] pintada desceu/ Foi numa manga, pegou dois boi e comeu/ Foi mais embaixo, pegou duas mula e comeu/ Foi numa venda, pegou cachaça e bebeu/ Foi no cemitério, pegou duas vela e acendeu/ Foi na igreja, pegou o sino e bateu/ Foi no altar, celebrou duas missa e ofereceu/ Foi a troco de promessa que essa onça subverteu, subverteu, subverteu*”.

²⁵ Para preservar a privacidade dos envolvidos, em algumas falas não serão identificados os enunciadores e/ou pessoas citadas por estes.

mas também quando há a tentativa de um falecido de interferir na morte de um parente, pode-se recorrer aos centros espíritas. “É só no centro que resolve; no centro, eles retira aquela alma, para ela não vim” (o comentário se referia a uma recém-falecida que tinha “descido no centro” e dito que queria levar a filha, que estava “muito sozinha”). Sobre o caso de um homem que virara bicho, ouvi: “O pessoal comenta, diz que foi no centro, diz que era ele [o pai] que estava, que encarnou nela [a filha], né. É, que era o espírito dele. Só fazia maldade”.

De qualquer forma, as referências a centros espíritas apresentam em geral um tom derogatório, e não é muito comum se mencionar sua utilidade ou falar deles em termos positivos. Como observou Brandão (1980) a partir de pesquisas sobre a religiosidade de agricultores no interior de Goiás, Minas e São Paulo, prevalece a ideia de que os espíritas “recorrem aos ‘espíritos dos mortos’, a entidades espirituais ilegítimas e, assim, atentam contra a palavra de Deus e pecam contra a sua vontade. O exercício do espiritismo é, em si mesmo, um grande pecado e uma grande profanação” (:84). Espíritas invocariam os que não devem vir. Para grande parte destas pessoas, o que se espera em relação aos mortos pode ser resumido na frase: “Deus que tem por lá, não cá”.

1.5. Terra

No princípio do mundo, Adão e Eva queriam trabalhar a terra:

A terra... no começo do mundo... se você furasse nela, saía sangue. No tempo de Adão mais Eva, isso eu vi os mais velho contar, muitos caso deles, quando dava uma enxadada no chão, saía sangue, e quando eles ia cortar um pau também, o pau saía sangue. Aí foi que Adão mais Eva falou “Como é que nós faz? Que nós está cortando o pau, está saindo sangue”. Precisava trabalhar... E quando vai furar a terra, ela está saindo sangue e gemendo. Aí ele falou assim: “Terra, consola, terra, você mesmo cria, você mesmo come”. [Quem falou?] Jesus Cristo falou: “Terra, consola, terra, você mesmo cria, você mesmo come”. Por isso que está aí. Ela cria, tudo, e volta, ela mesmo come tudo. A terra come o que estiver em cima dela.

Sr. Bernardo

Se no começo do mundo a terra passou a absorver o que está sobre ela (exceto os corpos daqueles que cometeram atrocidades em vida), ela deverá, com o fim do mundo, repor o que absorveu:

Diz que no Dia do Juízo [Final], diz que tudo quanto há, até quem morreu, a terra vai dar conta de tudo o que ela comeu. Assim o povo fala, né, não sei se isso é conto de carocha... [Como é dar conta de tudo?] Uai, colocar tudo de novo, do jeito que estava. (...) Mas isso é falado muito tempo. Se a terra comeu, ela tem que colocar tudo do jeito que era, que ela achou.

D. Antônia

Presente no início e no fim dos tempos, a terra consolada por Deus e sua capacidade de criação sempre foram de suma importância para meus interlocutores. As estreitas relações que se pode manter com ela costumam estar associadas a um modo de vida pautado, em boa medida, pelos ciclos variados de trabalho que nela se empreende.

Todos os dezesseis cantores, que trabalharam boa parte da vida como lavradores, tiveram pais e avós também agricultores. A maioria atuou desde pequeno nos afazeres da terra, ajudando pais e/ou mães em uma lida que começava, muitas vezes, antes do raiar do sol.

Ter um chão para morar e trabalhar era uma condição para que as famílias de agricultores pudessem se manter como tais. Filhos ou netos de pequenos proprietários, eles viram a terra de seus pais e avós ir se esgotando com o tempo – tanto pelo desgaste do plantio continuado quanto pela insuficiência de seu tamanho, tendo em vista todos os herdeiros daqueles pequenos proprietários²⁶.

O casamento tornava possível o acesso a outras terras, e a migração – o dinheiro advindo dela – podia contribuir para a aquisição de algum pequeno lote de chão. Como apontou Galizoni (2007), a possibilidade de se adquirir terras naquela região passa quase sempre pela herança – própria e/ou do cônjuge –, e pelo trabalho empregado em uma terra – que torna efetivo o direito de herança. Como grande parte das terras herdadas são *no bolo*, em comum, registradas em nome de um ancestral muitas vezes falecido, pode-se comprar de um parente o direito de uso de uma área de terra familiar. Ou ainda outra terra, sem vínculos de herança.

Os recursos de terra muitas vezes escassos, e sempre finitos, fizeram com que uma série de arranjos fossem feitos ao longo da vida dos cantores – e dos lavradores da região – para que se pudesse ter condições razoáveis de vida. Muitos deles migraram e

²⁶ Estabelecimentos rurais de até 10 hectares equivalem a 34,4% das unidades agrícolas no Médio Jequitinhonha, sendo que aqueles que possuem até 50 hectares somam 72,1%. Os que possuem menos de 100 hectares são 82,17% da totalidade, com 81,33% do pessoal ocupado na região, 50,79% do valor da produção e 26,38% da área do território. Estabelecimentos rurais acima de 500 hectares equivalem a apenas 5,34% do total, ocupam 5,56% do pessoal, mas perfazem 37,88% da área do território, com 24,46% da produção (Plano Territorial de Desenvolvimento Rural Sustentável - Médio Jequitinhonha/MG - Colegiado Territorial/APTA/MDA 2010).

alguns viveram durante anos fora dali. Vários residiram nas terras dos pais do cônjuge e/ou habitaram, depois de casados, as terras de seus próprios pais, reconhecendo-se o direito que tinham a elas.

Além destas questões relativas mais diretamente a arranjos familiares, que teremos a oportunidade de ver à frente, houve algumas modificações importantes na região no que tange à estrutura agrária, especialmente a partir dos anos 1960 e 70. Essas transformações possivelmente causaram impacto nas trajetórias de vida de grande parte dos cantores (que nasceram, exceto um, entre o final dos anos 30 e meados dos anos 60) e obviamente na dos demais moradores daquela região. Trataremos dessas mudanças brevemente, ressaltando apenas os elementos desses processos que nos interessam especialmente, uma vez que seu estudo foge ao escopo desta tese.

O primeiro destes elementos está relacionado ao esforço governamental de modernização e industrialização nacionais que tomou corpo especialmente a partir dos anos 60. O intuito integracionista estatal, assentado sobre parâmetros de desenvolvimento que se pretendia nacionais, passou a comparar diferentes estados e áreas do país e então identificar regiões que não correspondiam às expectativas almejadas de crescimento. O alto/médio Jequitinhonha, com uma produção agrícola gestada, em boa medida, em pequenas unidades rurais, quase sempre a partir de um sistema de trabalho familiar, e seus relativamente baixos índices de produtividade, foi uma dessas regiões (Calixto et al 2009): “diferenças se transformavam em problemas que deveriam ser eliminados para equalizar produtividade e renda nas diversas regiões” (Ayres et al 2007).

O passo seguinte foi a intervenção estatal com vistas a reverter o quadro de “pobreza” identificado. Uma série de ações e medidas foram tomadas, entre elas a criação de uma agência que coordenasse as intervenções, a Codevale (Comissão de Desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha), em 1964, além do Sistema Nacional de Crédito Rural, em 1965, e da Fundação Rural Mineira – Colonização e Desenvolvimento Agrário (RuralMinas) – em 1966, pelo governo de Minas Gerais.

O interesse do governo militar (1964 – 1985) no setor siderúrgico estimulou a plantação de eucaliptais na região, cuja madeira, tornada carvão, serviria de matéria-prima para o funcionamento de indústrias naquele setor. Por meio de incentivos fiscais, empresas “reflorestadoras” como a Acesita Florestal (então estatal), a Companhia Agrícola e Florestal Santa Bárbara (CAF), e a Companhia Suzano ocuparam, com o plantio de eucaliptos, terras consideradas devolutas pelo Estado e que eram usadas em

comum pela população local para diversos fins (Calixto et al ibid; Leite 2010; Ayres et al ibid).

As “desocupadas” terras de chapada compunham, como sugeriram Graziano e Graziano Neto (1983), o “complexo grotas-chapadas”: as últimas, pouco férteis, localizadas em partes altas do relevo, e planas, tinham usos múltiplos e coletivos – como a solta de gado, o recolhimento de madeiras para lenha, a coleta de frutas e de plantas medicinais. As grotas, próximas a cursos d’água e férteis, sempre foram os lugares preferidos para a habitação e o cultivo de alimentos.

A ocupação das terras de chapada esteve ligada a um esforço mais amplo, levado a cabo pela RuralMinas, de medição e legalização de terras cujo domínio, até então, estava parcamente garantido: “Procedimentos corriqueiros eram vagos formais de partilhas, registros de cessões de posses, documentos precários fornecidos por vendedores ou seus herdeiros, e o invariável recibo do imposto pago (...)” (Ayres et al ibid). Grilagens aconteceram de forma abundante, como lembram alguns agricultores:

Se era de lá da cidade, das grandes cidade, que eles ia para lá para estudar os filho, “Ó, esse aí é filho de Fulano, Fulano é rico”. Aqui no mato, “Fulano é filho de um fazendeiro”. Por que que ele chamava fazendeiro? Porque ele é dono de muitas terra. (...) Aquele fazendeiro, ele cercava... ele comprava um alqueire, cercava dez, até cinquenta; eles conseguia. O pobre não tinha força de impedir ele. Então, o cara [lavrador] chegava “ah, meu avô tinha uma partinha de terra aqui”. “Ah, cadê o documento? Você não tem documento. Que o documento meu é a cerca que eu fiz. Eu pus a cerca aqui, passou de um ano, eu sou dono”. Então ficou ele sendo rico e quem está morando [nas terras dele], dando o couro para ele, era o pobre.

Era tudo sem porteira, sem ninguém separar. Os fazendeiro mais esperto cercava o deles. E os pobre não podia comprar arame; eles ia passando cerca, ia tomando. Quem tinha como comprar arame, foi comprando e cercando dos pobre. Por isso que de primeiro tinha muita briga de terra. Terra é danada para fazer briga²⁷.

A caracterização da posse pela ocupação de terra e a formação de um “mercado de terras” (id ibid) influenciaram a decadência do sistema de agrego – lavradores moravam como *agregados* na propriedade de um fazendeiro, trabalhando para ele; lá

²⁷ Há um caso contado por um senhor a respeito de uma *demanda de terra* (conflito relativo à posse de terra) entre um fazendeiro e uma família de agricultores que morava próximo à fazenda. O fazendeiro afirmava que as terras nas quais residia a família eram dele, e queria tomá-las. Uma série de acontecimentos se sucedeu, inclusive com o risco de morte para ambas as partes. Após um episódio especialmente tenso, em que a família cercou um dos empregados do fazendeiro – que trabalhava para ele como vaqueiro – com enxadas, pedaços de pau e uma espingarda em punho, o fazendeiro disse, como contou o senhor: “Se essa grotta de Fulano [lavrador] não for minha, eu quero ficar cego”. Não levou dois meses, ficou cego de tudo”.

plantavam para sua própria família, destinando a produção integralmente a ela ou entregando metade ou a terça parte ao dono da fazenda (*à meia*, ou *à terça*) – em processos muitas vezes violentos de expulsão de famílias agregadas. Alguns resolvidos por meio de acordos informais, e outros judicialmente. As fazendas passaram, progressivamente, a excluir agregados e a investir na pecuária, em detrimento da agricultura, com a contratação de diaristas para a efetuação dos serviços necessários. Muitos fazendeiros aproveitaram a valorização das terras para comercializarem parte das que tinham (Moura 1988; Leite 2010).

Alguns cantadores chegaram a morar como agregados em terras de fazendeiros da região. Outros mantinham com eles, ao longo de anos, um acordo: o de plantar seu roçado (em geral com o cultivo de feijão, mandioca, milho) em uma área na fazenda e, ao colher os mantimentos, deixar o terreno plantado com semente de capim para pasto. Na plantação seguinte, o lavrador usava outra área de terra do fazendeiro. Nesse caso, não se fazia o plantio *à meia* ou *terça*; a troca consistia na plantação do capim.

Os alimentos cultivados pelos lavradores eram destinados praticamente só ao consumo próprio; no caso de haver alguma produção excedente, vendiam-na no comércio local: as feiras de produtos agrícolas, muito comuns na região. Os fazendeiros, como se afirma, tinham muita fartura. Além da própria colheita, contavam, no caso de haver *meeiros* (os que plantavam *à meia*), com a metade da deles. Criavam, engordavam e vendiam porcos, e também parte do que se produzia na fazenda – arroz, milho, feijão, rapadura, farinha etc. O destino era o comércio regional, especialmente cidades um pouco maiores, como Araçuaí. Em contraste com isso, “hoje, fazendeiro tem só terra e gado”, resumiu uma senhora.

A ocupação das chapadas pelas reflorestadoras gerou impactos importantes no desequilíbrio do sistema de utilização das terras, que aliava as grotas e chapadas, desconsiderando o uso tradicional que se fazia delas, e trouxe comprometimentos ambientais severos, como a destruição do habitat da fauna local, o aumento da pressão sobre os recursos hídricos, e a redução da biodiversidade do cerrado (Calixto et al *ibid*).

(...) Em trinta anos [de 1970 a 2000], o reflorestamento concentrou terras e criou um número reduzido de empregos; a agricultura familiar, ao contrário, teve suas áreas de terra comprimidas e super-exploradas em decorrência da perda das chapadas, mas continuou sendo a principal responsável pela geração de ocupações e rendas na região (:519).

O patrimônio das empresas foi largamente incrementado: em 2005, o hectare de terra adquirido a 38,00 US\$ em 1975 era avaliado em nada mais nada menos que US\$ 380,00 (id ibid).

Essa série de contingências pode ser associada aos altos índices de migração da região, especialmente a partir dos anos 70, e também ao deslocamento progressivo de agricultores para áreas mais urbanizadas no entorno de onde viveram a infância e juventude, mesmo que, é claro, outros fatores influenciem estes processos – como a busca de melhores condições de infraestrutura, especialmente neste último caso, e os múltiplos arranjos familiares, no caso das migrações.

É importante ressaltar que as transformações deram-se de forma diferenciada nas sub-regiões da bacia do rio Jequitinhonha: a calha alta do rio, ou o alto Jequitinhonha, caracterizada pela presença de pequenas unidades rurais, foi particularmente atingida pelas ações das reflorestadoras e os efeitos da ocupação das chapadas, enquanto no baixo Jequitinhonha as mudanças foram especialmente relacionadas às fazendas e ao sistema de agrego, que eram preponderantes lá. A pequenina área em que realizei a pesquisa, o entorno de Machado e Jenipapo, localiza-se no médio Jequitinhonha, como apontado anteriormente, onde tanto pequenas unidades familiares quanto fazendas têm presença significativa. Nesta região, houve efeitos mais múltiplos das intervenções estatais, e por isso optei por tratá-los todos, mesmo que em linhas bastante gerais²⁸.

Atualmente, apenas três dos dezesseis cantores não reside em aglomerado urbano, mesmo que pequeno. Apesar disso, muitos têm um diminuto terreno, em volta à casa, no qual cultivam uma horta e/ou pequeninas plantações. Alguns ainda possuem uma área de terra no entorno das comunidades rurais em que habitaram durante boa parte de suas vidas – na qual, em alguns casos, residem um ou mais de seus filhos. A residência em (pequenas) cidades é uma tendência que pode ser observada não só em relação aos lavradores, mas também aos fazendeiros, muitos morando na área urbana e indo ocasionalmente à fazenda.

Se o cultivo da terra nem sempre foi capaz de garantir subsistência às famílias de agricultores, hoje em dia essa possibilidade mostra-se ainda mais remota: além de

²⁸ Há pesquisadores que costumam considerar duas, e não três regiões no Jequitinhonha (como Ribeiro 1997; Galizoni 2007): separa-se o Alto do Baixo, e inclui-se quase todo o Médio no Alto, já que a ocupação e povoamento do Médio deram-se de forma semelhante e praticamente contínua à do Alto, além de as duas sub-regiões terem proximidades significativas no que tange à organização socioeconômica. De qualquer forma, como apontado, o Médio é uma região intermediária, justamente, e também apresenta alguns traços que podemos ver mais nítidos no Baixo. Considerando a especificidade dos arranjos que se dão nela, opto por tratá-la médio Jequitinhonha, vinculando a minha pequena área de pesquisa a ela.

muitos dos mais jovens preferirem trabalhos menos árduos, que demandam menos esforço físico, já não há tantas terras – que, inclusive, sejam férteis e bem servidas de água, condições indispensáveis, como sabemos, para que elas possam dar suas crias.

As fazendas não demandam, como antigamente, o trabalho de muitas pessoas, e os fazendeiros costumam contratar os *camaradas* – por dia – para serviços específicos, como a produção de cercas, ou a realização de uma capina. Quando se referiu a estes trabalhadores – diaristas – certa ocasião, o Sr. Manoel Maceda, cantador, evocou uma história que se passou no princípio do mundo. Nossa Senhora queria averiguar quem tinha o “coração bom” e quem tinha um “coração ruim”. Ela estava com o Menino Jesus no colo, e fingiu que o tinha deixado cair em uma ribanceira:

Ele não machucou, aquilo foi coisa dela, para testar como é que era a população da terra. Lá vem... um cara que ia trabalhar looonge. Naquele tempo, até há pouco tempo, não chamava diarista, chamava macaco. (...) Nossa Senhora, ele foi passando, falou “Oh, dá uma mão aqui, que meu filho caiu aqui, e eu não tenho condições de descer lá”. Ele falou “Oh, minha tia... posso não. Não posso não, porque eu estou indo trabalhar fora, trabalhar para os outro, e eu não posso chegar lá atrasado não”. Nossa Senhora disse “Está bom. Assim seja, que seja sempre apressado”. Ele foi embora. Com poucas hora, lá vem um bêbado. Bem... começando bambear.

Ela lhe pediu auxílio, e ele lhe entregou Jesus nos braços. Nossa Senhora o abençoou (“Abençoado seja. Nada te aconteça”)²⁹. O diarista, por sua vez, teria se tornado “apressado”, servindo ora um ora outro. Incapaz de prosperar:

E o macaqueiro, o cara que vende dia de serviço, que chama diária, ele não passa daquilo. É verdade. (...) Eu tenho visto... se matar, coitado, na luta, no sacrifício, dia para os outro, nós chama aqui a diária, ele nunca passa daquilo.

O trabalho na terra, ou mais especificamente a possibilidade de tirar dela o sustento, vai sendo cada vez mais articulado a outras fontes de subsistência, como a prestação de pequenos serviços – faxineira, pedreiro, motorista (fretes de moto, por exemplo, para pequenas viagens) etc. –, além do importante auxílio das aposentadorias e das bolsas sociais concedidas pelo governo.

Dentre os dezesseis cantores, apenas os mais novos – cinco, nascidos em torno de 1960 –, ainda não se aposentaram como trabalhadores rurais.

²⁹ Por isso, os bêbados são protegidos: “Pelo tanto de bêbado que anda, não era para ter mais acidente para esses bêbado? Pois ele é protegido”.

1.6. Trabalho

A organização do trabalho em uma unidade familiar que, muitas vezes, já não é mais preponderantemente agrícola, recebe impactos da migração sazonal masculina, com a ausência dos homens em boa parte do ano, e também da forte presença das crianças na escola – vinculada, muitas vezes, ao recebimento de bolsas sociais do governo.

As relações entre agricultores (e famílias de agricultores), assim como entre estes e fazendeiros, também vem se modificando, especialmente nos últimos 40 anos, como indicado acima. De qualquer maneira, pode-se notar que, mesmo com transformações, a reciprocidade continua a nortear relações presentes em diversos arranjos sociais (não só no registro do trabalho, aliás, como ainda veremos). As noções de *ajuda* e troca aparecem de forma diferenciada conforme as relações que se tem em vista.

Nesta seção, as redes de relações constituídas pelos lavradores serão percorridas segundo três recortes principais: o das relações internas a uma família, o daquelas que se estabelecem entre famílias de lavradores, e o das que se estabelecem entre essas famílias e famílias de fazendeiros.

De forma geral, pode-se dizer que há trabalhos idealmente masculinos e trabalhos idealmente femininos, sem que isso exclua a flexibilização desse ideal e a realização de tarefas vinculadas ao gênero oposto, dependendo das contingências. As categorias de trabalho masculino e feminino se articulam no interior de sistemas específicos de divisão de trabalho em cada um dos recortes acima.

Grosso modo, ao homem cabem o trabalho na roça, o trato com o gado, e tarefas que demandem grande esforço físico – como o corte de madeiras (mais pesadas) para lenha. Às mulheres cabem atividades consideradas mais leves, grande parte delas associadas à casa – limpeza, cozinha, cuidado de roupas –, além da lida com pequenos animais, como galinhas.

No âmbito familiar, estas são as atividades comumente relacionadas a uns e outras: a roça, em geral localizada em área um pouco afastada da casa (ou mesmo em outro terreno, distante) inclui os trabalhos de, justamente, *roçar* (com foice, derruba-se o mato); queimar; plantar; *capinar* (retira-se o que cresceu ao redor da planta, limpando-se o entorno dela) e colher, nesta ordem. Na casa e seu entorno, a mulher pode lidar com porcos, galinhas; também com o cultivo de horta, além do acompanhamento mais

próximo de filhos. A elas também cabe o provimento de alguns recursos de que se necessita para a realização destas atividades, como a coleta de pequenos gravetos e lenhas mais finas, no caso de se cozinhar em fogão a lenha, e água. Estas duas últimas tarefas, muitas vezes bastante penosas, são bem menos frequentes hoje em dia, já que muitos utilizam (também) fogão a gás e podem contar com água encanada³⁰.



A cantadeira Luca alimenta um porco no quintal de sua casa (na Lagoa dos Batistas).

As crianças recebem pequenas tarefas, de acordo com sua faixa etária e sexo – meninos ou meninas acompanhando, respectivamente, o pai, na realização de tarefas tidas como masculinas, e a mãe, na execução de tarefas tidas como femininas, especialmente quando vão se aproximando dos 8, 10 anos³¹. Como lembrou uma cantadeira, D. Antônia, a respeito dos serviços que fazia quando criança: “levava comida na roça, pegava animal, [d]escaroçava algodão, buscava água para a mãe,

³⁰ As mulheres podem plantar, capinar, colher, mesmo no caso de o marido, pai ou irmãos também realizarem estes trabalhos. Quando são casadas e os cônjuges migram, estes afazeres costumam se tornar cotidianos. Homens também podem cuidar de porcos e horta.

³¹ Para aprofundamento em relação à clássica divisão do trabalho familiar no campesinato, ver, por exemplo, Woortmann & Woortmann 1997; Garcia Jr. 1983; Heredia 1979; Moura 1978, que se concentraram na participação dos membros da família no trabalho da unidade agrícola em suas relações com estratégias de plantio, cuidado de animais etc.

debulhava milho para dar para o porco... Não tinha negócio de estudo não. Hoje, com 5 ano já está na escola”.

Ao homem é ainda hoje em geral atribuída a responsabilidade pelo provimento da casa e o sustento da família, mesmo que a mulher possa fazer serviços na roça e contar com alguma renda própria – proveniente, por exemplo, da prestação de serviços como o de costureira, ou faxineira. Como em relação à divisão do trabalho familiar, o protagonismo masculino aqui é um ideal que nem sempre corresponde à prática, especialmente nos dias atuais. De qualquer forma, as atividades da esposa e dos filhos são muitas vezes assimiladas a uma *ajuda* ao homem³². A eles caberia a criação de condições para que o pai de família possa, por sua vez, sustentá-los.

As relações de reciprocidade em âmbito familiar podem ser aproximadas daquelas que Sahlins (1972) categorizou como de “reciprocidade generalizada”: há expectativa de se receber quando se dá, contudo esta expectativa não está vinculada especificamente a cada ato na transação. Dá-se e recebe-se por meio de obrigações difusas. A obrigação é a de se ajudar mutuamente, mas o tempo, a quantidade ou a qualidade envolvidos na transação não são tão relevantes. Nas relações *entre* famílias de agricultores, por outro lado, estes últimos elementos ganham importância, como veremos.

No repertório do *Nove*, a responsabilidade masculina pelo sustento da casa e da família é evocada:

♪ Menina, casa comigo/ Que minha roça tá vingada
Tem maxixe na flor/ E a abóbora tá latada³³

♪ O casamento/ É renega do Diabo
Tratar de mulher e filho/ Onde a porca torce o rabo

[Versos]

³² As atividades da mulher e sua classificação como “trabalho” ou “ajuda” tendo em vista as atividades na casa e/ou na roça foram tematizadas por autores como Garcia Jr. (1983), Heredia (1979), Moura (1978) e Woortmann e Woortmann (1997). Nos dois primeiros casos, os agricultores com quem eles lidaram (ambos no estado de Pernambuco) consideravam que as atividades da mulher, quaisquer, não eram “trabalho”. Nos dois últimos casos (em pesquisas realizadas no sul de Minas e Sergipe, respectivamente), considerava-se que as atividades delas e das crianças *fora* da casa tratavam-se de uma “ajuda” ao homem, e não de “trabalho”.

³³ Talvez “alastrada”; vasta, disseminada.

♪ *Plantei meu fejoal
Mas o sol ta muito quente
Como é que eu trato meu casamento?*

*Se o feijão der (dá feijão)³⁴ eu caso
Se não dá (der) eu caso sempre
Pro lado da morena (moça) eu to doente*

[Nove³⁵]

♪ *Deus me livre dela/ Dessa moça que dança baile/ Se casar com um rapaz pobre/ Ele não
aguenta o luxo dela/ Vou vender meu cavalinho/ Pra comprar roupa pra ela*

[Caboclo]

Responsabilidade relacionada ainda a outros cuidados e providências:

♪ *Eu tratei meu casamento/ Pra casar por estes dias
A madeira ta lavrada/ Os adobe ta na pilha*

[Verso]

♪ *Vou fazer minha casa no seco/ Pra mim não fazer no molhado/ Homem que não faz assim/
Homem que não tem cuidado/ Vamos embora, morena/ Cê deixa de cabeça inchada*

[Caboclo]

Entre famílias de agricultores, eram muito comuns, e ainda ocorrem, arranjos laborais que não incluem a circulação monetária. Um deles é a *troca de dia* [de trabalho], que envolve homens em trabalhos relativos à roça, principalmente, e envolvia mulheres em trabalhos de fiação e tecelagem, hoje raros. A troca de dia consiste, justamente, no trabalho alternado de dois lavradores, reciprocamente: se um trabalha para o outro num dia, em seguida dá-se o contrário. Busca-se considerar alguns critérios que possam auxiliar no estabelecimento de uma troca razoavelmente equitativa: os homens que trocam dias de trabalho na roça costumam ser da mesma faixa etária, presumivelmente com uma capacidade de trabalho equivalente. A troca de dia entre homens, especialmente para serviços de roça, ainda é comum.

Outro arranjo são os mutirões, ou *marombas*, que consistem na reunião de vários trabalhadores para a execução de serviços específicos e, em geral, dispendiosos, como a capina de plantações. Aquele que recebe um grupo de lavradores em uma maromba tem

³⁴ Termos entre parênteses em textos de cantigas, versos ou chamadas indicam variações nestes.

³⁵ Cantigas e a parte fixa de chamadas são grafadas em itálico, enquanto os versos o são de forma regular.

o compromisso tácito de retribuir com seu trabalho quando o necessitarem. As mulheres participavam de *fiatas*, reuniões que congregavam várias *fiadeiras* – que, justamente, transformavam em fios o algodão, posteriormente usados para tecer colchas, forros de mesa, vestidos, calças etc. “Juntava aquele tanto de mulher para fiar em uma casa... Ia pagando os dia de vez em quando”, lembra D. Antônia.

As *fiatas* e as *marombas* de roça são raríssimas hoje em dia, embora ainda sejam bastante comuns os *mutirões* para trabalhos diversos. Durante a pesquisa de campo, cheguei a participar de dois, em Jenipapo. Em um, uma casa estava sendo construída, e, em outro, trocou-se o telhado da casa do cantador Manoel Maceda. Os homens trabalharam diretamente nesses serviços, enquanto as mulheres providenciávamos a alimentação de todos.

A “meia”, que vimos na seção anterior associada à plantação de um lavrador nas terras de um fazendeiro, com a divisão da colheita entre os dois, é uma prática bastante disseminada. Ela consiste quase sempre em uma relação em que uma das partes entra com a posse de algo, e outra com o trabalho. As *fiadeiras* utilizavam-na: uma delas possuía o algodão e entregava certa quantidade dele a outra, que o fiava. A linha fiada era dividida entre as duas. A criação de porcos também ocorre à meia, e ainda nos dias atuais: um lavrador entrega um porco a outro, que o alimenta (“engorda-o”) até que ele possa ser vendido e o dinheiro seja dividido entre os dois. Se o porco procria, os filhotes são também divididos. Ainda entre os lavradores, uma série de outras atividades cotidianas são realizadas à meia, como, por exemplo, a moagem de uma quantidade de café: uma das partes tem o moedor e recebe uma quantidade do café moído, enquanto a outra fica para quem o trouxe em grãos, torrado.

Várias destas trocas envolvem preferencialmente cunhados, que muitas vezes residem em uma mesma área de terra – originalmente do pai de um e sogro do outro. São comuns entre eles, dentre outras inúmeras trocas cotidianas, criação de animais à meia, troca de dias de trabalho, associações para a compra de algum animal³⁶.

Nas relações de reciprocidade entre famílias de lavradores, os termos da troca são mais marcados que no âmbito de uma família nuclear: devem ser observados uma

³⁶ Um dos cantadores, por exemplo, o Sr. Deca, tinha dois bois (“Bordado” e “Ouro Branco”) em parceria com o cunhado e compadre: na compra, cada um pagou o equivalente a metade do preço do animal. Ambos criavam-nos no mesmo pasto – que ficava próximo à casa deles – entre as vacas de um e outro: Lembrança (Sr. Deca), Carinhosa (cunhado), Sete Copas (cunhado), Espadilha (Sr. Deca), Brasília (cunhado), Goiânia (Sr. Deca), Londrina (Sr. Deca), Lindeza (Sr. Deca), Concertina (cunhado). Entre estas vacas, havia também outras, de parentes: Bolívia Velha e Bolívia Nova (esta, cria da anterior; ambas da esposa do Sr. Deca, irmã do cunhado dele), Mineira (sogro do Sr. Deca), Garoa (filho do Sr. Deca), Bonina (irmã do cantador), Cachoeira (pai), Mansinha (irmão).

série de elementos, como vimos, tendo em vista o estabelecimento de transações razoavelmente equivalentes. Nesse sentido, poderíamos assimilá-las à “reciprocidade balanceada” de que fala Sahlins (1972), em que “(...) The relations between people are disrupted by a failure to reciprocate within limited time and equivalence leeways (:195).

Entre lavradores e fazendeiros, os arranjos incluíam condições mais díspares de troca. De qualquer forma, eles ocorriam e ainda ocorrem – atualmente, de maneira bem menos marcante.

Os trabalhos coletivos também eram realizados em fazendas, e muitas vezes referenciados como “marombas” (mencionadas acima). Mas não havia alternância entre o trabalho de um fazendeiro e o de um lavrador: aquele entregava aos empregados, pelo dia, uma quantidade de alimentos produzidos na fazenda, o que também era praxe no caso do pagamento de agregados que moravam em sua propriedade.

Além da plantação à meia, hoje bem menos comum, podia-se ter gado à meia com um fazendeiro (nos mesmos moldes dos porcos entre os agricultores) ou criá-lo *em sociedade*: o pouco gado de um lavrador (hoje em dia pode-se tratar de pouquíssimas cabeças, até cinco) é criado nas terras de um fazendeiro. Quando ele é vendido, o valor correspondente ao peso que o gado já tinha antes do acordo fica para o dono. O valor relativo ao peso que o gado adquiriu é dividido entre os dois. Hoje em dia, pequeninas plantações nas terras dos fazendeiros ou a cria de gado em sociedade ainda ocorrem.

De qualquer forma, as relações com os fazendeiros vão muito além destes arranjos descritos acima. Como ressaltaram Ribeiro (1997; 2003; 2010) e Moura (1988), elas envolvem uma série de complexos laços pessoais e laborais e abarcam acordos mútuos associados tanto a domínio quanto proteção. “Agricultores aceitavam, juntos, um mando e as suas ofertas” (Ribeiro 2010:398). Fazendeiros se tornaram padrinhos de filhos de muitos agregados e também outros lavradores. “Acho que o homem que tem mais afilhado no Machado é ele”, ouvi a respeito de um fazendeiro. Mesmo que tenha havido transformações bastante importantes na forma das relações entre fazendeiros e agricultores, ainda permanece uma associação daqueles a poder e capacidade de influência política.

Note-se que os arranjos laborais, mesmo entre lavradores e fazendeiros, aparecem pouco associados ao dinheiro. É claro que o fato estava relacionado à pequena circulação dele em espécie, na região, o que foi se transformando especialmente com a migração e as aposentadorias rurais. Atualmente, é bem mais comum que aquele esteja envolvido em acordos de trabalho, que podem ao mesmo tempo estar associados à troca

e/ou à ajuda: uma cantadeira aposentada dizia que, recentemente, havia “roçado o mangueiro [manga, pasto] trocando dia” – o neto dela trabalhou com outro rapaz na terra deste; em troca, o outro trabalhou com o neto em terra “deste”, ou seja, da avó dele, e ela pagou ao neto os dias que ele havia trabalhado para o outro rapaz (ou para ela).

Além de se considerar que a terra dela é em alguma medida, ou será, também dele – devido à perspectiva de herança –, é interessante notar que a senhora opta por pagar o neto por meio de uma troca que ele estabelece com outro rapaz. Outras duas opções seriam contratar o rapaz para o serviço, ou mesmo o neto. Contratar o neto para trabalhar em uma terra que em alguma medida é também dele parece despropositado; contratar o outro rapaz parece desperdício, já que o dinheiro dela poderia ser mantido na própria família, por meio do pagamento ao neto. O arranjo dá conta então de considerar os laços de parentesco, contribuir financeiramente com o neto, e ainda manter relações de reciprocidade com outros agricultores.

De qualquer forma, há outras opções assentadas em acordos monetários para a contratação de trabalhadores, como a *empreitada*, em que se define um valor para a realização de determinado serviço; e o trabalho *à dia*, em que se estipula o valor da diária de trabalho, e o trabalhador recebe pelo número de dias que trabalhou.

Mas a contratação também leva em conta, mesmo que de forma mais atenuada, relações de vizinhança e compadrio e suas redes de reciprocidade. Como apontado no início desta seção, trata-se, mesmo com transformações, de formas de socialidade que, como apontaram muitos autores, vigoram entre agricultores (Wolf 1966, Mendras 1978, Candido 1964, Woortmann 1990, Sabourin 2011).

Como veremos especialmente no capítulo cinco, não se trata, entretanto, de se estabelecer trocas tendo em vista a coesão de uma sociedade percebida como um todo. Há uma série de outros elementos envolvidos nelas.

1.7. Migração

A associação da migração às inúmeras transformações na estrutura agrária e fundiária da região especialmente a partir dos anos 1960 e 70 é legítima, mas não apenas pelo viés econômico. Como apontou Ribeiro (1997), desde o fim do século XIX os agricultores do Jequitinhonha movimentam-se em direção a outras terras, sazonal ou

definitivamente. A abertura de fronteiras agrícolas, que teria motivado as primeiras incursões – a partir de 1890, em direção ao Vale do Mucuri, contínuo ao Jequitinhonha – poderia ser percebida como precursora das migrações em direção a outros estados e regiões do país, mais distantes³⁷.

As razões incluem aspectos econômicos, associados à dificuldade de acesso a terras, ao desgaste delas, ou ao pouco trabalho que demanda(va)m. Todavia, também devem ser levados em conta outros elementos, como motivações pessoais em torno da possibilidade de se conhecer outros lugares – grandes cidades, especialmente –; da ideia de se adquirir experiências novas e diferenciadas; de se consumir bens antes inacessíveis – como alguma área de terra na região de origem.

Os anos 1960 e 70 viram conjugarem-se os efeitos – vários deles já apontados – das políticas estatais na região, de um lado, e da urbanização que começava a tomar o país, disseminando ideais de modernização e consumo, de outro. Uma conjugação que pode ser associada ao êxodo sem precedentes de lavradores do Jequitinhonha naquela época: entre 1970/80, 1/3 da população recenseada em 1980, 266 mil pessoas (Medeiros Silva apud Maia 2000).

Como apontaram muitos autores (Galizoni 2007; Woortmann 1995; Garcia Jr. 1983), é preciso também considerar a migração em termos de arranjos familiares que envolvem questões de herança de terra. Como esta é insuficiente para todos os herdeiros, há momentos tensos, com conflitos latentes ou explícitos, em que uma família tem de fazer escolhas em relação a quem fica e quem não fica na terra. Essas negociações podem envolver grupos de parentesco extensos, com acordos ou desacordos entre tios, sobrinhos, cunhados, irmãos.

O tema da disputa entre irmãos é recorrente em várias histórias narradas pelos cantores. Uma delas, por exemplo, que me foi contada pelo Sr. Deca, menciona um pai, cego, e três filhos. Aquele pode ter a visão restabelecida com a água da oliveira, e requisita aos filhos que a encontrem. Um deles, o preferido do pai, consegue-a com uma velha. Os irmãos, quando o veem com a água, matam-no temendo que a predileção do pai por ele se exacerbasse (talvez temessem que somente o irmão fosse contemplado com a herança paterna). Na sepultura do irmão, os dois enterram um nó de bambu, que

³⁷ “Lavradores do Jequitinhonha foram à Bahia em busca de terra, participaram de quase todas as frentes agrícolas de trabalho do Centro-Sul do Brasil do século XX: Mucuri (1890/1960); São Paulo (1890/1930); Sul de Goiás (1960/1970); Mato Grosso (1950/1970); Paraná (1950/1960); e ainda na construção civil de São Paulo (1970) e corte de cana (1970/1990), depois de esgotadas todas as frentes” (:255).

se transforma em uma moita. Um vaqueiro que passa por ali certo dia descansa sob a moita, e constrói uma flauta com o bambu. Ao soprar a flauta, ela ecoa, em uma cantiga, a voz do irmão morto: "*Sopra, sopra, soprador/ Meus irmão que me matou/ Mode a água de oliveira/ Que eu levava pra meu pai*". O vaqueiro encontra o pai – que já havia recuperado a visão graças à água que os outros filhos levaram a ele – e entrega-lhe a flauta. Ela entoa: "*Sopra, sopra, soprador/ Meus irmão que me matou/ Mode a água de oliveira/ Que eu trazia pro senhor*". O pai então deserda os dois filhos.

Há um caso, ainda, que menciona a presença de um falecido nas terras da família dele – em relação às quais não teve os direitos de herança reconhecidos. Após a morte, ele podia caminhar por elas:

Quando é um dia, o Fulano [parente do homem falecido] saiu para campear naquelas chapada lá, mexer com gado. Aí ele contava que quando ele chegou num lugar por nome *Baixada*³⁸, era praticamente somente pasto, só uma grama baixinha, aquela baixa bonita. Ele diz que quando ele chegou lá, ele viu um homem de roupa branca, parecendo o [Sicrano, falecido]. Diz que ele falou "gente, aquilo está mesmo que ver [Sicrano]. [Sicrano] já era morrido, já tinha falecido. Dizendo ele que quando ele saiu de lá, quando chegou em um outro lugar todo limpo de novo, que apontou esse homem, atravessou esse homem assim, na frente dele, cantando: "*O cavalo de Machadinho/ é danado pra marchar/ o defeito que ele tem/ ser veiaço pra pegar/ assim mesmo eu compro ele/ quando o Machadinho chegar*". Mas dizendo ele que era a voz de [Sicrano] perfeitinho! E dizendo ele que [Sicrano] não tirava esse caboclo [canção da brincadeira do Caboclo] da boca, cantava direto. "Ô, [Beltrano – quem está narrando este caso], eu acho que aquilo era até [Sicrano]; aí sumiu, [Beltrano], eu não vi mais não".

A menção a conflitos entre cunhados também é bastante recorrente. Quando se referia às inúmeras trocas que pode haver entre aqueles, apontadas na seção anterior, um senhor dizia: "confusão é certeza. Isso aí vem na frente". Os conflitos podem envolver a posse de gado e outros animais, como cavalos e porcos, e também terra. A herança de um está associada à de outro, casado com a irmã daquele. As negociações em relação à área de terra que se herdarão envolvem, então, necessariamente, ambos.

Como apontou Galizoni (2007) em relação a conflitos entre parentes relacionados à terra, "o desenlace passa por dois extremos: divide-se a terra, ou divide-se a família" (:103). Para manter uma e outra com o "mínimo de fragmentação", "as famílias foram construindo estratégias de partida, permanência e reprodução na terra". Elas envolvem uma série de fatores e contingências, como os laços de casamento estabelecidos pelos herdeiros, que podem ou não significar acesso a outras terras

³⁸ Nomes de localidades grafados em itálico são fictícios.

(dependendo de o cônjuge ter ou não herança); e a disposição de uns e outros para migrar e obter um emprego no mercado de trabalho ou permanecer na lida na região de origem.

A migração parece ainda ter um componente de rito de passagem, especialmente no caso masculino. Dentre os 11 cantadores, apenas um, nascido em 1920, não chegou a migrar em alguma época da vida. Muitos saíram poucas vezes da região, e/ou durante curtos períodos. Outros chegaram a ficar 20 anos fora dali. Mas todos partiram a primeira vez por volta dos 17, 18 anos, ainda solteiros, e o casamento veio logo após seu retorno – o conhecimento e o ganho financeiro adquiridos por meio da migração figurando como um meio de se tornarem homens adultos.

Por volta dos 40 anos, a maioria deles se restabeleceu definitivamente na região – em torno dos anos 1990 e 2000. Os lugares de destino da maior parte dos cantadores foram os estados de São Paulo, Paraná e Mato Grosso. Eles trabalharam em colheitas de cana-de-açúcar e café, lavoura de algodão e/ou banana, ou ainda como (servente de) pedreiro, garçom, balconista ou padeiro.

Hoje em dia, os rapazes solteiros ainda perfazem a maioria dos migrantes (apesar de também migrarem homens casados). Os destinos e serviços também são variados. Pode-se dizer, contudo, que a maior parte deles segue, sazonalmente, em direção ao estado de São Paulo para trabalhar no corte de cana e/ou colheita de café (Maia 2000; Galizoni 2007). Eles podem enfrentar, especialmente nas usinas de cana, jornadas extremamente exaustivas de trabalho. Enfrentam ainda falta de água e superexposição ao sol, além de residir em alojamentos precários (Cavaliere 2010)³⁹.

Muitas canções ou versos do *Nove* fazem menção ao tema da partida:

♪ *O trem de ferro piou/ A linha tremeu/ A moça chorou/ Meu coração doeu*

A moça chorou/ Meu coração doeu/ Não chora não, menina/ Que você vai mais eu

[Nove]

♪ *Amanhã me vou me embora/ Eita, São Paulo, que parece uma maravilha*

Eu não vou embora não/ Eita, São Paulo, que parece uma maravilha

Quando eu conheci São Paulo não tinha a Ceci Garcia [?]

Coitado dos mineiro/ A fim de ganhar dinheiro/ Abandonou suas família

[Chamada]

³⁹ De acordo com a Comissão Pastoral da Terra, 2.553 trabalhadores deixaram uma condição análoga à escravidão nos canaviais em 2008 – 49% dos 5.244 libertos no país (Cavaliere 2010). Entre 2005/2006, 20 trabalhadores morreram “possivelmente por exaustão” (Alves apud Cavaliere:59).

♪ Você vai embora/ Deus te livra do perigo
Eu aqui fico chorando/ De não poder ir contigo

♪ Eu lá ia para São Paulo/ Do caminho voltei pra trás
Lembrei docê, morena/ Pra São Paulo eu não vou mais

[Versos]

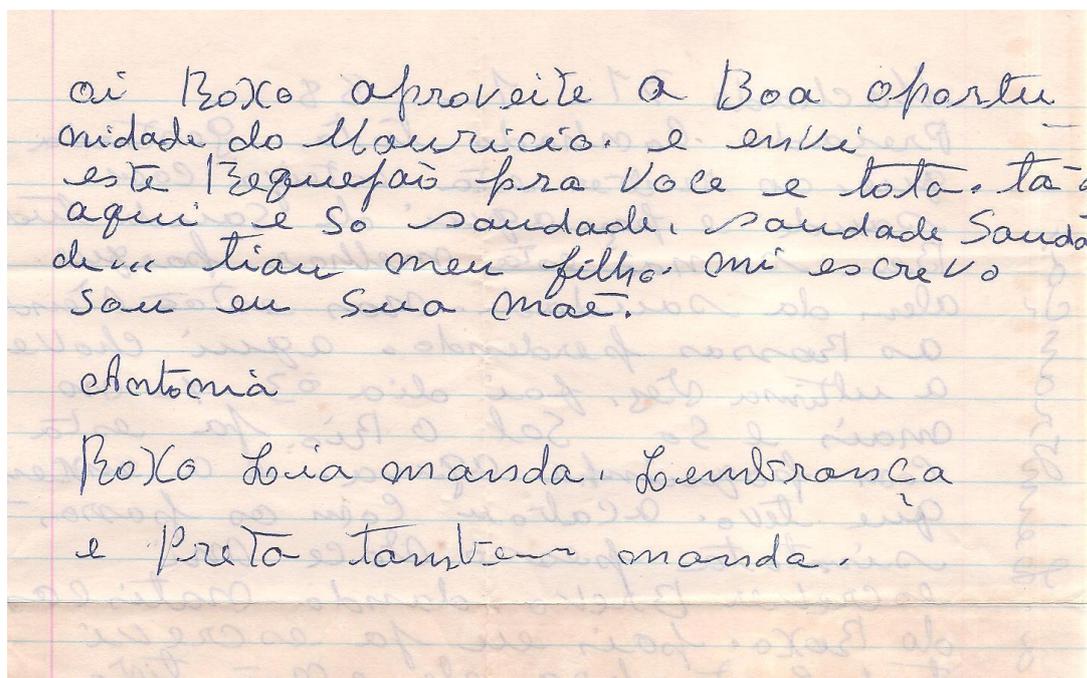
Grande parte das mulheres que migram – a maioria solteiras – costuma trabalhar como empregada doméstica e/ou babá em casas de família. Muitas vezes trata-se de uma migração definitiva. Os destinos também podem ser bastante variados – cidades próximas ou centros como São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Algumas chegam a trabalhar no corte de cana-de-açúcar, acompanhando os cônjuges que vão para usinas, e recebem menos que eles pelo serviço (Maia 2000; Silva 1988). Note-se que a migração das mulheres costuma se dar em direção a cidades, nas quais realizam, a maioria, trabalhos domésticos, enquanto a deles, para áreas onde possam trabalhar na/com a terra – ambos atuando em tarefas que correspondem, grosso modo, às que desempenham na região de origem.

Dois elementos são especialmente dignos de nota em relação às migrações, e estão ligados às formas de socialidade que vigoram na região: a associação delas a redes de parentesco, compadrio, e vizinhança; e a inserção dos migrantes nas redes de reciprocidade locais. Quanto ao primeiro ponto, pode-se notar que os migrantes vão quase sempre para lugares nos quais já se encontra algum parente ou pessoa próxima, com quem se tem laços muitas vezes antigos. Uns levam outros, por assim dizer, conseguindo emprego e habitação para quem chega – em geral, habita-se juntos, ou próximos, formando-se espécies de núcleos de moradia que congregam muitas pessoas da região. Também é comum trabalhar-se no mesmo lugar – mesma usina de cana, por exemplo; família, em especial no caso das mulheres; ou ainda algum outro empregador⁴⁰. Reconstituem-se laços que já existiam de alguma forma no lugar de origem, e ainda outros podem ser criados – como os de casamento, especialmente no caso das migrações definitivas.

Entre os que partem e os que ficam, há dádivas mútuas: desde alimentos cuidadosamente preparados e enviados em especial por esposas ou mães a maridos ou

⁴⁰ Sobre a ida para as usinas de cana-de-açúcar: “As redes sociais organizadas para o trabalho e para dar suporte à vida no território da cana se formam ainda em Araçuaí. As notícias de quais usinas são boas, quais não pagam direito, os melhores gatos [intermediários] e alojamentos são compartilhadas pelos homens. Alguns conhecidos preferem assinar o contrato com a usina juntos para, assim, permanecerem no mesmo alojamento, quiçá no mesmo quarto” (Cavaliere 2010:102).

filhos (em geral por intermédio de outros migrantes), a importantes contribuições financeiras destes à família: para a compra de materiais escolares, por exemplo, utensílios domésticos, roupas, reforma ou construção de cômodos em uma residência, melhoramentos na unidade agrícola (como a construção de caixas de captação de água da chuva) etc.



oi Roxo aproveite a Boa oportunidade do Maurício, e envi este Requeijão pra voce e tota ta q aqui e so saudade, Saudade Saudade de... tian meu filho, mi escrevo sou eu sua Mãe.

Antônia

Roxo Licia manda, Lembrança e Preto tambem manda.

Trecho final da carta de D. Antônia, cantadeira, ao filho “Roxo” (Maureli). Ele estava trabalhando como pedreiro em São Paulo, capital, e recebeu com a carta da mãe um requeijão que ela lhe enviava.

Brasília é destino preferencial e definitivo de muitos dos que nasceram em Machado. Na capital federal, alguns dos migrantes chegaram a adquirir uma pequena chácara, na qual se reúnem regularmente e onde costumam promover eventos tendo em vista a arrecadação de recursos para a Festa de Bom Jesus em Machado – são as chamadas “promoções”, que incluem bingos, churrascos etc. Grande parte dos recursos para a realização da Festa advém destas promoções. Ademais, o lucro obtido com a Festa deve-se, em grande parte, ao leilão – em que a maioria das prendas é arrematada pelos habitantes de Brasília (cujo poder aquisitivo é, em geral, (bem) maior que o dos que habitam Machado). No capítulo seguinte, veremos ainda a importante relação entre os migrantes de Brasília e a ocorrência do *Nove* nos dias atuais.

Há pessoas que saíram da região e nunca mais voltaram – fazem dez, vinte, trinta ou quarenta anos. No caso de alguns – especialmente os que partiram quando não havia serviço telefônico na região, ou mesmo postal –, os parentes nunca mais tiveram notícia.

1.8. Água

Recurso indispensável para o trabalho na terra, a água era recorrentemente apontada por meus interlocutores como um bem (cada vez mais) escasso. Tanto as águas que brotam da terra quanto as que caem do céu naquele semiárido mostram-se insuficientes para suprir as múltiplas necessidades relacionadas a seu uso.

Muitos atribuem a gravidade da situação atual a práticas de trabalho humano que compromete(ra)m os recursos naturais, como o uso intensivo da terra e os desmatamentos. Galizoni (2005), que pesquisou o tema nas diferentes sub-regiões do Jequitinhonha mineiro, ouviu de seus interlocutores considerações semelhantes, muitas delas correlatas às mudanças nos padrões de uso e ocupação da terra naquela região: i) o aumento da pressão sobre as cabeceiras de cursos d'água com a super-exploração das grotas; ii) a influência da monocultura de eucalipto, do desmatamento da vegetação nativa, e da construção e manutenção de estradas na secagem de muitas nascentes; iii) a diminuição do volume de córregos e ribeirões com a construção de barragens por fazendeiros e/ou empresas para a irrigação de monoculturas de café (na calha alta do Jequitinhonha); iv) o aterramento e contaminação de mananciais com a exploração de jazidas de granito (baixo Jequitinhonha), v) e o plantio do capim brachiária por fazendeiros (baixo Jequitinhonha), muitas vezes associado à drenagem de brejos (:68).

Muitos córregos da região vêm secando ou se tornando intermitentes, como o que nomeia o povoado de Machado. As chuvas não dão conta de fazer brotar e crescer tudo o que seria preciso para a subsistência. “Chuva faz a falta de tudo”, dizia uma senhora. Pastos secam, a produção de leite diminui – assim como a de queijos e requeijões, itens importantes para a renda de várias famílias que os produzem. Muitos deixaram de plantar hortas e outros itens alimentícios. Animais chegam a morrer, sem pasto e água. Quando se tenta vendê-los, como disse uma senhora recentemente, “não está achando preço”.

Em uma longa história narrada pelo cantador Manoel Maceda, fala-se da seca e da chuva. Quando Jesus solicita a Pedro para verificar as condições de vida da população (“Vai ver nossa nação na Terra”), este encontra muita fartura.

“Lá está chovendo, água para todo canto, tem um faturão, tem muuuito mantimento, e o povo está...”. Ele [Jesus] disse: “ô, Pedro, e eles está falando muito em mim lá, Pedro?”. Ele disse: “não..., Senhor, até que do Senhor eu não vi eles falando não” [risos]. “Ué, Pedro, pois

tão bom assim que eles esqueceu de mim? Pois, eu... está bom. O negócio fica assim: você gostou, para mim também está bom". Passou, passou, passou, passou.

Algum tempo depois, Pedro volta à Terra a pedido de Jesus, e desta vez ela está assolada pela seca:

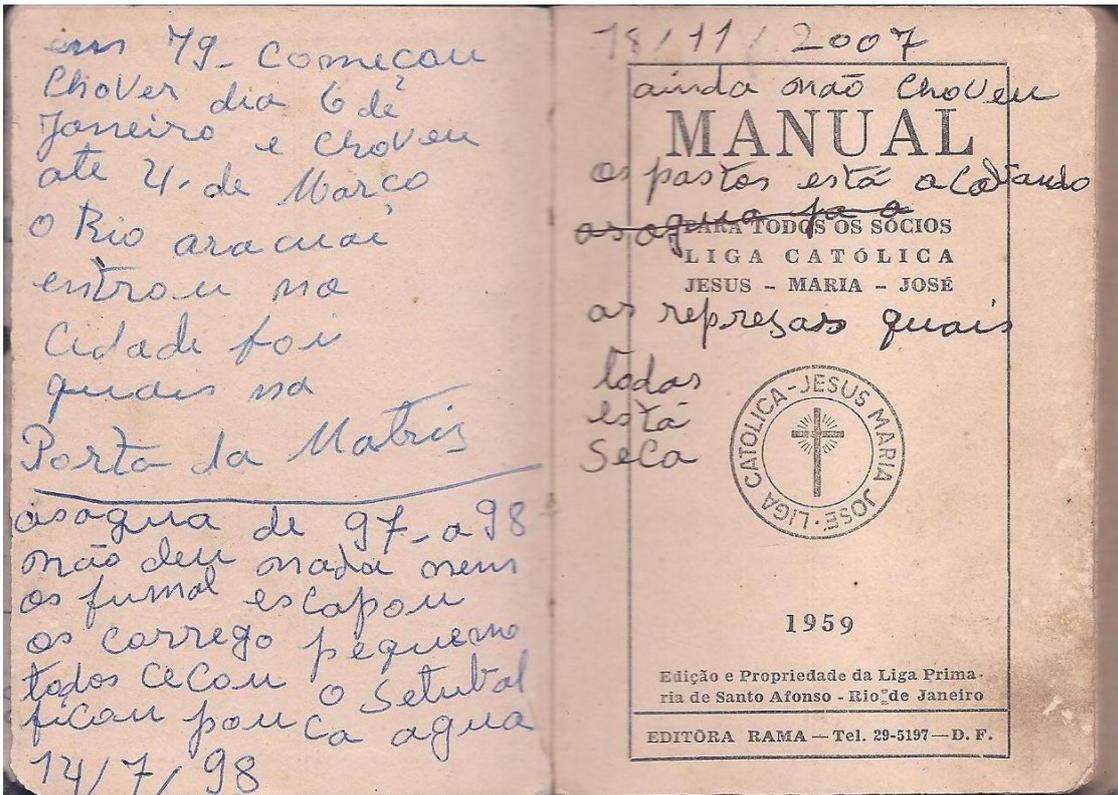
Era só sol, e terra seca, e gado morrendo, e o povo no pé daquelas cruz, rezando, fazendo penitência, pondo pedra no pé da cruz... (...) Nesse mesmo dia, Pedro voltou para trás. "Você trouxe ao menos uma amostrinha para mim ver?". Ele disse "Trouxe sim". "O quê, Pedro?". "Olha a minha alpercata como é que está de poeira. Só andei lá na poeira. É um pó que eu vou falar". "Ô Pedro, e espera aí, e eles está falando muito de mim?". "Virgem... não, está fazendo até nojo. Toda casa que chega é 'Meu Deus!', 'Ô, meu pai do céu!'" [risos] Ele disse: "pois é, Pedro, o mundo é assim mesmo, quando tem muita fartura, eles esquece de mim. Quando vem a crise, eles me grita. Porque nós tem que ser assim: quando eu estiver em uma pior, eu vou te gritar. Quando eu estiver em uma melhor, eu te grito mais pouco! Estou com a minha barriga cheia, vou te gritar para quê?!".

Pedro solicita a Jesus que o deixe "administrar" a Terra, e Aquele o permite. O período de seca já tinha tido fim. Os agricultores pediam chuva e, na época do plantio, Pedro requisita a Jesus que faça chover. "Chuva está caindo, chuva está caindo...". Jesus desconfia que a quantidade de chuva esteja excessiva: "Pedro, eu estou achando que você está administrando isso lá mal". "Não, Senhor, quem administrando?! Está um jardim!". "Não importa o jardim. O mundo é controlado, Pedro".

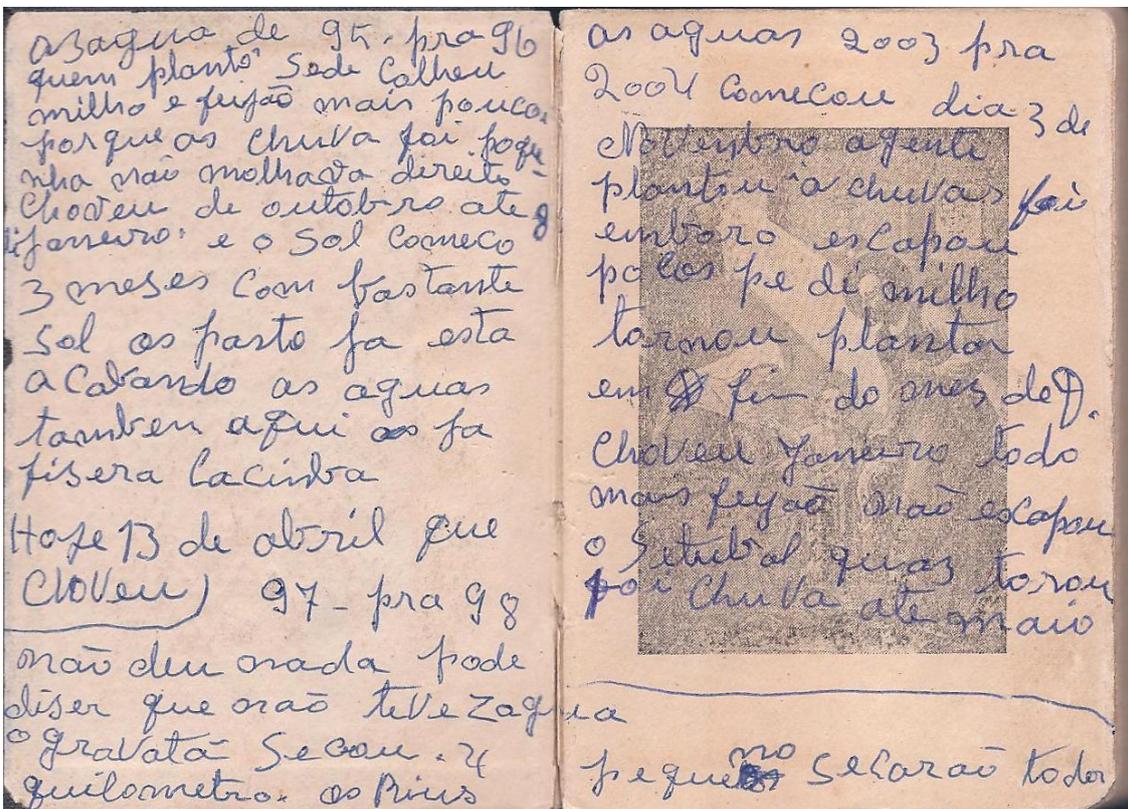
Jesus requisita então a Pedro uma "amostra" do que os lavradores estavam colhendo: o arroz, assim como o feijão, só tinha casca – não havia granulado. Do milho, só havia a espiga: "Cadê os grão de milho, que não criou?". Pedro fica frustrado, e Jesus lhe dá então uma missão.

"Não, você faz assim, que eu pus você para administrar, você pediu, você vai ter que administrar". Ele falou: "Pedro, deixa eu te ensinar, você vai benzer o mundo. Olha, você vai benzer assim. De cá de cima você vai falar três vezes "de bom para melhor". "Uai, só isso, só essas três palavra?". "É. Mas não esquece, não vai errar não! Você vai benzer "de bom para melhor". Pedro chegou lá em cima, a primeira vez diz que ele falou assim "de bom para melhor". Falou "uai, eu esqueci, é três palavra que Senhor falou para mim benzer o mundo. Senhor falou que é três palavra, que três palavra são essa?". Ele sozinho. Ele, consultando com a própria ideia dele. "Ah!...". Ficou nervoso. Por isso que nada nervoso... Ele disse "Ah... eu esqueci! Que dane para lá! De bom para melhor, e de mal para pior!...". Ficou o mundo: [risos] de bom para melhor e de mal para pior. Foi eles, Pedro!

No mundo "de bom para melhor e de mal para pior", seca e chuva alternam-se, mas a escassez, mais do que o excesso de águas, tem caracterizado o regime pluviométrico na região. É rara a ocorrência de enchentes.



A última enchente que houve, em 1979, fez com que muitos agricultores perdessem praticamente tudo o que tinham. Como escreveu a cantadeira Antônia, acima, “em 79 começou chover dia 6 de janeiro e choveu até 4 de março. o Rio Araçuai entrou na cidade foi quase na Porta da [Igreja] Matriz”). Sobre 2007, já em 18 de novembro, “ainda não choveu. os pasto está acabando. as represas quase todas está seca”.



Anotações da cantadeira Antônia sobre as variações de chuva.

O ano na região é dividido em duas grandes estações: *a seca*, que o toma quase todo, e *as águas*, que podem ter início em outubro, novembro, e durar cerca de três meses, em geral bem menos que isso. Estes períodos regulam uma série de atividades, como plantio, colheita, construção e reforma de casas, produção de telhas, carvão, e também atividades sociais, já que pode não ser possível transitar por estradas de terra ou atravessar rios no período das águas.

Durante o curto período em que há chuva, pode-se beber de sua água: ela é direcionada, por meio de bicas, a recipientes, e em algumas casas, em Machado, conta-se com caixas de captação (de 16 litros). Quando as chuvas têm fim, o estoque de água que elas trazem não demora muito a acabar, e a água de beber passa a ser especialmente aquela que caminhões-pipa da Prefeitura Municipal de Araçuaí levam ao povoado, ocasionalmente. Chega-se a esperar três meses ou mais pela vinda dos caminhões.

Em Machado, ao contrário de Araçuaí e Jenipapo, não há tratamento de água. O abastecimento se dá por meio de um poço artesiano – com água salobra – e do rio Setúbal, cuja água é direcionada à comunidade por uma bomba. Com a construção da barragem neste rio, inaugurada em 2010 – em que grandes áreas de terra, que incluíam casas e seus esgotos, foram inundadas – a água tornou-se turva e perdeu, para os moradores, parte de suas utilidades, como o consumo oral, antes um de seus usos mais importantes. Tanto a água retirada do rio quanto a do poço são utilizadas atualmente para banho e afazeres domésticos – como lavar roupas e cozinhar. No período das águas, as mulheres costumam lavar louças e roupas no córrego do Machado – no último ano, porém, ele não ficou quinze dias em curso. Quando há algum problema com a bomba ou o poço – como canos quebrados – o acesso da comunidade à água fica ainda mais restrito.

Quando muitos dos cantores eram ainda jovens, e “quando estava a seca danada”, era comum se fazer *penitências* – citadas na história acima – e novenas, como uma solicitação de chuva. Hoje em dia elas são praticamente inexistentes. Na Lagoa da Chamexuga, onde moravam alguns cantores da turma atual, seguia-se em grupo (especialmente mulheres e crianças) até o rio mais próximo, Setúbal – deve-se ir ao encontro de água corrente. O grupo percorria o trajeto durante nove dias seguidos, sempre ao meio-dia, e trazia sobre a cabeça pedras retiradas do rio. As pedras molhadas pela água corrente eram colocadas sob um cruzeiro. Cantava-se, entre outros:

♪ *Abre a porta povo*
Ele vem cansado com o peso da cruz

Vem de porta em porta vem de rua em rua
Meu Deus dá a minha alma sem culpa nenhuma

No céu, reconhece-se a *Cova de Adão mais Eva*, duas nuvens próximas. A de Adão é maior que a de Eva. Quando se vê somente uma delas no céu, é que a outra foi buscar chuva.

1.9. Lugares

Os lugares de nascimento, especialmente, ou aqueles onde se morou durante muitos anos, ainda na juventude, têm uma importância central nas relações que a pessoa estabelece ao longo da vida. Vizinhos são, em grande parte das vezes, parentes, consanguíneos ou afins, e se não o são, podem se tornar “parentes”, por meio da instituição do compadrio, como veremos mais detidamente no próximo capítulo. É em geral por meio dessas pessoas que se tem acesso a outras e a outros lugares – comunidades do entorno ou destinos mais distantes, como no caso das migrações.

Os arranjos laborais citados acima – troca de dia, marombas ou mutirões, criação de animais ou outras atividades à meia – dão-se especialmente nesses agrupamentos ou comunidades, e podem envolver pessoas de localidades próximas, vizinhas. Celebrações festivas também costumam contar com a presença daqueles que residem no entorno. Uma série de (outras) trocas costuma se dar entre parentes e vizinhos, tanto em uma dada comunidade quanto entre localidades próximas. É comum o dom recíproco de alimentos – como biscoitos assados e partes de um porco (especialmente a filhos e vizinhos próximos, e, no caso do porco, principalmente se estes ajudaram a engordar o animal, com restos de comida), folhagens ou verduras, feijão andu –; a circulação de mudas de hortaliças e de flores (em especial entre as mulheres); trocas de visitas; a presença mútua em velórios e festas.

Festividades dedicadas a santos costumam ter início com nove dias de oração (a novena), conduzidos, cada qual, por fiéis de dada localidade. Pelo menos um dos dias fica a cargo dos que celebram a festa. Nestes casos, há certa estabilização das comunidades que “ajudam a rezar” na festa de outras: os convites feitos são quase

invariavelmente aceitos e retribuídos. Estas festas também podem incluir campeonatos de futebol em que as comunidades tomam a forma de times.

É também no entorno de onde reside que, em geral, a pessoa é *pega* por um feitiço ou torna-se objeto de um mau-olhado. Malefícios (que serão tema da próxima seção) costumam pressupor relações muitas vezes próximas entre o feiticeiro e o enfeitiçado: é preciso, comumente, conhecer alguns dos hábitos deste e/ou ter acesso à sua casa. Feitiços podem ser enterrados ou *postos* em arames ou cercas por onde passa habitualmente aquele que se intenta enfeitiçar – quando a pessoa os transpõe, o malefício opera. Podem ainda ser colocados em comidas ou bebidas que se oferece a alguém – as alcoólicas, além do café, são as mais comuns, mas também é possível usar leite, água, ou outro líquido. O feitiço e também o mau-olhado podem ainda incidir sobre a casa e a propriedade agrícola de alguém, causando prejuízos a plantações ou mesmo matando porcos e outros animais, como galinhas.

Grupos de parentesco podem figurar como marcadores espaciais – diz-se que determinado lugar é onde habita tal ou qual família: “povo dos fulano”, “povo dos sicrano”. A quem se reconhece, muitas vezes, por traços fisionômicos, e a quem se associa determinadas características – como a bravura, a tendência a problemas cardíacos, ou a competência em alguma atividade econômica, como a produção de farinha, por exemplo.

Pessoas podem dar nome a lugares, como córregos, pontes ou lagoas, por residirem próximo a eles – como no caso do “Córrego da Mariana”, da “Ponte do Daniel”, e da “Lagoa dos Batista”⁴¹. Córregos (ou lagoas e outras formações), por sua vez, nomeiam as comunidades que se formam em suas imediações. E as comunidades podem ter seu nome associado ao das pessoas que nelas residem: um rapaz que morava no povoado da Cachoeira era chamado por este nome; um grupo de irmãs da comunidade de Humaitá era chamado “as Humaiteiras”. Mesmo que o nome do lugar não seja acrescido ou substitua o nome da pessoa, o lugar de nascimento ou moradia qualifica-a, indissociando-se dela. Ao mesmo tempo, configura uma informação complementar àquela que indica quem são seus pais e/ou cônjuge, tidas como

⁴¹ Além de receberem nomes de pessoas, lugares também são nomeados por algo que os qualifica, como a concentração de determinado tipo de planta ou árvore (“Córrego do Bolas”, sendo “bola” um determinado tipo de fruta de um arbusto ou “Lagoa do Jenipapeiro”). Outra importante fonte de nomeações são acontecimentos que se deram no local, como um córrego no qual uma velha índia foi pega a laço e se chama “Córrego da Velha”. Galizoni (2007) aponta cinco principais fontes para a denominação de córregos na região: nomes de santos, árvores, animais, “descrições geográficas” e “denominações de fatos familiares ou históricos”. Também o que a autora chama de “nomes jocosos”, como “Pela-Macaco” e “Chiqueiro dos Porcos” (:20).

primordiais. Se não se sabe quem são estes, recorre-se imediatamente ao lugar de nascimento e/ou moradia para que esta pessoa possa, afinal, ser “localizada” socialmente.

O conhecimento que as pessoas têm do entorno de onde vivem ou viveram é admirável: mencionam-se árvores determinadas em tal ou qual curva da estrada, pedras específicas, declives e aclives (muitos, inclusive, nomeados, como a subida/descida da Pedra Lisa, entre Machado e Jenipapo). Conhecem-se estradas e *carreiros* (caminhos estreitos por dentro do mato) de forma minuciosa. Sabe-se exatamente a localização dos povoados, uns em relação aos outros, e quase sempre a das casas das pessoas, além da(s) forma(s) possíveis de se chegar lá – à pé, à cavalo, ou de moto/carro, conforme o caso. Sabe-se exatamente onde pode ser encontrada determinada planta, ou arbusto, onde pode ser retirado determinado tipo de barro etc. À noite, cidades vizinhas são localizadas pelo clarão que se vê em um ou outro ponto do horizonte. Quando se quer fazer referência a um lugar, aponta-se com a mão sua direção, com precisão. Pode-se ainda usar gravetos ou os próprios pés para riscar a terra e indicar, assim, a direção de sua localização.

Reconhecem-se rastros no chão, e se os usa para deduzir uma série de informações: quem ou que animal passou por um caminho, há quanto tempo, e ainda se é uma criança ou adulto (pelo tamanho do rastro). Muitas vezes, se é homem ou mulher, pelo formato. Aliando essas informações ao local no qual se vê o(s) rastro(s), pode-se presumir quem foi a pessoa que passou por aquele lugar, quando, e ainda supor o seu local de destino. Faz-se esses cálculos corriqueiramente. No caso dos requerimentos de defuntos, como vimos acima, diz-se que um morto, para saber se uma pessoa tem coragem para requerê-lo, apalpa seu rastro. Pode-se ainda enfeitiçar alguém usando o rastro:

No rastro da gente também, diz que se eles fazer cinco salomão⁴² no rastro, e pegar aquela terra do rastro da gente, dos cinco Salomão, e jogar e levar no cemitério, diz que é fazer e a pessoa tem que ir para o cemitério mesmo.

⁴² Pelo que pude apreender, trata-se de uma figura de cinco pontas, como uma estrela. Ouvi que o Cinco Salomão é retirado do fundo do mar. Talvez esta seja uma referência à estrela-do-mar (*Asterias Rubens*), organismo marinho de cinco pontas.

No *Nove*, o rastro também é evocado:

♪ *Ô menina*
Eu vi seu rastinho na areia
Parecendo uma rosa branca
Dentro da rosa vermelha
Se eu não casar com cê
O mundo todo balanceia
[Caboclo]

Além do rastro, o som informa: por meio de ruídos, é possível saber, em Machado, o momento em que o ônibus da escola está próximo (e assim que horas são) ou reconhecer a moto de um ou outro rapaz. Ainda se estão indo ou vindo do vilarejo. O trânsito de pessoas entre lugares possibilita que se conte com uma rede de informações de uma enorme e impressionante eficiência. São as pessoas que transmitem recados, entregam ou recebem bilhetes, e repassam notícias de uns a outros. Os homens e os meninos são os portadores dessas notícias, por excelência. Aqueles costumam sair de casa mais que as mulheres, e podem ir sem elas à feira de produtos agrícolas em Jenipapo, um importante centro catalisador de encontros e conversas⁴³. Conta-se, pergunta-se e trocam-se informações o tempo todo, construindo-se coletivamente uma espécie de cartografia do trânsito e das ações de cada um.

1.10. Malefícios

A pessoa não pode acreditar... mas que existe, existe.

Malefícios, especialmente aqueles de efeitos mais severos, são em geral associados ao tempo dos antigos, e ao princípio do mundo: afirma-se que sua ocorrência nos dias atuais é bem menos comum do que já o foi, tendo se tornado mesmo rara.

Como no caso dos encantos e outros fenômenos sobrenaturais, a fé é condição para que eles ocorram com a pessoa. Tendo em vista os malefícios, e invertendo a

⁴³ A feira acontece sempre aos sábados de manhã (até cerca de 14h, no máximo). Há a *pergunta* (adivinha): “[O que é que] Nasce de manhã, reforça meio-dia, desaparece de tarde, vai aparecer com oito dia?”.

ordem da epígrafe, “Que existe, existe, mas... a pessoa não pode acreditar”: considerar que eles existem é tornar-se suscetível a seus efeitos.

É que se acreditar, pega, né. (...) Se você põe uma coisa na cabeça, eh diá, estou enfeitado, e põe aquilo na cabeça, aí vira. Não pode, a pessoa não pode é concentrar muito naquilo. É concentrar e virar.

Há muitos termos associados a ações malignas e seus efeitos: *feitiço, mandraca, porqueira, mandinga, macumba, bruxaria, reza* (ou *oração*), *simpatia, mau-olho, olho ruim, mau-olhado, olho gordo, olhado, quebranto*. Eles são usados muitas vezes como sinônimos uns dos outros, em uma referência geral a ações que causam mal a outrem.

As diferenças entre os termos são em geral sutis, ou inexistentes: mau-olhado, mau-olho, olho-ruim e olho gordo são equivalentes – nomes diferentes para uma mesma coisa. Quebranto ou olhado é uma forma atenuada de mau-olhado. Este constituiria um grupo de malefícios que está diretamente ligado, como os nomes indicam, ao olhar, ou aos olhos.

O quebranto está associado à admiração, à apreciação que se pode ter em relação a alguém – só ouvi casos direcionados a pessoas –, enquanto o mau-olhado decorre da raiva, da maldade, e da avaliação de injustiça em relação à posse de algo, podendo se aplicar a pessoas, animais, plantas etc. Os efeitos do quebranto costumam ser brandos: desânimo, moleza, leve indisposição física. O mau-olhado, além de provocar estes sintomas de forma mais incisiva, também pode causar dor de cabeça, vômito, febre, disenteria, dor no corpo. No caso de pequenos animais, como pássaros, galinhas (especialmente pintinhos, talvez por sua fragilidade), o mau-olho pode matá-los. Plantas podem murchar, e verduras, secar.

As rezas mencionadas aqui são as *rezas fortes, bravas* ou *obrigativas*. Elas podem estar associadas a todas as outras ações maléficas, exceto às relacionadas ao olhar, que prescindem de orações para terem efeito. As rezas obrigativas justamente obrigam algo ou alguém a atuar de forma não prevista, não usual, ou que não esteja em conformidade com uma dinâmica natural ou divina, o que, em menor ou maior grau, corresponde à ação dos malefícios, em geral.

Estas rezas podem estar vinculadas a simpatias, que incluem o manejo de objetos e a realização de determinados atos: reza-se, por exemplo, sobre um objeto tornando-o

fatal, como em um caso no qual um homem “curou uma taca⁴⁴” (um pedaço de pau) em três Sextas-feiras da Paixão, colocando dentro de seu cabo uma presa de cascavel. Ele foi morto pela mesma taca, quando alguém a utilizou em uma briga.

As simpatias têm uma ambiguidade semelhante à das rezas bravas: enquanto aquelas podem ser evocadas para a cura de doentes e doenças, estas podem ser usadas como medida de defesa frente a algum perigo, especialmente adquirindo-se invisibilidade diante deles: a pessoa pode tornar-se invisível ou transformar-se, mais comumente, em um elemento natural ou vegetal, como um toco de árvore, uma moita, um cupinzeiro, uma pedra⁴⁵.

O feitiço é assimilado à *mandraca*, *porqueira*, *mandinga*, *macumba* e *bruxaria* (este último termo, de uso raro), apesar de estas ações serem muitas vezes tidas como ligeiramente mais fracas que aquele⁴⁶. A diferença entre eles não parece se assentar, entretanto, no grau de periculosidade de cada um. Eles parecem estar vinculados a diferentes tempos: dentre todos os malefícios, o feitiço é o mais fortemente associado ao princípio do mundo, ao tempo dos antigos. As demais ações são tidas como mais comuns nos dias atuais. “Às vezes pode ter alguma mandraca, né, que feitiço não tem mais não. [Mas qual é a diferença entre feitiço e mandraca?] Uai, tudo é uma coisa só, que mandraca diz que é mais fraca, que feitiço é mais forte, mas eu acho que não tem feitiço mais não, tem nada”. Estes malefícios causam prejuízos mais graves que os relacionados ao olhar.

⁴⁴ Chama atenção o duplo sentido de termos como “reza”, “oração”, “curar” e “benzer”, que tanto podem ser associados às forças divinas quanto às diabólicas, dependendo do uso que delas se faz. No caso, “curar” está claramente vinculado a uma ação maléfica. Porto (2003) também aponta o uso diferenciado destas noções, a depender do contexto, ao tratar de malefícios em uma cidade da região do vale do rio Jequitinhonha (cujo nome fictício é “Terras Altas”).

⁴⁵ Uma pessoa disse que é possível transformar-se também em animal, mas não ouvi algum caso a respeito. Pode-se, também, proferir estas orações para proteger-se de armas de fogo: “A gente leva o revólver em uma pessoa, e ele reza, e o tiro não sai. Pode puxar o dedo com força; malha, mas não sai o tiro. (...) [Fulano], ele pegava o revólver assim e puxava no ouvido dele: “tan, tan, tan, tan”, carregado de bala, não saía um tiro”.

⁴⁶ O segundo e o terceiro termos são muitas vezes usados como uma referência genérica aos malefícios: “Isso é porqueira...”, “Mandracou aquilo...”. A etimologia do termo *mandraca* remonta a um gênero específico de plantas cujo uso provoca efeitos muito semelhantes aos dos malefícios, em geral: “*mandraca*” alude à “*mandraga*”, redução de “*mandrágora*” – “gênero de plantas da família das solanáceas, muito empregadas em feitiçaria na Antiguidade e na Idade Média | xiv, *mēdracola* xvi | Do lat. *mandragōra* -ae e, este, do gr. *mandrágoras*||*mandraca* sf. ‘beberagem de feitiçaria’ xx. De **mandraga*, redução um tanto arbitrária de *mandrágora*” (Cunha 1982:494). Também encontrei: “O nome dado ao gênero - *Solanum L.* - origina-se do latim do verbo *solari*, que significa consolar ou aliviar devido às propriedades calmantes (narcóticas) de algumas espécies do gênero, como *Atropa belladonna*, *Hyosciamus niger* e *Mandragora officinarum*. (...) Os alcaloides tropânicos [presentes em plantas da família Solanaceae] apresentam efeitos que diferem dos alucinógenos naturais usuais. A atropina e a escopolamina, por exemplo, são extremamente tóxicas e seu consumo leva à amnésia durante a intoxicação, além da perda de sentido da realidade e a um profundo sono”. (Martinez et al. 2009:2501).

Os feitiços são, de certa forma, uma combinação de rezas bravas e simpatias: podem envolver a manipulação de objetos ou substâncias, além de elementos corporais, e incluir o uso de orações específicas. Entre seus efeitos, estão desde deixar alguém bêbado até causar sua morte. Neste último caso, diz-se que uma pessoa matou outra *de palavra*.

Feitiços podem ainda ser operados para causar doença ou loucura em alguém, assim como dor em alguma parte específica do corpo; para comprometer alguma ação que uma pessoa esteja empreendendo (como a construção ou reforma de uma casa, curral, ou outra coisa que o valha); para interromper o funcionamento de algo (por exemplo, o abastecimento de água ou energia de uma casa); para causar danos às posses de uma pessoa/família, inclusive e talvez especialmente as que podem contribuir para o seu provimento (como colheitas e animais – porcos, vacas, bois, e mesmo cachorros); para fazer com que uma pessoa case-se com outra mesmo sem amá-la. Em suma, causar prejuízos severos a alguém, acarretando-lhe problemas, incômodos e dificuldades de toda sorte⁴⁷.

Todas estas ações maléficas são suscitadas, primordialmente, pela inveja. O termo *usura* é usado como seu sinônimo, assim como *invição* – que talvez seja uma modificação de “ambição”, cuja ideia já está evocada pelo termo anterior. Também ouvi uma pessoa usar o termo “vista grande” de forma associada a “olho gordo”, em uma referência clara à ideia de ambição.

Invejar é, então, desejar o que pertence a outrem – dinheiro, terra, cônjuge, colheita, capacidade de trabalho (que provavelmente o auxilia a adquirir dinheiro e/ou bens) etc. Sentimento que é muitas vezes suscitado pela avaliação de que a posse em questão não é justa: existe uma moralidade em termos da qual qualquer posse ou desejo de posse desmedidos são percebidos como impróprios ou injustos, e em termos da qual qualquer posse pode ser “criticada” e sentimentos de inveja, paradoxalmente, então legitimados. Os malefícios, apesar de também imorais, teriam um caráter reativo, contrapondo-se à imoralidade dos desejos e posses (tidos como) desmedidos (pelo feiticeiro que os inveja). Independente disso, todavia, a intervenção que os malefícios operam no fluxo de acontecimentos, na ordem natural ou divina do mundo, interferindo e influenciando (drasticamente) a vida de pessoas, é em geral e majoritariamente condenada com ênfase.

⁴⁷ No âmbito do *Nove*, o feitiço tem efeitos específicos. O tema será tratado no capítulo cinco.

A propósito daquele que sabe operar malefícios, especialmente rezas obrigativas, feitiços e simpatias, diz-se que é “sabido”, “sabe bem umas coisas”, que “não é pagão” (ou seja, simples, inocente).

As rezas obrigativas, as simpatias e o feitiço demandam ação ou trabalho humano – os feitiços são muitas vezes chamados de *coisa feita*. Os malefícios relacionados ao olhar decorrem, por sua vez, de a pessoa ter o olho ruim – pessoas que o tem são, destacadamente, apesar de não exclusivamente, as grandes propagadoras do mau-olhado⁴⁸.

Mulheres são tidas como mandraqueiras de excelência, apesar de não o saberem. Elas podem reverter feitiços e a ação de rezas obrigativas, além de impedir que estes vigorem. Se operam malefícios, os efeitos deles são graves⁴⁹. Elas não precisam, todavia, “fazê-los”: possuem uma capacidade que poderia ser aproximada à das pessoas que tem o olho ruim, em contraposição aos que tem de “fazer” o feitiço. A ação daqueles seria assimilada à bruxaria, nos termos dos Azande (Evans-Pritchard 1937 [2005]), que consideram que ser bruxo é uma qualidade intrínseca de algumas pessoas: “um bruxo não pratica ritos, não profere encantações e não possui drogas mágicas. Um ato de bruxaria é um ato psíquico” (:33).

Assim que os malefícios operam, pode-se tentar eliminar seus efeitos recorrendo a *benzedores* e/ou *curadores* – médicos não podem auxiliar neste caso, como apontava a citação inicial de D. Antônia. Há quem use aqueles dois termos como sinônimos um do outro, ou há, melhor dizendo, uma categoria de pessoas que pode tanto ser chamada de curador quanto benzedor.

Os benzedores ou benzedoras por excelência são aqueles que lidam com questões mais amenas e costumam simplesmente rezar (“só benze com as palavra”) sobre a pessoa que os procura. Ou “nas estrelas”, na direção da propriedade de alguém, buscando-se eliminar os problemas que lá se sucedem, se for o caso. Utilizam um pequeno ramo de planta – de preferência, uma chamada “Vassourinha”, que seria “um

⁴⁸ Pode-se também ter a mão ruim, de ocorrência quase sempre associada ao olho ruim. Uma pessoa disse que este é resultado de um olhar raivoso que se dirigiu ao pai e/ou à mãe, e aquela, proveniente de se ter “levantado a mão” para bater no pai e/ou na mãe. Ambos, olho e mão, teriam se tornado “ruins” por uma ação maldosa no passado, e passariam a atualizar, por assim dizer, a maldade, ao causar prejuízos a outrem. O que olham, ou tocam, pode ficar comprometido: “Aquilo parece que fica excomungado”.

⁴⁹ Se a arma sobre a qual se rezar (com vistas a interromper seu funcionamento) estiver sendo empunhada por uma mulher, a oração não tem efeito. Mas as mulheres podem comprometer o funcionamento de alguma arma – quanto mais velhas, maiores são estas capacidades. Há, por exemplo, o caso de uma briga presenciada por duas mulheres, em que um homem segurava uma arma. Elas queriam dar fim à briga, e a mais velha recomendou à mais nova que retirasse a arma da mão do homem – se ela mesma o fizesse, a arma nunca mais funcionaria.

raminho abençoado”. O mau-olhado é o mais forte malefício com o qual lidam. Eles podem também atuar em problemas cotidianos mais amenos, como dores de cabeça ou engasgos. Não cobram pelo serviço nem costumam vender remédios.

Aqueles que podem ser chamados tanto benzedores quanto curadores lidam costumeiramente com casos de feitiços e simpatias, além de mau-olhado. Costumam também saber benzimentos mais corriqueiros. Eles podem ser nomeados, também, *raizeiros*, por manipularem *raízes* (de plantas), receitando remédios em geral produzidos por eles mesmos. Em geral não estipulam um valor fixo para a venda do remédio, aceitando o que a pessoa puder lhes oferecer. Costumam receber *agrados*, como queijos, requeijões etc. Possuem um *aparelho*⁵⁰ que consultam para saber o que se passa com a pessoa que os procura, e assim podem conhecer quem causou seus problemas.

Os benzedores-curadores são procurados, especialmente, quando se desconfia que o problema – físico – que se apresenta pode ser (também) de ordem emocional e/ou espiritual: feitiços ou simpatias direcionados à própria pessoa, filhos, cônjuge, ou à propriedade (animais, em geral), além de doenças associadas a vícios (bebida e cigarro, especialmente).

Uma terceira categoria de pessoas, chamadas de *curadores* ou *macumbeiros*, atua nos centros – de macumba, caboclo, ocasionalmente nomeados centros espíritas, como apontado anteriormente. Os curadores-macumbeiros atuam especialmente em casos de feitiço. Cobram pela consulta (ouvi menção a uma pessoa cujo atendimento custaria o equivalente a um terço do salário mínimo) e podem tanto reverter feitiços, (re)direcionando-os a quem os fez, quanto operá-los. Podem receitar raízes e também oferecer preparados para que seus clientes os utilizem contra quem os fez mal: colocando, por exemplo, algo sobre o telhado da casa de um vizinho malfeitor, para que este não permaneça ali. A condição de curador – no sentido de benfeitor – dos curadores-macumbeiros é ambígua, ou continuamente posta em cheque: eles curam alguns, mas podem adoecer ou causar a morte a outros.

⁵⁰ Só os benzedores/curadores o conhecem. Não soube notícia de alguém, exceto aqueles, que o tivessem visto.

1.11. Força e fraqueza

Faz, da sua fraqueza, sua força
Maria

Há quatro principais contrastes a que os interlocutores da pesquisa costumam recorrer para se autodefinir. Eles estão relacionados a dinheiro, raça, procedência e gênero: pobres e ricos; negros e brancos; roceiros e citadinos; homens e mulheres. Os quatro pares de oposição são, em geral, articulados entre si, e as relações que se estabelece entre eles passam por noções de poder, força e fraqueza.

Mas há múltiplos e variados registros em que as noções de força e fraqueza são acionadas. Diferentes tipos de árvores, alimentos e a lua podem ser ou estar fortes ou fracos⁵¹. Entre os seres humanos, há pelo menos a força ou fraqueza econômica, física, mágica, e moral. Nas relações entre brancos e negros, ricos e pobres, roceiros e citadinos, mulheres e homens, há um jogo complexo entre os diferentes registros em que se manifestam força e fraqueza – pode-se ser fraco em um registro, e forte em outro.

A força econômica é associada, obviamente, aos ricos, e também brancos, citadinos, e ainda aos homens. No contexto rural, ao fazendeiro, como apontava uma citação acima.

Tem o branco e tem o preto. Como se diz, hoje virou racismo. Ninguém pode... Chegar em uma pessoa e falar "você é um negro". Tem a família negra, tem a família mulato e tem o branco. Mas, no entender, o branco é os rico.

Sr. Manoel Maceda

Poder econômico, influência política, possibilidade de estudo, prestígio social, civilidade, são algumas das qualidades e circunstâncias às quais se associa os ricos. Eles são, nesse registro, *fortes*.

⁵¹ Os agricultores com quem Almeida (1988) trabalhou, no estado do Mato Grosso, também mencionam terras fortes e fracas e apontam o ciclo da lua como alternando entre períodos de força e fraqueza. Woortmann & Woortmann (1997) e Galizoni (2007) fazem referência a terras quentes e frias, havendo correspondência, em certa medida, entre as classificações forte-quente e frio-fraco. Ao discorrer sobre alimentos, menciona-se algum como *fresco*, por exemplo, e, em seguida, *fraco*. As árvores cuja madeira é forte (aroeira, angico, quinhentos réis, por exemplo) dão brasa, e as brasas têm ótima capacidade de conservação de calor. Demoram mais a acender, mas também apagar, por isso se gasta menos delas – elas são usadas para se cozinhar alimentos fortes (como carne de boi) e duros. Os *paus fracos* (flor de besouro, coração preto, imburana) “não dão calor”: acendem-se rápido, mas seu calor se extingue mais rápido também – são usados para assar biscoitos e cozinhar arroz, por exemplo, alimento fraco.

Fracos economicamente são os pobres, os *roçalianos*, negros e mulheres. O *mato*, noção que engloba as pequenas comunidades rurais em que essas pessoas vivem ou viveram (“aqui, no mato”, costuma-se dizer), é tido como um lugar fraco, sem muitos recursos nem possibilidades para uma vida próspera. Há certo constrangimento ou vergonha, especialmente diante dos ricos – brancos, citadinos – e certo brio a se conservar (o que talvez nos termos de Woortmann 1990 seria chamado de “honra”): “Eu não quero o dinheiro do mundo para eu passar uma vergonha”. Esmera-se em exibir casas limpas, mesmo que modestas, nas quais haja o que comer e beber.

As pessoas operam com as três noções em termos da qual em geral se definem – pobre, roçaliano, e negro – atribuindo sempre a um outro a forma forte dessas qualidades, que caracterizariam assim o Eu apenas secundariamente. Nessa economia de atribuições, ser “do mato” é um atributo especialmente desvalorizado pelos mais novos, que se intimidam, muitas vezes, em assumir o gosto por coisas tipicamente locais, ou associadas à roça⁵². “Pobre”, por sua vez, como afirmou um senhor, ninguém ali seria:

Ninguém é pobre não, não tem ninguém pobre. A riqueza é saúde. Da saúde vem a inteligência. Porque se a pessoa estiver doente, perde a animação, não tem destino para nada. (...) De primeiro eles falava eu sou pobre. Não, a gente é fraco, pobre ninguém é.

Praticamente todos com quem convivi, lavradores e cantores do *Nove*, consideram-se não brancos – mas o *mais preto* é quase sempre o outro⁵³. Usa-se, em geral, o termo *moreno* para se referir aos não brancos. Os termos *preto*, ou negro, são em geral evitados por se considerá-los pejorativos ou discriminatórios, como vimos acima (“o moreno aqui hoje se tornou o preto. Não tem separação de falar moreno e preto não”). Em uma ocasião em campo, uma senhora afirmou que era (da família) dos negros de determinado povoado, mas que era “melhorzinha”, já que era adotada.

Os brancos, por sua vez, são chamados *claros* (indício de uma certa simetria na preferência por expressões mais fracas?): “Para não falar o 'branco', nós fala 'mais claro', mas é branco. Não tem que por negócio de ‘claro’, ‘claro’ é um dizer que a gente

⁵² As diferenças entre roçalianos e citadinos incluem o modo de andar, ou o “jeito do corpo da pessoa”, como afirmou D. Antônia: os da roça teriam um “caminhado doido, meio jogado”, enquanto os outros têm “dom de cidade”, andando de forma “mais macia”.

⁵³ O Censo Demográfico do IBGE 2010 aponta que dentre os 36.113 habitantes de Araçuaí, do qual Machado é distrito, a grande maioria se declarou parda: 68,65%; brancos vieram em segundo lugar, com 21,32%, e, então, pretos, 9,17% (amarelos, 0,52%, e indígenas, 0,32%). Em Jenipapo, a correspondência é a mesma, mas a porcentagem de brancos e pretos é mais aproximada, e a de pardos, um pouco mais alta: 70,89% (pardos); 15,06% (brancos); 13,67% (pretos). Amarelos, 0,33%, e indígenas, 0,02%.

arrumou aí no ar, no tempo”. Pode-se notar, também em relação a eles, assim como às coisas brancas demais, comentários levemente hostis⁵⁴.

No repertório do *Nove*, esses temas aparecem em versos e cantigas:

♪ *Compadre, eu vim aqui/ Pra você dar um jeito na sua filha/ Que ela foi lá em casa, apanhou minha sela e minha montaria/ Eu não emprestei, não emprestei/ Que pobre não tem valia/ Ela monta na minha sela, passa por mim, não me dá bom dia*

[Caboclo]

♪ *Meu pai chama João Caco/ Minha mãe, Caca Maria
Ajuntando os caco tudo/ Eu sou filho da cacaria*

♪ *Menina, joga seu verso/ Deixa de tanta vergonha
Porque aqui não é cidade/ Aqui é mata medonha*

♪ *Sai daqui cachorro magro (preto⁵⁵)/ Sai da beira do meu fogão
Vou falar pra seu senhor/ Pra te pôr no cambão [corda, para amarrar]*

♪ *Eu não gosto de amar/ Gente da pele amarela
Que ele vira lobisomem/ E me passa na moela⁵⁶*

[Versos]

Teríamos, então:

⁵⁴ Coloca-se, por exemplo, *corante* (urucum, de tom vermelho) na carne e em verduras, e pode-se misturar couve no repolho, “para dar uma corzinha”. Certa ocasião, na casa de uma mulher, havia uma moça branca, e crianças na sala. Em dado momento, a moça chamou um dos meninos para sentar-se no colo dela, ao que ele prontamente respondeu: “não, é branco demais!”. Em outro dia, uma criança (novamente) que chegava de um rio disse: “A brancada chegou lá... Tinha menino, homem, mulher...”.

⁵⁵ No *Nove*, ouvi o termo “magro” e, em conversa particular, o termo “preto”.

⁵⁶ Também não ouvi este verso em público, mas em um caso narrado em particular: um rapaz “branquinho, branquinho, branquinho”, de olho azul, gostava de uma moça. Ela o sabia, e em uma ocasião, ao entrar em uma brincadeira de roda de que ele participava, cantou este verso, além de outro: “Amarelo, amarelinho/ Amarelo é desespero/ Quem ama gente amarelo/ Tem o gosto sempre azedo”.

Categoria	Força econômica
Rico	+
Pobre	-
Negro	-
Branco	+
Urbano	+
Roçaliano	-
Homem	+
Mulher	-

A força física é especialmente associada aos negros e também aos homens (um pouco menos, aos roçalianos, e pobres). A fraqueza física é vinculada aos brancos (e cidadãos, ricos, além das mulheres). Aos primeiros, atribuem-se resistência, vigor, capacidade de trabalho, destreza; aos segundos, fragilidade, incapacidade física, susceptibilidade somática. Como disse uma senhora assumidamente negra:

O sangue de negro é mais forte, ele tem uma pureza mais forte. (...) Se, Deus o livre, um branco lá precisar do meu sangue e o meu sangue estiver um sangue bom, que ele é forte, e está um sangue limpo, não ter infecção nenhuma, pode aplicar naquele branco lá e daqui a pouco ele levanta, ele anda. [O negro] tem mais resistência, ele tem mais fortaleza no corpo.

A força do (corpo) negro é bastante assimilada a uma ideia de “resistência”. Em uma conversa entre duas moças, uma delas, negra, dizia à outra que podia fazer manipulações com mais liberdade em seu próprio cabelo, já que ele era “grosso”, e, assim, tinha “mais resistência para química”, enquanto o da colega não aguentava muitos tratamentos, pois era mais “fino”. Frágil. Durante a pesquisa de campo, desconfiavam da minha capacidade de executar muitas tarefas cotidianas, desde cortar verduras a carregar algo sobre a cabeça, como fazem as mulheres com pesados baldes de água, cestos de verduras e outros volumes que considerem passíveis de assim serem transportados⁵⁷.

⁵⁷ Tive que aceitar que D. Antônia, então com 74 anos, carregasse sobre a cabeça – com aparente facilidade – minha enorme mochila de viagem enquanto andávamos alguma distância. Apesar de minha insistência, ela negava-se veementemente a me entregar o objeto, e eu seguia a seu lado, um tanto constrangida, e de mãos abanando.

A força física dos negros é associada ao padecimento como escravos:

No escravidão⁵⁸, eles caçava o negro. Por que que chamava o negro escravo? Era os fraco, mas ganhou o nome de negro porque o sangue do moreno, ele é mais forte do que o nosso, eles tinha mais resistência. Para serviço, para dar renda. Para os rei, no tempo que existia rei. Foi muito judiado isso aí. Por isso que acabou com o escravidão.

Sr. Manoel Maceda

Teríamos:

Categoria	Força física
Rico	-
Pobre	+
Negro	+
Branco	-
Urbano	-
Roçaliano	+
Homem	+
Mulher	-

A força mágica é também especialmente associada à negritude. A negros são comumente atribuídos feitiços e o conhecimento notório de rezas bravas:

Aqui em cima no *Monturo* tinha um, [Fulano], esse era uma sabedoria... para aprender oração brava. E no *Estrondo*, tinha um negrão preto, que sabia o que quisesse! De oração brava, e que não presta. Esse [Fulano] falou com ele "Eu vou lá para você me ensinar umas oração". Ele disse "Você pode ir, mas eu estou achando que você é fraco". E [Fulano] era sabido de uma maneira que se ele olhasse para um pau, assim, encarasse nele, ele falasse "se vocês querer, aquele pau cai a folha tudo", podia estar verde do jeito que for, nesta horinha ele caía tudo, de tanta oração brava que ele sabia. (...) Ele foi lá para esse preto lá no Estrondo, o preto falou: "Você leva uma meia [garrafa] de pinga para mim". Chegou lá, quando deu meia-noite, ele disse "é, [Fulano], agora chegou a hora". Ele pegou e soltou o patrona, uma cobra, no escuro, assim, falou "Pega, [Fulano], pega, [Fulano]!". [Fulano] pula daqui, pula dali... [Fulano] disse "Nossa Senhora", a cobra, desapareceu. Quando ele foi ver o quê que era a cobra, uma lasca de embira de banana que ele tinha feito a cobra. Se ele

⁵⁸ O gênero de muitas palavras é invertido em relação à norma culta.

pegasse ela, e segurasse, não tinha nada. Mas... e a coragem? Medo de pegar. Ele falou “Eu não falei com você que você é fraco? Você não aguenta”.

Mesmo um grande conhecedor de orações bravas não pôde com o homem negro. Note-se que, como vimos em relação às interações com o Diabo, a enunciação de nomes santos faz desaparecer o que se apresenta como uma ameaça – o Diabo, e, neste caso, a cobra, que era uma “lasca de embira de banana”, apesar de o homem vê-la como o réptil.

Às mulheres também é atribuída força mágica. Como apontado anteriormente, elas são tidas como grandes feiticeiras, mesmo que não o saibam, e capazes de interromper a ação de feitiços e rezas bravas.

A mulher tem muita força nessas parte [feitiço, rezas bravas], né. A pessoa se for mandraqueiro... Que tem gente que diz que vira uma moita, vira um toco, vira uma pedra, né. Diz que esses mandraqueiro, que eles fica, assim, distante de onde uma saia de uma mulher passa, que se a mulher passar a saia em cima, que atrapalha eles, né. (...) A mulher muitas vezes ela não precisa de reza, igual esse negócio, onde é que a saia dela passar, se passar em riba de quem está lá virando uma pedra, um toco, que atrapalha para eles. E o homem, ele tem que saber, né [reza brava].

As mulheres podem ainda operar curas por meio de seu órgão genital, como neste benzimento contra o mau-olhado:

Eu te benzo, eu te curo, com o bafo do cu [vagina]. Esse mau-olho que pôs em [Fulano] seja retirado com as três palavra de Deus [Pai, Filho e Espírito Santo] e a Virgem Maria.

Ainda nesse registro da força mágica, pobres e roçalianos são mais fortes que ricos e citadinos.

Categoria	Força mágica
Rico	-
Pobre	+
Negro	+
Branco	-

Urbano	-
Roçaliano	+
Homem	-
Mulher	+

A força moral está relacionada à humildade, bondade, aceitação, resiliência, capacidade de lidar com adversidades e conservar-se honesto e digno.

Aos pobres são atribuídas todas estas características. Os ricos, na região assimilados aos fazendeiros, são vistos em geral como gananciosos, ambiciosos, abusivos – “Fazendeiro, se eles ver o pobre com duas camisa, eles quer uma”. Fazendeiros são tidos como os grandes pactários do Diabo – costumam guardar o Capeta em uma garrafa de vidro, alimentando-o com agulha e alfinete. Associação que tanto explicaria sua riqueza quanto a desqualificaria, remetendo-a a um não trabalho⁵⁹.

No repertório do *Nove*, há menções ao modo de proceder comumente atribuído aos fazendeiros. As duas próximas canções fazem referência à alimentação durante o trabalho nas terras de um homem. A primeira delas menciona a fala de um fazendeiro: após os lavradores terem se alimentado (“destocado” as panelas dele), o homem recomendou que destocassem, do mesmo modo, a roça. Na segunda, o fazendeiro serviu aos empregados mamão cozido, no almoço:

♪ *Vocês destoca minha roça
Como destocou minhas panela*

*É devera, meu patrão
Você deixa de tanta miséria*

[Nove]

♪ *Se eu fosse o[um] fazendeiro/ Não dava [a] camarada mamão/ Eu dava só arroz/ Que arroz é muito bão/ Mamão não dá talento/ Mamão esbilita⁶⁰ a gente/ Camarada foi pra roça, entristeceu/ Não aguentou as ferramenta*

⁵⁹ Em Taussig (1980), a realização do pacto com o Diabo é atribuída pelos agricultores do Vale do Cauca, na Colômbia, àqueles, dentre eles, que se proletarizavam nas “plantations” de cana-de-açúcar. O assalariamento seria, para o autor, vinculado a algo demoníaco. Para discussão que evoca o tema da proletarização de agricultores, ver Velho (1987).

⁶⁰ Causa mal-estar no estômago.

♪ *Vou na casa do fazendeiro/ Porque eu tenho ele muita atenção/ Fazendeiro gosta de pobre/ Na ocasião das eleição/ Ele encontra com pobre na rua/ Ele dá adeus, dá a mão/ Tem empregado próprio pra levar lá na pensão*

[Caboclos]

Os agricultores costumam ressaltar o valor de uma vida de trabalho honesta, mesmo que de sofrimentos. Recorrem à alma de dois vaqueiros da região – Clemente Piroca e João de Souza –, trabalhadores de vida sofrida, para o auxílio em questões corriqueiras, como encontrar animais ou objetos desaparecidos. “Parece que ele [Clemente Piroca] tinha uma força, né. Morreu, continuou o pessoal pedindo ele e ele ajudava”. Pai Joaquim, escravo sofrido e muito humilhado por seu senhor, recebeu um busto na praça principal de Jenipapo⁶¹. “O pessoal pede coisas para ele?”, indaguei. “Peede, ele é poderoso, tem força divina. Faz promessa com ele, né, faz promessa”, afirmou o Sr. Tota, morador de Machado.

A força moral se origina do alinhamento com os preceitos ou forças divinas. Nesse sentido, as mulheres são moralmente ambíguas: sua força mágica é tanto divina quanto diabólica. Elas são grandes feiticeiras, embora não o saibam. São capazes de “vencer” o Capeta (como vimos na história acima), mas também de operar malefícios com a máxima eficácia: “Eles fala assim, que toda mandraca que a mulher faz, diz que é mais forte que a que homem faz, né. (...) Se [ela] souber, o que souber, pode fazer com confiança que aquilo está feito”.

A força mágica do negro, por sua vez, comumente o associa, nas concepções locais, a potências malignas. Acima, na narrativa que descreve o encontro de dois grandes conhecedores de rezas obrigativas, o nome de uma entidade divina faz com que a “cobra” desapareça – do mesmo modo que se dá nas interações com o Diabo.

Como vimos no caso dos fazendeiros – ricos –, a força econômica é muitas vezes aproximada de uma fraqueza moral, ao ser vinculada à ambição, à ganância e, muitas vezes, ao pacto com o Diabo. Nesse sentido, homens – fortes economicamente em relação às mulheres – também seriam, em alguma medida, fracos moralmente. Em todos os casos que ouvi de pactos com o Diabo, os que dão a alma a este são homens.

⁶¹ Quando faleceu, o senhor amarrou-o em uma junta de boi e seguiu arrastando-o em direção a Jenipapo: “Ele foi pelo ar”. No município, foi enterrado. Entre cinco e dez anos depois, abriu-se a sepultura e ele foi encontrado “perfeitinho, estava vivinho”. O corpo de Pai Joaquim está enterrado ao lado de seu busto na praça daquela cidade.

Categoria	Força moral
Rico	-
Pobre	+
Negro	-
Branco	+
Urbano	-
Roçaliano	+
Homem	+/-
Mulher	+/-

Dada a pluralidade de registros em que opera a ideia de força, nenhuma categoria pode ser dita mais forte ou mais fraca que outra em tudo, ou sob todos os aspectos; além disso, como as pessoas “pertencem” simultaneamente a várias dessas categorias, ninguém é forte ou fraco em tudo, ou sob todos os aspectos. A força em um registro muitas vezes implica (do ponto de vista dos indivíduos ou das categorias) a fraqueza em outro. Estas forças/fraquezas não constituem propriedades intrínsecas das categorias de pessoas ou dos indivíduos, mas definem-se umas em relação a outras. O modo como isso ocorre, no jogo das interações e trocas intra ou inter-familiares, bem como nas relações dos lavradores com os fazendeiros, é parte integral da auto e inter-constituição dessas pessoas e coletivos.

Capítulo DOIS

***Nove*, cantadores e cantadeiras: tempos e espaços**

O Brinquedo do princípio do mundo foi conhecido pelos cantores quando estes eram ainda crianças – na companhia dos pais, tios, padrinhos, avós. Então, eles presenciaram muitos brincadores velhos enunciarem seu canto, e puderam participar das Brincadeiras com alguma discricção, até que começassem a integrá-las de forma mais marcante, como cantadores e cantadeiras. Lembram-se de vários Brinquedos em que estiveram presentes ainda crianças, fazendo menção a determinados acontecimentos ou a algum elemento dos seus repertórios. Também ouviram, dos antigos, casos que se passaram em Brincadeiras sucedidas quando eles ainda não haviam nascido.

Os cantores presenciaram algumas modificações importantes no *Nove*, associadas a transformações no modo de vida e formas de socialidade locais desde a infância da maioria deles – cerca de 60 anos atrás – até os dias atuais. Na Brincadeira, elas se deixam entrever, especialmente, pela frequência com que ocorre, pelos contextos e lugares – espaços físicos, comunidades – de sua realização, e ainda por meio de quem está presente no Brinquedo, ou mais precisamente por quais as relações que se tem com quem está presente no Brinquedo: se se trata de parentes, vizinhos, amigos, conhecidos ou desconhecidos.

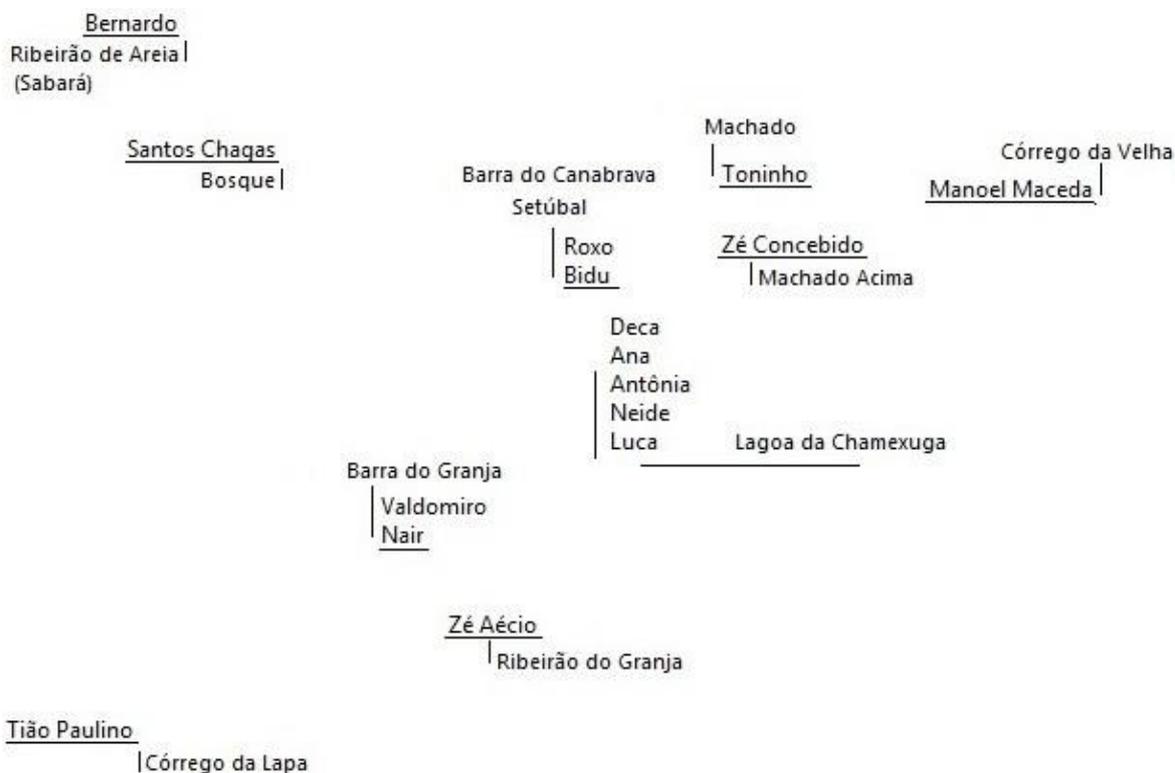
Neste capítulo, tomaremos contato com a história que os cantores contaram-me do *Nove*, desde quando o conheceram, e também com a presença do Brinquedo na vida deles. Veremos ainda como essa presença foi se modificando com o tempo, enquanto o *Nove* também ia passando por suas transformações.

Como já apontado, há uma série de relações de parentesco, compadrio, vizinhança e amizade entre os cantores, e na medida em que eles forem sendo apresentados, estas relações serão indicadas. Alguns aspectos do parentesco e compadrio que puderem nos informar sobre as formas de socialidade que vigoram na região serão comentados em espécies de parênteses no decorrer do texto – a escrita deste capítulo se assemelha, por um lado, às Matrioshka, bonecas russas encaixadas uma dentro da outra, e, por outro, ao ato que antecede (ou antecedia) o cozimento de um

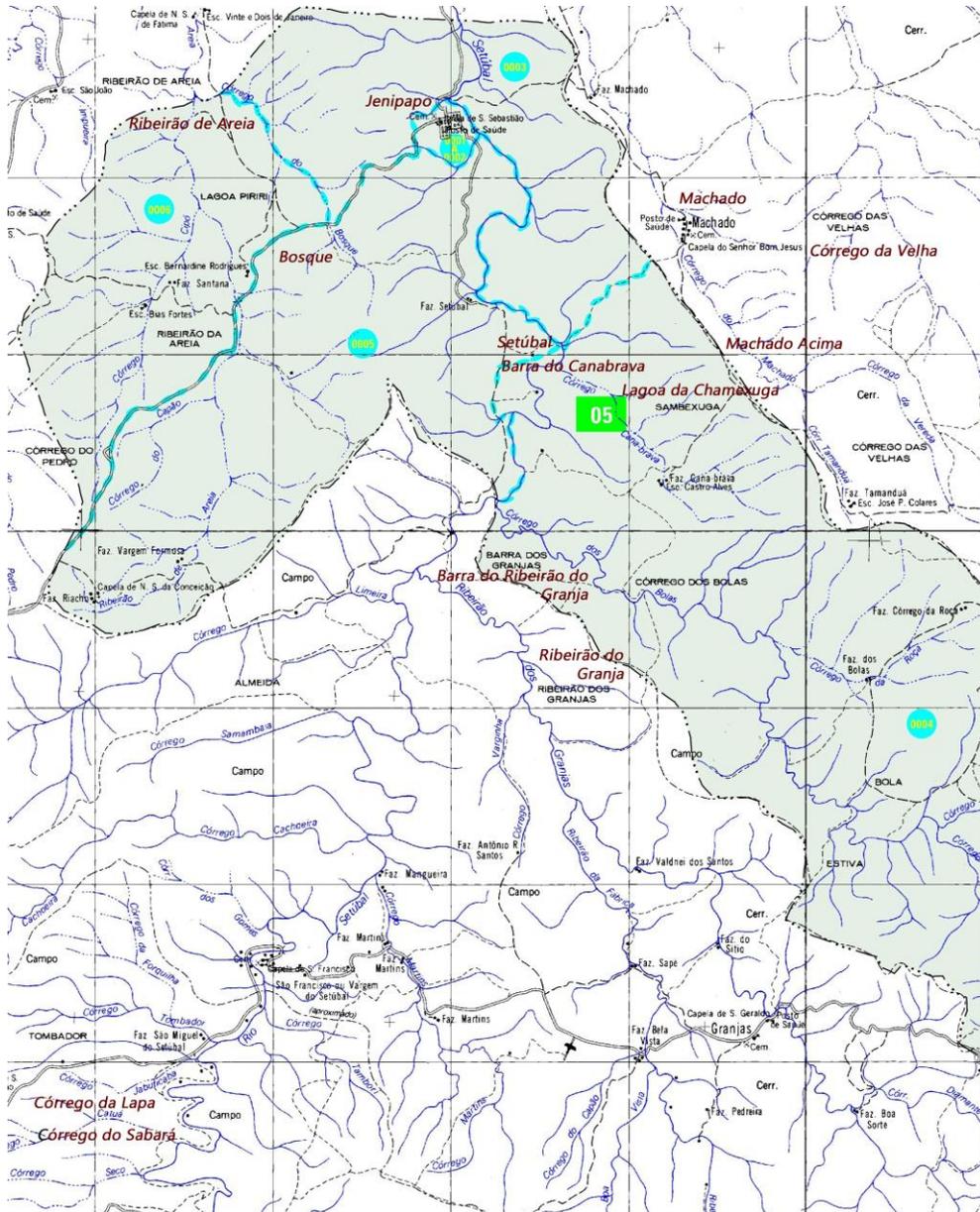
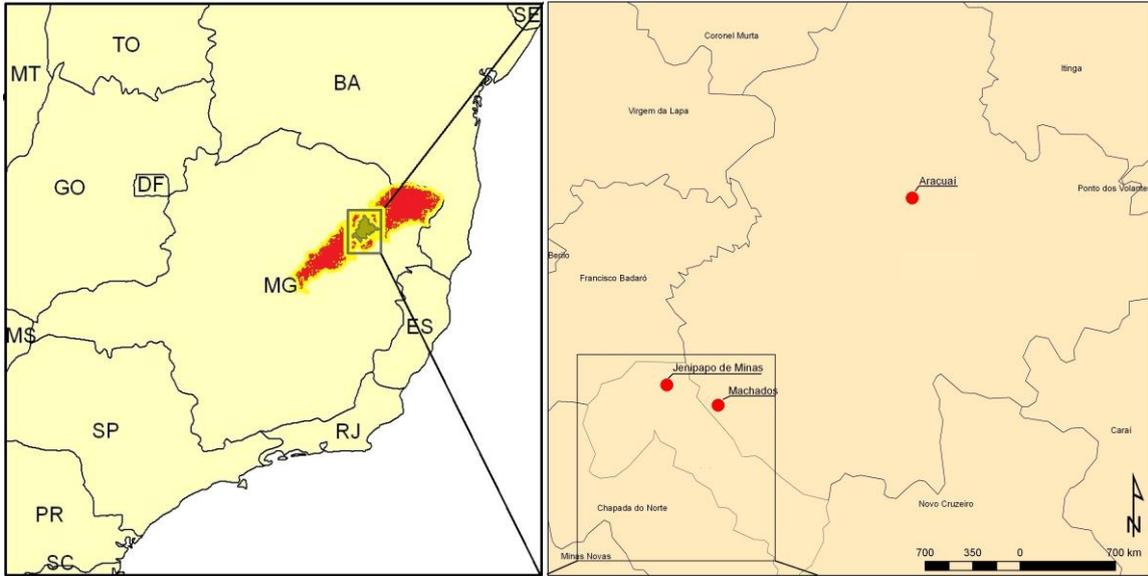
punhado de feijão: dispostos todos aqueles grãos sobre uma peneira, reteremos alguns. Não os carcomidos, como no caso da leguminosa, mas aqueles que gostaríamos de olhar mais de perto, e por um pouco mais de tempo. Dezesseis.

Como se irá perceber, tive mais proximidade e convivência com alguns deles, e, portanto, há mais coisas a dizer a respeito de uns que de outros. Há ainda outro elemento, já indicado anteriormente, relacionado a este ponto: dentre a turma atual de cantores, há integrantes de duas famílias que se conhecem desde a infância, foram vizinhos, e têm entre si uma série de relações de compadrio e afinidade. Eles são sete dos dezesseis cantores. Aproximando-me de alguns deles, pude também me familiarizar com histórias de pessoas e lugares presentes na vida de todos os sete, mesmo que, é claro, de forma diferenciada. Essa proximidade também poderá ser notada, a partir da descrição.

Os nomes dos dezesseis cantadores e cantadeiras estão dispostos abaixo e localizados conforme os locais de nascimento deles. Aqueles com os nomes abaixo um do outro têm relações consanguíneas entre si.



Os mapas a seguir localizam a região de pesquisa e o terceiro deles exhibe mais detalhadamente o entorno de Machado e Jenipapo, incluindo lugares de nascimento dos cantores.



Fonte: IBGE

2.1. Os cantores

A menos de uma légua do povoado de Machado, nas imediações do córrego homônimo, havia, nos idos de 1950, algumas pouquíssimas casas próximas a uma lagoa cheia de sanguessugas – era a Lagoa da Chamexuga. Ali, um incontável número de *Noves* embalou os moradores e vizinhos durante anos e anos. Em uma daquelas casas, havia no tempo das fogueiras, junho, uma festa dedicada a Santo Antônio. E um pouso garantido para a bandeira do Divino Espírito Santo: anualmente, três homens, que seguiam pela redondeza recolhendo donativos para a festa que realizariam em homenagem ao Divino, descansavam naquela casa em alguma noite do mês de maio, ou junho.

Virgem, se fosse naquele tempo você visse aqui, você ia ver o quê que é a pessoa começar a cantar ali oito horas da noite, parar depois do almoço, no outro dia. Lá em casa mesmo, não fazia um *Nove* lá em casa sem não amanhecer o dia de jeito nenhum. E tocava para o dia afora. Pai dava almoço todo mundo também que estivesse ali...

A fala é do cantador Deca, e a casa que ele menciona é aquela onde havia todos os anos a Festa de Santo Antônio, e o Pouso do Divino. Ele nasceu lá.

Sr. Deca [José Maria Rodrigues]

1946. Aquele frio mês de julho já estava findando quando Tia Maria, parteira que vivia nos arredores do córrego do Machado, foi chamada a uma casa no pequeno povoado da Lagoa da Chamexuga – uma criança estava para nascer. O bebê que ela segurou nas mãos aquele dia foi batizado José Maria Rodrigues. Ele já tinha quatro irmãos, e muitos primos, que viviam ali mesmo, perto daquela lagoa cheia de sanguessugas, e de outras águas, as do córrego da Canabrava.

Os avós de Deca tinham chegado àquelas paragens muitos anos antes daquele mês de julho. Por volta de 1928, deixaram a Lagoa do Patrimônio, onde residiam, e depois de duas léguas chegaram àquela “terreno bom, grande, e bem servido de água” de que lhes tinham falado. Antônio Cesário⁶², o avô que Deca não chegou a conhecer, e a avó Aninha, de estatura baixa, cabelos presos em coque, vieram com os filhos que

⁶² Costumava-se consultar um calendário – a “Folhinha Mariana”, que aponta os santos associados a cada um dos dias do ano – tanto para dar nome às crianças quanto para verificar “qual nome elas trouxeram” em seu nascimento: a qual santo, ou nome de santo, elas estavam vinculadas. A mãe de “Antônio Cesário” (Antônio Alves Rodrigues), como contou D. Antônia, “trouxe [na folhinha] o nome ‘Cesária’. Foi batizada ‘Maria’, mas o ‘Cesária’ pegou em toda a geração. E não era assinatura. A assinatura era ‘Alves Rodrigues’”.

tinham. A mais nova seguiu montada na garupa de um cavalo. A irmã de Antônio Cesário já residia ali com o marido.

A família lá se estabeleceu, e os anos foram se passando. Os filhos cresceram, casaram-se, e tiveram os filhos deles, como Deca. Muitos permaneceram ali, próximo à lagoa das sanguessugas, e eram muitas as crianças que havia. Os meninos caçavam passarinhos e traziam-nos às primas e irmãs, que os limpavam cuidadosamente antes de prepará-los para que todas as crianças pudessem ao menos experimentar daquela carne de caça.

Ainda menino, Deca via o pai tocar a viola, e cantar. Também muitos tios, e ainda o irmão mais velho. Foi crescendo enquanto aprendia a manejar outro instrumento de cordas, o violão. É capaz de cantar canções e versos do *Nove* por horas seguidas, sempre com o instrumento entre os braços.

Além do Sr. Deca, outra cantadeira da turma atual já tinha nascido naquela casa.

D. Ana [Ana Alves Rodrigues]

Oito anos antes de Deca nascer, ele já havia ganhado uma irmã: Ana. Primeira filha mulher dos primos Geraldo e Geralda, e segunda dos sete que o casal teria.

Ana era uma das meninas que limpavam os passarinhos que os meninos traziam. Aos domingos, ela, as primas e irmãs seguiam para um *moiteiro* próximo a suas casas empunhando as bonecas de pano que as tias ou mães tinham feito, ou que elas mesmas conseguiam compor – o rosto das bonecas tinha os olhos, a boca e o nariz marcados à linha. Elas também podiam ter bonecas de milho, que faziam ao envolver o sabugo com algum pedaço de tecido. As meninas batizavam mutuamente suas bonecas. E visitavam, com suas “filhas”, as casas das comadres, para que aquelas pudessem pedir a benção das madrinhas. Ana, as irmãs e primas lavavam roupas no rio Setúbal, a cerca de meia légua dali, em grandes bacias que as pedras à beira do rio formavam. E quando a Lagoa da Chamexuga secava, com a pouca chuva, iam todos os dias ao Setúbal apanhar água para usos diversos, como banho e cozinha. Iam montadas.

Quando foi crescendo, Ana se interessou pelo aprendizado da viola, mas depois preferiu o cavaquinho – um homem que tocava este instrumento, “Clemente Pagão”, ensinou-lhe algumas lições. A canção que embala uma das brincadeiras do *Nove* (o Vilão) podia ser tocada pela cantadeira em um pequeno cavaquinho.

Além de Ana e Deca, outra cantadeira habitava a Lagoa, desde os 22 dias de vida...

D. Antônia [Antônia Alves dos Santos Gomes]

Um ano antes de Ana nascer, também no princípio das águas – final de outubro –, chegava em terras bem próximas às da Lagoa, pelas mãos de Vó Senhorinha (outra parteira das imediações), Antônia, prima de Ana e Deca.

A bisavó de Antônia morava no Setúbal, na *barra* (foz) do córrego Canabrava, e os pais dela estavam residindo lá. Vinte e dois dias após o nascimento da filha, eles vieram para a Lagoa, onde faziam roça. Antônia cresceu ali. Ela batizou bonecas das outras meninas de lá, inclusive da prima Ana, e teve as suas batizadas por elas. Aos domingos, ela levava as diminutas panelas de barro que a mãe, Maria, construía, e as pequenas faziam um *guisadinho*: cozinhavam algum bocado de comida debaixo daquele moiteiro. Só o feijão a mãe entregava pronto. Maria, mãe de Antônia, era irmã de Geralda, mãe de Ana e Deca.

Antônia, como a irmã e muitas das primas, aprendeu a fiar, e tecer, manipulando pesados teares de madeira. Podia ouvir os primeiros acordes das violas nos Brinquedos que se realizariam na casa vizinha dos primos, ou nos que se dariam na sala ou no terreiro de sua própria casa. Conhece, assim como a prima Ana, um incontável número de versos e cantigas do *Nove*: “Eu mais comadre Ana, nós ia pondo verso, nós ia pondo verso, ô gente, nós sabia mais de cem verso”. Bem mais de cem...

Ainda duas outras cantadeiras da turma atual nasceriam na Lagoa da Chamexuga.

Neide [Maria Neide Pinheiro de Sousa] e Luca [Maria de Lourdes Pinheiro de Aguiar]

As filhas mais velhas de Ana. Em setembro de 1959, Vó Senhorinha *apanhava* Neide. Cerca de um ano e meio depois, por intermédio da mesma parteira, Ana ganhava mais uma filha, e Neide, a primeira irmã, Luca.

Ambas nasceram próximo à casa construída nos já longínquos anos da década de 1920 pelos bisavós Antônio Cesário e Aninha. Naquele tempo, havia a casa deles e a da

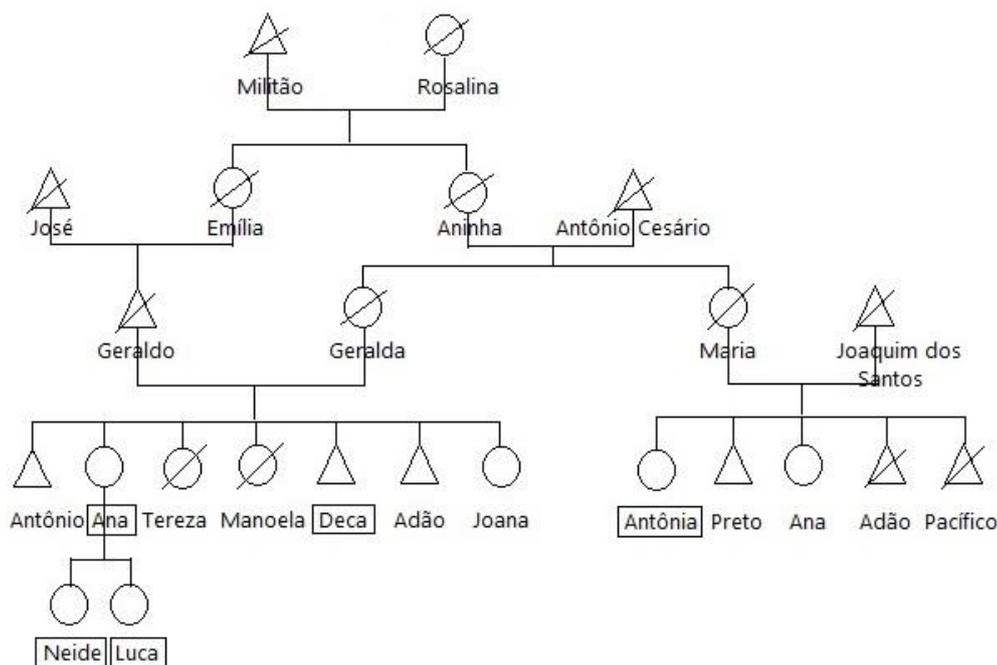
irmã de Antônio Cesário, e agora o pequenino povoado contava com seis casas: alguns filhos tinham se casado e construído ali suas moradias, como Ana.

Neide teve *bexiga* (varíola) ainda bebê, e como desconfiaram que ela poderia não sobreviver, foi batizada em casa mesmo, sobre a folha de uma bananeira, nos primeiros dias de vida. Depois, com a presença de um padre, recebeu novamente o batismo. Ela e a irmã Luca também fizeram suas bonecas de pano e sabugo de milho, e cozinham com as panelinhas de barro da “tia Maria”, mãe de Antônia. Na lagoa das sanguessugas, buscaram água em potes, de onde voltavam equilibrando-os, cheios, sobre a cabeça. Ainda bem novas, a mãe lhes dava uma pequena lata, cheia de água, para carregarem alguma pequena distância (eu as vi carregando latas de 20 litros sobre a cabeça, cheias de água, e agacharem-se e levantarem-se para passar uma cerca sem encostar a mão nelas, ou tocando-as vez em quando, e levemente).

Desde crianças, viram a mãe, muitos dos tios, avô, e outros parentes, cantarem e dançarem com frequência os brinquedos do *Nove*. São grandes companheiras da mãe nas cantorias do Brinquedo, somando suas “vozes de cigarra” à dela. “Na hora de responder o nove [a canção], as menina fica: ‘ô mãe, como, mãe?’ Eu falo: ‘na hora de vocês ver eu cantar, vocês acompanha!’”.

Havia muitos cantores de *Nove* na Lagoa e imediações. Os filhos do casal Antônio Cesário e Aninha, seus cônjuges, os filhos deles... Recebia-se ainda, com frequência, a visita dos parentes daqueles que tinham se casado ali, muitos dos quais cantores também. “Era seis morador, mas tinha quase mais movimento que tem no Machado hoje”, como disse D. Antônia. A Lagoa também contava com outras visitas: a cerca de dois ou três quilômetros dali, onde o córrego que passa pela Chamexuga deságua no rio Setúbal, residia uma família cheia de cantores. Antes de conhecê-los, porém, comentarei dois pontos que a menção aos cinco, acima, pode suscitar: os tipos comuns de casamento, e a nomeação.

Abaixo vemos cinco gerações da família: os pais de Aninha (e Emília); então o casal Antônio Cesário e Aninha, que se mudou para a Lagoa – pais de Geralda e Maria; avós de Ana, Deca e Antônia; bisavós de Neide e Luca. O nome dos cinco cantores da turma atual está ressaltado.



Como indicado acima, os pais de Ana e Deca são primos em primeiro grau: *primos carnais*. Casamentos entre primos de primeiro grau são comuns. Como apontam alguns autores que trabalham com comunidades rurais – como Woortmann (1995) e Galizoni (2007) –, a prática, recorrente entre agricultores, estaria relacionada a arranjos familiares que têm em vista o mínimo de fragmentação da família e da terra familiar, e que dão preferência ainda à aliança com pessoas conhecidas, próximas, de quem se sabe a procedência: “O modelo ideal é casar-se com parente” (:74).

Há ainda outro aspecto do casamento entre parentes, ou pessoas cotidianamente próximas, que deve ser levado em conta, como lembrou Motta (2007): grupos de parentesco e vizinhança costumam estabelecer uma série de trocas, pautadas por regras que são compartilhadas. No que tange ao casamento, o grupo que recebe um cônjuge de outro torna-se devedor, e deve retribuir a dádiva, em um espírito levi Straussiano. Quando alguém casa “fora” do grupo familiar ou da vizinhança, desconsidera de alguma forma estas relações de troca (Motta 2007:127). Procura-se então, idealmente, mantê-las⁶³.

⁶³ Há um pássaro – “Alma de gato” – que, como se afirma, canta “Gente de fora, gente de fora!”: ele “avisa” quando há gente “de fora” chegando em uma casa. A oposição entre “gente do lugar” e “gente de fora” é bastante tematizada em estudos de campesinato. Para aprofundamento, ver, por exemplo, Brandão (1995), Wolf (1966), Mendras (1978).

A “doação” mútua de cônjuges pode dar-se entre duas famílias nucleares, o que configura outro tipo bastante comum de casamento na região: aqueles que se repetem entre dois grupos de germanos. Há inúmeros casos. Há, ainda, homens que se casam sucessivamente com irmãs, a partir do falecimento da primeira – como apontou Galizoni (2007), apoiando-se em Lévi-Strauss, se os casamentos se dão entre grupos, e não entre indivíduos, quando o membro de um grupo não está mais disponível para a troca ele pode ser facilmente substituído por outro membro do mesmo grupo, comumente um germano de mesmo sexo. Há também casos de relacionamentos bígamos que podem envolver um homem e duas irmãs ou mulheres parentas: ouvi menção a alguns, como o de um homem que residia com tia e sobrinha. Galizoni cita outros (ibid:76)⁶⁴.

Outro elemento que a menção a este grupo de cantores-parentes deixa entrever é a questão da nomenclatura. Este é um tema bastante amplo, associado a inúmeros aspectos das relações de parentesco, e não poderia ser tratado detidamente aqui: não foi um tema sobre o qual me ative em minhas investigações, e o material que tenho não é suficiente para tecer muitas considerações a respeito. Serão apontados, portanto, alguns traços bastante gerais sobre o sistema de nomenclatura local com o intuito de destacar-se um elemento⁶⁵.

As pessoas possuem *assinaturas*, ou sobrenomes, e quase invariavelmente patronímicos ou matronímicos. Em relação aos sobrenomes, um cantador – o Sr. Manoel Maceda – afirmou que era comum o sobrenome das mulheres ser composto pelo do pai, primeiramente, e, em seguida, pelo da mãe, dando-se o contrário em relação aos homens. Dentre os sobrenomes que vi, alguns correspondem a esta disposição, e outros não. Considerando, por exemplo, os cantores Ana, Deca e Antônia, os bisavós deles contam, ambos, com “Rodrigues” no sobrenome, apesar de não se dizerem parentes:

⁶⁴ Há referências a mulheres que tiveram relacionamento amoroso com homens que eram irmãos, e ao caso de uma que teria tido filhos com dois de uma mesma família – pai e filho. Não há, contudo, menção a alguma que compartilhasse residência com mais de um homem.

⁶⁵ A literatura que analisa a nomenclatura em comunidades rurais não é extensa. Para algumas referências no Brasil, ver Woortmann (1995) e Motta (2007). A coletânea organizada por Pina Cabral e Viegas (2007) traz uma discussão mais ampla sobre o tema, e inclui outros contextos além dos rurais. De qualquer forma, pode figurar como uma boa introdução à questão.

Antônio Alves Rodrigues (Antônio Cesário) e Ana Ferreira Rodrigues (Aninha)

As filhas deles, Geralda e Maria, têm sua assinatura composta, aparentemente, na forma descrita pelo Sr. Manoel:

Geralda Alves Rodrigues

Maria Alves Rodrigues

Elas teriam recebido o “Alves” do pai e o “Rodrigues” da mãe. Ao se casarem, respectivamente, com:

Geraldo Rodrigues Ferreira

Joaquim Ferreira dos Santos

Os filhos receberam os nomes:

Ana Alves Rodrigues

Antônia Alves dos Santos Gomes

José Maria (Deca) Rodrigues

No caso de Antônia, o sobrenome foi composto, primeiramente, pelo da mãe, e em seguida, pelo do pai. Além de receber o “Alves” da mãe, e o “dos Santos” do pai, a assinatura dela ainda conta com “Gomes”, que não está no sobrenome do pai, mas no do pai do pai, avô dela – “Manoel Gomes Ferreira”. O pai de Antônia, por sua vez – “Joaquim Ferreira dos Santos” – recebeu o “Ferreira” do pai, e o “dos Santos” da mãe – “Ana Batista dos Santos”. Note-se que o sobrenome do pai vem primeiro que o da mãe.

No caso de Deca e Ana, aquele só recebe o “Rodrigues”, que não sabemos se é do pai ou da mãe, já que ambos o têm em sua assinatura. O sobrenome de Ana, por sua vez, é o mesmo da mãe – novamente, não sabemos se o “Rodrigues” é do pai ou da mãe. Podemos presumir, no caso dela, que seja do pai, já que ela também tem o “Alves”, que é da mãe.

Como se pode notar, não parece haver, ou não pude apreender, regra estrita de formação de sobrenomes: há alternância na ordem dos sobrenomes do pai e da mãe na formação da assinatura do filho; sobrenomes diferentes entre filhos de mesmo pai e mãe; sobrenomes de ascendentes de geração dos avós ou acima, mesmo que os pais do sujeito não o tenham em seu próprio sobrenome.

O que essa irregularidade talvez deixe entrever é uma importância relativamente pequena dos sobrenomes em relação a outro tipo de nomeação, apontada acima: a dos patronímicos e matronímicos. A maior parte das pessoas é referida como “fulano/a de sicrano/sicrana” – sendo “sicrano/a” pai ou mãe enquanto a pessoa é solteira, ou o cônjuge, depois de casada; “fulano/a” é, então, filho/a ou esposo/a.

A partícula “de” é muitas vezes suprimida na pronúncia com o passar dos anos, e o prenome de uma pessoa (ou apelido, também muitíssimo comum) é seguido pelo prenome da outra. Um caso deste tipo é o do cantador já falecido “Joaquim Paulo”, em que o patronímico remonta a mais de uma geração anterior, o que é também comum: o Sr. Joaquim chamava-se “Joaquim Ferreira de Macedo Neto”, e era filho do também cantador e rabequeiro “João Ferreira de Macedo”, conhecido como “João (de) Paulo”, sendo Paulo seu pai. O prenome do avô do Sr. Joaquim, portanto, foi acrescido ao seu, tornando-o “Joaquim (de) Paulo”. O Sr. “Santos Chagas”, por sua vez, um dos dezesseis cantores da turma atual, chama-se “Santos Rodrigues Pereira”. O pai dele era o cantador falecido “Joaquim Chagas Pereira”. Apesar de o Sr. Santo não ter o “Chagas” no sobrenome, o sobrenome do pai tornou-se praticamente seu prenome, já que ele é conhecido como “Santos (de) Chagas”. Um caso parecido é o de outro cantador, o Sr. Manoel “Maceda”, cujo sobrenome é “Alves dos Santos”. O “Maceda” é um patronímico que vem sendo transmitido há muitas gerações pela família (nem o pai ou o avô dele o tem registrado como sobrenome)⁶⁶.

Pode-se notar um maior número, ou uma estabilização maior, de nomes compostos a partir do prenome do pai, ou do marido, ou seja, eles, mais que as mães e esposas, emprestam seus nomes aos filhos ou cônjuge. Uma espécie de tecnônimo é formada pelo nome da mãe (“fulano/a de sicrana”) especialmente, mas não só, quando o pai está ausente – falecido, ou quando ele é desconhecido. Ao se casar, há muitos que continuam conhecidos pelo nome de solteiros, em especial os homens, e as mulheres costumam ter acrescido ao seu nome o do cônjuge, como as cantadeiras Ana (“Ana de

⁶⁶ Os fazendeiros são quase sempre mencionados a partir de seu nome e sobrenome, e não pelo uso de um tecnônimo. Woortmann (1995) diferencia o uso da tecnonímia entre sítiantes no estado de Sergipe: os “fortes” eram conhecidos por tecnônimos, enquanto os fracos eram comumente referenciados a partir de apelidos. Aqui, a diferença costuma se dar entre fazendeiros e lavradores, e passa pelo uso do sobrenome ou da tecnonímia. Na cidade de Araçuaí (com cerca de 36 mil habitantes), frequentada diariamente pela população do entorno (a maioria residente em comunidades rurais), e habitada, majoritariamente, por pessoas provindas dessas comunidades, a prática do tecnônimo perdura sob outra forma: ali, ao nome ou apelido da pessoa é comumente acrescida sua atividade profissional, como “fulano do táxi” ou “sicrano da farmácia”.

Nagib”) ou Antônia (“Antônia de Idael”). Apesar de viúvas, muitas vezes recorre-se ao nome composto dessa maneira para identificá-las⁶⁷.

A composição dos tecnônimos, marcada pelo genitivo, enfatiza, é claro, o vínculo entre as pessoas – as relações de consanguinidade ou afinidade que se tem –, e destaca ainda um aspecto desse vínculo: o do pertencimento. “Você é de quem?”, pergunta-se em busca de referências dos pais ou cônjuge de uma pessoa. A ideia de pertencimento, aqui, evoca a de responsabilidade, e envolve dependência, cuidados e obrigações assimétricas. Quando nascem, as pessoas pertencem aos pais; ao se casarem, ao cônjuge (especialmente as mulheres); e quando morrem, sua alma pertence aos filhos (e ao cônjuge, se este estiver vivo): no momento da morte, estes são os *donos do defunto*, devendo tomar as providências cabíveis na situação. Vemos que as obrigações e responsabilidades de pais e filhos são alternadas no decorrer da vida e com a morte: pai e mãe, donos de seus filhos (apesar de eles não se expressarem assim), começam a ser cuidados por eles ao ficarem mais velhos, e então, com a morte, é dos filhos suas almas, para as quais eles devem rezar todos os dias: “Eu rezo para as almas que me pertence. Alma de meu pai, minha mãe, eu rezo todo dia [Quem pertence?] A família, né. Mas Dia de Finado, eu rezo para todas as alma, para tudo quanto é alma que já morreu”, disse o Sr. Tota, morador de Machado⁶⁸.

Como tínhamos visto no capítulo anterior, o sustento e provimento da casa e da família é associado ao homem, então a ele, mais que à mulher, é atribuída a responsabilidade tanto de controlar quanto de cuidar de filhos e cônjuge. Nesse sentido,

⁶⁷ Ao mencionar-se uma pessoa a alguém, o uso do tecnônimo pode depender das relações que tanto o falante quanto o ouvinte tenham com ela, considerando-se variações de gênero: se são mulheres que fazem referência a uma terceira pessoa, podem relacioná-la à mãe (“fulana de sicrana”); no caso de tratar-se de homens, podem vinculá-la ao pai. Tende-se ainda a usar o nome de um ou outro quanto maior o conhecimento que se tem em relação a eles. O uso da tecnonímia em uma conversa desse tipo nem sempre corresponde, porém, ao modo com que a pessoa é comumente referida, ou ao nome mais estável que ela possa ter. Há casos de pessoas que são referenciadas a partir do sobrenome e não do tecnônimo, mas se trata, comumente, daquelas cujo pai é falecido ou desconhecido, ou que vieram de outros lugares, e não se sabe quem são seus familiares. Ao tratar da nomenclatura entre colonos do Sul e sitiantes de Sergipe, Woortmann (1995) aponta dados um pouco diferentes dos que encontrei. Ela ressalta a “ambiguidade” em relação aos nomes femininos: no caso dos primeiros, enquanto o homem mantém seu sobrenome de solteiro, após o casamento, ela acrescenta o dele ao seu, e estaria “sempre entre duas famílias”. Entre os sitiantes de Sergipe, os sobrenomes das mulheres não fariam referência à sua descendência, mas seriam, especialmente, nomes religiosos, como “Santana” ou “de Jesus”, o que afirmaria sua exclusão dos direitos de herança à terra familiar. A tecnonímia seria usada no caso de sitiantes fortes, e não fracos. Não há menção a tecnônimos no caso das mulheres.

⁶⁸ A noção de “dono” vinculada à de responsabilidade, cuidados e ainda criação aparece em inúmeros outros registros: há o “dono do recado”, “do bilhete”, “da tempestade”, “da cantiga”... O urubu, por exemplo, “ele é o dono da limpeza. Ele tem potência. Ele já ficou aquele pássaro que destrói o que morre”, como disse o Sr. Manoel Maceda. A ideia de “dono” no *Nove*, atrelada à criação, autoria, será tratada no capítulo quatro.

esposa e filhos “pertenceriam” ao pai de família, mais que o contrário – a nomeação por tecnônimos, com os homens, mais que as mulheres, emprestando seus nomes à prole, ou ao cônjuge, pode ser vista de forma associada a essa responsabilização masculina: a nomeação simbolizaria a relação de pertencimento, ou de “dono”⁶⁹. Outro aspecto notável da tecnonímia é o fato de ela associar, mais que os sobrenomes, as pessoas a certos parentes imediatos, ao remeter os filhos ao pai ou mãe – mesmo que considerando ascendentes de outras gerações (como vimos no caso do Sr. Joaquim Paulo) –, ou ainda um cônjuge a outro.

Pois bem, voltemos às imediações da Chamexuga. Eu estava dizendo que havia perto dali uma família com muitos cantores. A casa deles era próxima ao local onde o Canabrava, córrego que passa no entorno da Lagoa, deságua no Setúbal. Dois deles são da turma atual de cantores.

Sr. Roxo [Joaquim Mota de Sousa]

No mesmo ano em que nascia Ana, e a cerca de meia légua dali, no Setúbal, chegava à casa dos Mota o menino Joaquim, Roxo. Ele já tinha cinco irmãos, e todos seriam cantores no *Nove*, assim como o era a mãe, Maria. Um casal de tios de Deca, Ana e Antônia, que moravam na Chamexuga, seriam seus padrinhos de batismo.

Roxo cresceu entre as capinas de roça, nas quais os homens entoavam cantigas sob a percussão compassada do bater das enxadas. Desde cedo começou a usar as canabrasas que havia perto de casa para fazer cestos e peneiras. Também as madeiras, como o tamburi e o pau de colher. Moldava então gamelas, colheres, tachos para rapadura, e depois portas, camas, mesas, e também cercas – tornou-se *carapina*, carpinteiro.

Começou a cantar naqueles Brinquedos que sempre eram realizados na Lagoa, e lembra-se de cantigas que pôde ouvir ali: “*Tem quatro coisa nesse mundo que anda só*”, disse ele um dia, perguntando em seguida: “E o que você acha que é o arremate dela?! *É o dia, e a noite, e a lua, e o sol*”. Não é fácil? É um nove”.

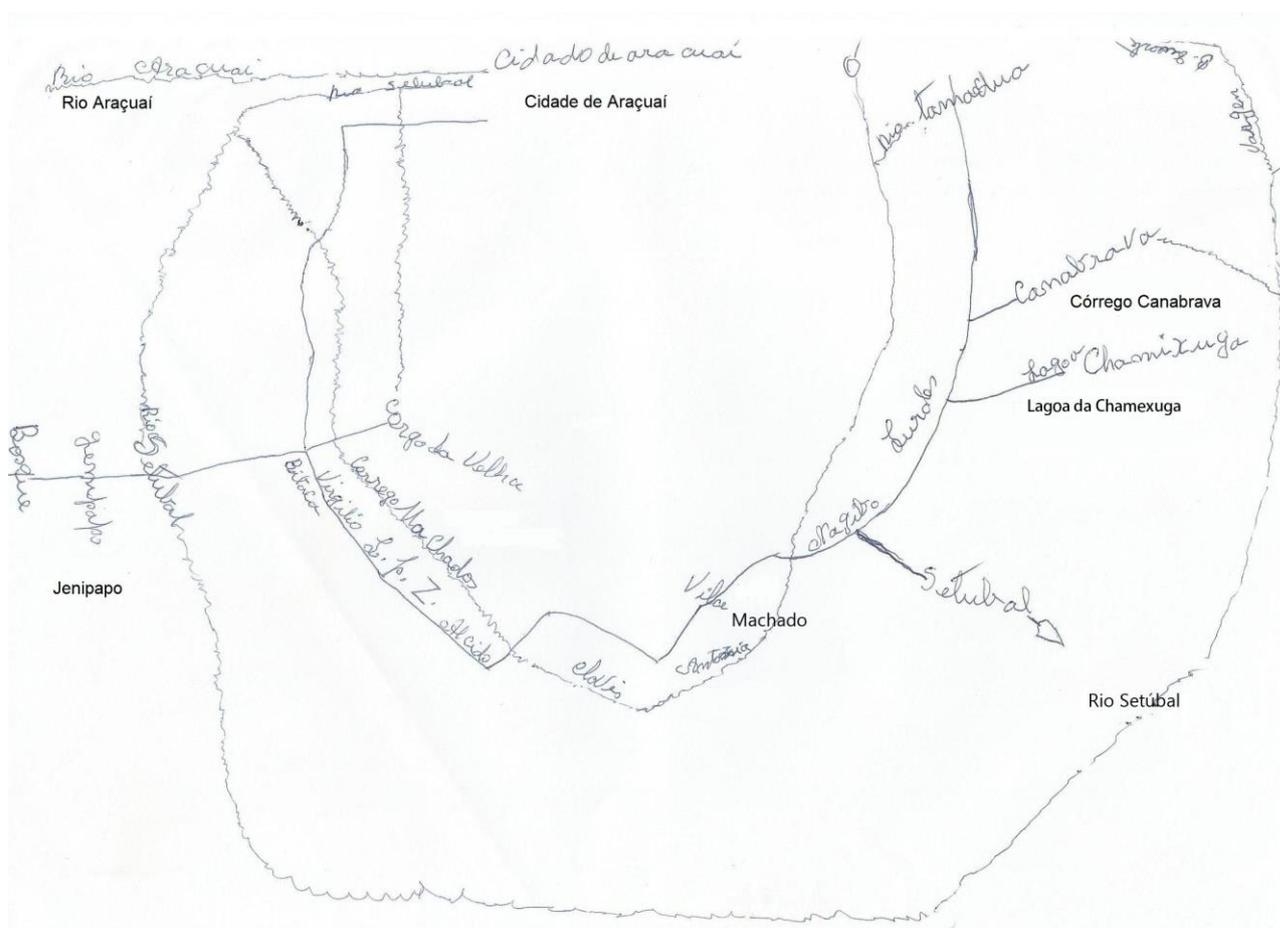
⁶⁹ Há consequências quando se põe em cheque os limites dessa relação de pertencimento: o marido de uma mulher tinha a intenção de vender a roda de fiar dela. A esposa não queria o mesmo, e solicitou à cunhada (irmã do marido) que guardasse o objeto. O marido foi à casa da irmã requisitando a roda, e esta não quis entregar-lhe. “Ela [a esposa] é de quem?”, perguntou o marido à irmã. “Sua. Mas a roda é dela”, respondeu a mulher. Ela não entregou a roda ao homem, e os dois irmãos nunca mais conversaram, até o falecimento dele.

Sr. Bidu [Manoel Mota de Souza]

Quando Roxo estava com seis anos, e faltavam ainda dois para Deca nascer, Maria Mota pediu que se buscasse Maria Pira, parteira que residia em outro córrego daquelas imediações, o do Bolas. A mãe de Roxo daria à luz Manoel, Bidu, irmão mais novo daquele. Os padrinhos de batismo do menino foram os pais de Ana e Deca, os primos Geraldo e Geralda. Alguns anos depois, ele se casaria com uma filha do casal.

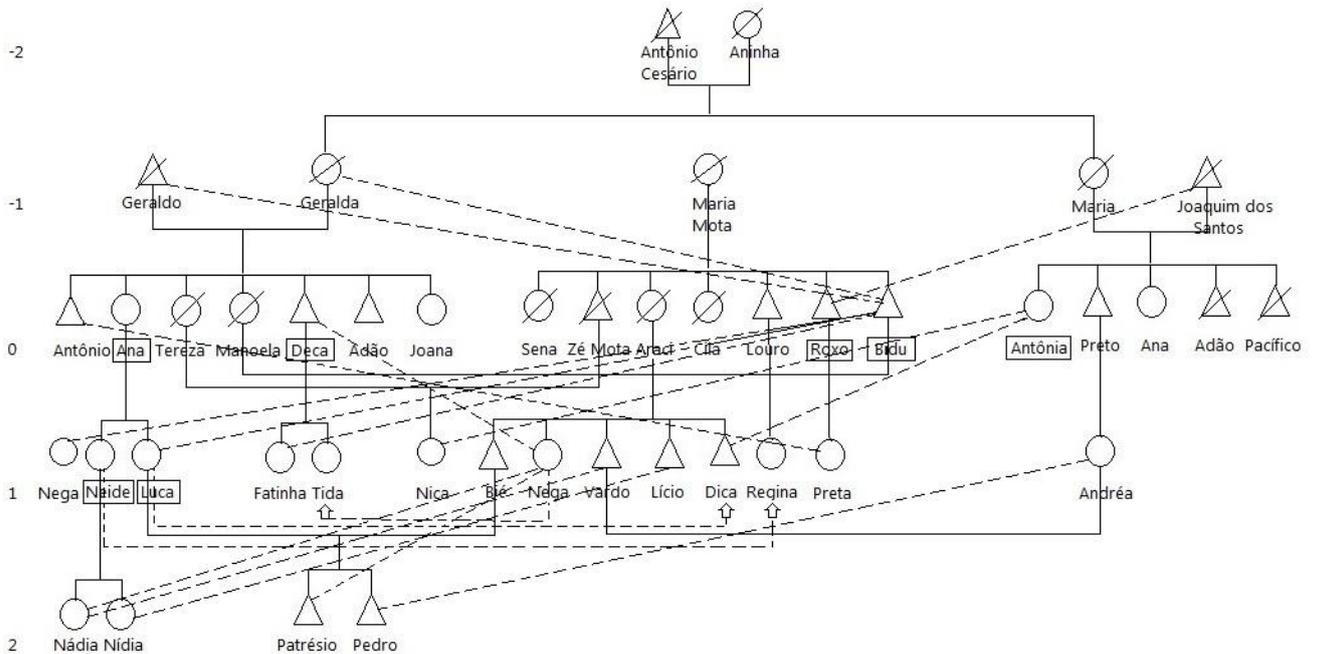
Bidu trabalhou na roça e também lidou com gado. E tornou-se um vaqueiro disputado por fazendeiros – um dia exibiu, orgulhoso, a roupa que usava para trabalhar, toda em couro, que ele cuidadosamente guardava: “Eu vou te mostrar uma coisa que você vai achar muito importante”.

Na Lagoa, participou de muitas celebrações festivas, incluindo os Brinquedos. E ainda novo, iniciou o aprendizado do violão. Ele e o “compadre Deca”, ambos violeiros, costumam cantar juntos no *Nove* – conhecem inúmeras cantigas em comum.



Mapa de D. Antônia que aponta alguns dos lugares vistos até aqui.

A vizinhança entre os Mota, que residiam no Setúbal, e os Rodrigues/Alves, que habitavam a Lagoa, esteve ligada a inúmeros arranjos laborais entre eles e também a laços de compadrio e afinidade⁷⁰. Serão apontados aqueles de que tive conhecimento para que possa tratar sucintamente do tema do compadrio. No diagrama abaixo, as linhas contínuas indicam as relações de afinidade entre as famílias, e as descontínuas, as de compadrio. Os nomes dos sete cantores da turma atual estão ressaltados.



Ao meio, temos a família Mota. Do lado esquerdo, a de Geralda e Geraldo Rodrigues, pais de Ana e Deca e avós de Luca e Neide. À direita, a de Maria e Joaquim dos Santos, pais de Antônia. Dois casamentos se deram entre os germanos Rodrigues e Mota na geração 0: Bidu Mota e Manoela; Zé Mota e Tereza. Na geração seguinte (1), dois irmãos Mota casaram-se com duas primas de segundo grau, entre si, uma dentre os Rodrigues, e outra, dentre os Alves (entre elas Luca, que se casou com Bié – sobrinho de Roxo e Bidu, filho de Araci, irmã destes).

As relações de compadrio recíproco podem ser notadas através das gerações: Bidu, por exemplo, afilhado de batismo de Geraldo e Geralda, tornou-se, além de marido de uma filha deles, padrinho de duas netas do casal – uma, filha de Ana (Luca),

⁷⁰ Recorro à denominação pelo sobrenome, pois ela facilita a referência aos diferentes grupos familiares. Os membros da família Mota, inclusive, não contam com tecnônimo. O pai dos primeiros filhos faleceu, e tanto estes quanto os outros que nasceriam depois ficaram conhecidos pelo prenome seguido de “Mota”.

e outra, filha de Deca (Fatinha). Na geração 2, vemos que os filhos de Luca e também Neide têm, como padrinhos, germanos da família Mota.

As relações entre estas famílias apontam para as múltiplas relações de troca que podem envolver grupos de vizinhança – além do trabalho, do casamento, das celebrações festivas, dos dons de alimentos, também o compadrio (para indicações similares em outros contextos rurais ver Arantes 1971; Woortmann 1995; Woortmann 1990). Os vizinhos, se não são parentes, “tornam-se”, por meio da instituição do compadrio e/ou da aliança⁷¹. Na acepção de “parente”, pai, mãe e irmãos são, é claro, incluídos, mas o termo refere-se, especialmente, a pessoas um pouco mais distantes em termos de consanguinidade, como primos em terceiro grau, ou o irmão de um avô. “Parentes” são próximos, mas não demasiadamente, e também distantes, mas não demasiadamente. Pai, mãe e irmãos, por sua vez, são considerados bastante próximos – passíveis de serem donos uns (das almas) dos outros.

Vizinhos talvez sejam os “mais parentes” entre os “não parentes”, figurando, ao lado dos consanguíneos, como os padrinhos, por excelência, das crianças que nascem em uma redondeza: o compadrio parece tanto, e ao mesmo tempo, ser o resultado de uma proximidade que se assemelha à familiar, quanto uma instituição que cria parentes – nem tão próximos, nem tão distantes. Na construção/ determinação das pessoas como parentes, o lugar de habitação figura como um enquadramento importante: é nele, primordialmente, que se estabelecem as inúmeras trocas cotidianas e que abarcam diversos aspectos da vida social. O que vimos acima em relação ao cônjuge, tendendo-se a escolhê-lo dentre um grupo de parentes ou vizinhança, também opera aqui: há preferência de que o padrinho do filho seja *do lugar*. No caso da ausência de pai e mãe, o cuidado e responsabilidade pelo afilhado devem ser dele: “Os padrinho fica no lugar dos pai”⁷².

O compadrio que se estabelece entre consanguíneos ou vizinhos seria quase sempre “horizontal” (Woortmann 1995), ao envolver aqueles de “status social”

⁷¹ Há alguns versos que relacionam vizinhança e casamento, como: “Da janela do meu pai/ Enxerguei a do meu sogro/ Faz tempo que eu pejejo/ Pra tirar meu bem do jogo”; “Eu descí praqui abaixo/ Não vi casa de ninguém/ Vi a casa do meu sogro/ E a fazenda do meu bem”.

⁷² Por isso, deve-se manter algum respeito diante dele: “Eu não bebo mais cachaça/ Na vista do meu padrinho/ Eu bebi garrafa e meia/ Lá na volta do caminho”, diz o verso. Ouvi o termo “amadrinhar” em uma referência a vacas e também pessoas que não têm entre si relação de compadrio: duas vacas “amadrinhavam” uma terceira, acompanhando-a enquanto esta era levada de um lugar a outro para ser morta. No caso das pessoas, tratava-se de uma referência à amizade e proximidade recente entre duas mulheres: “fulana mais sicrana está amadrinhada!”. O “amadrinhamento”, nos dois casos, está associado à ideia de companheirismo, proximidade, e ainda, no primeiro caso, alguma proteção, o que comumente espera-se de padrinhos e madrinhas.

semelhante, todos lavradores. Mas haveria, ainda, relações de compadrio “verticais”, que se dariam entre pessoas de status diferentes, e que poderiam caracterizar relações de patronagem. No caso destes roçalianos, e especialmente na juventude deles, quando a presença e o domínio de fazendeiros na região fazia-se notar de forma mais intensa (e alguns residiam como agregados em suas terras), era costume *dar-se* o filho a eles para batizarem (“Acho que o homem que tem mais afilhado no Machado é ele”, dizia-se a respeito de um fazendeiro, como vimos no capítulo anterior).

Há ainda (ou havia) outro degrau nas relações verticais de compadrio na região, a que contempla a “doação” do filho a outra categoria de padrinhos: os santos. Prática comum há pelo menos 60 anos, ela estava atrelada, em geral, a uma promessa relacionada, especialmente, ao sucesso do parto, ou a alguma doença do recém-nascido. “Dava Nossa Senhora [por exemplo] para batizar o menino, e punha outro para comparecer, apresentar como fosse. Homem para santo homem e mulher para santa mulher”, afirmou o Sr. Deca. O filho tornava-se afilhado dele ou dela⁷³.

Considerando-se o compadrio entre lavradores e fazendeiros, mas também entre lavradores, é possível notar que há uma relação entre prestígio, proeminência social, poder econômico, e o número de afilhados que se tem. Tanto o número de afilhados aumenta o prestígio, quanto o prestígio faz aumentar o número de afilhados.

Os santos e os fazendeiros eram padrinhos de batismo. Dentre os consanguíneos, costuma-se dar-se o filho, para o batismo, àqueles de gerações anteriores à dos pais do ego, especialmente os avós. No caso de Bidu, como vimos, os padrinhos de batismo foram os pais de Deca e Ana; no de Roxo, um filho de Antônio Cesário e Aninha e a esposa dele – tios de Deca, Ana e Antônia. Não havia parentes próximos dos Mota naquelas imediações, e a mãe, Maria Mota, recorreu, como é comum nesses casos, àqueles vizinhos (de geração anterior à dela) para que eles ocupassem a posição de padrinhos de batismo de seus filhos.

Além dos de batismo, há outras categorias de padrinhos: i) de *carrego* ou representação (que carregam o bebê da casa na qual ele reside ao local onde será celebrado o batismo, conduzindo-o ao padrinho de batismo e posteriormente retornando com o bebê à casa); ii) de consagração (após o batismo, recebem a criança no colo enquanto o padre profere algumas palavras e ainda asperge água benta sobre ela)⁷⁴; iii)

⁷³ Alguns irmãos de Deca e Ana são afilhados de santos: Antônio, de Nossa Senhora das Graças; Tereza, de São Sebastião; Manoela, de Bom Jesus; Joana, de Nossa Senhora das Dores.

⁷⁴ A consagração também pode se dar com uma pessoa adulta, que quer ser consagrada.

de casamento (também ditos testemunhas de casamento), iv) de crisma; v) e os *de cortesia* (que passaram a ser cônjuges de pessoas que já tinham relação de apadrinhamento com outras e são chamados padrinhos pelos afilhados do cônjuge). Com o casamento, costuma-se tomar como próprios tanto os padrinhos como os afilhados do cônjuge.

Nos dias de hoje, raramente conta-se com padrinhos de carrego e consagração na ocasião do batismo. Como afirmou D. Antônia, a mãe não participava do batizado do filho: entregava-o à madrinha de carrego, na porta de casa, e posteriormente recebia os padrinhos e o filho – já havia preparado café e biscoitos para a ocasião. Havia somente madrinhas, e não padrinhos, de carrego – que em geral eram moças solteiras, e novas⁷⁵. Os de consagração costumavam ser um homem e uma mulher, comumente da mesma geração de pai e mãe – D. Antônia, por exemplo, é madrinha de consagração de Neide, filha de Ana, e comadre, então, da prima. Na crisma, homens batizavam homens e mulheres, mulheres, mas nos dias atuais também se dá o inverso.

Findo o parêntese, voltemos aos cantores. Estamos ainda nas imediações da Lagoa da Chamexuga, e seguimos em direção ao povoado do Machado. Entre os dois lugares, margeando o córrego que nomeia este povoado, fazemos uma pausa: ali morava outro cantador, que aqueles que vimos até aqui conhecem desde criança.

Sr. Zé Concebido [José Ferreira Costa]

Foi Sinhana de Faustino, avó do bebê que nascia naquele início de setembro de 1942, quem primeiro o segurou nos braços, depois de tê-lo retirado do ventre da mãe. José Ferreira Costa.

Assim como o irmão, Narciso, foi criado por ela, Vó Sinhana, após o falecimento do pai, cantador – nos primeiros anos de vida de José. Eles residiam em uma casa vizinha à da mãe, e todas as manhãs o menino ia *dar-lhe a benção*⁷⁶. O irmão

⁷⁵ Sobre a madrinha de carrego, o Sr. Zé Concebido, cantador sobre o qual veremos logo a seguir, disse: “A que salva a criança é a de carrego. Sobre o perigo de resposta de alguma praga que a mãe roga o filho. A mãe de carrego é que tira. Aquilo é uma palavra que às vezes o filho dá para a mãe. E vai a mãe não acha aquilo certo, e roga outra, para o filho. Vai e pega. E se pegou, quem tira é a madrinha de carrego”. Não pude saber detalhes a respeito.

⁷⁶ Crianças e pessoas mais novas que outras (em geral com pelo menos uma geração de diferença) costumam “dar benção” a estas, mais velhas (solicitar que estas as abençoem) – especialmente no caso de

do pai também era cantador, assim como alguns primos e primas. José cresceu ali, nas imediações do córrego, na roça, entre as poucas casas da vizinhança. Tomou gosto pelos Brinquedos e as cantorias do *Nove*. É o Sr. Zé quem costuma ir às casas dos cantadores, em Jenipapo, avisá-los do convite que receberam para participar de algum *Nove*. Antes, “apoia a palavra” de quem fez o convite – confirmando-a – para então replicá-lo.

Seguimos o curso do córrego do Machado, e chegamos à *vargem*, local plano, ao longo daquele curso d’água, em que se constituiu um pequeno povoado. Bem próximo dali encontramos outro cantador.

Toninho [Antônio Dail de Souza]

Em abril de 1960 nascia o menino Antônio Dail de Souza. A velha Senhorinha, parteira, foi quem o assistiu.

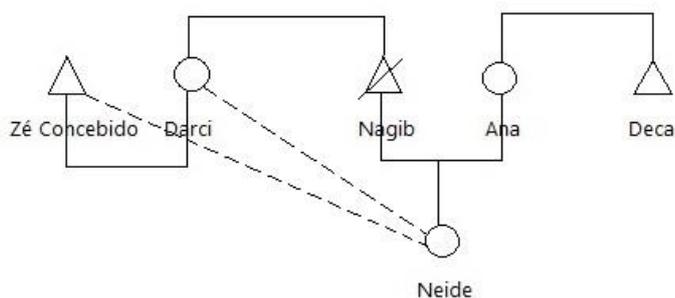
Antes de completar três anos, o menino perderia o pai, cantador, e a mãe. Cresceria junto a uma tia, Virgínia, e um tio, Adelino, irmãos do pai. Em meio a muitos primos.

Na juventude, Toninho foi se aproximando de vários músicos que havia naquela *vargem*: começou a tocar bandolim, e reunia-se com companheiros que tocavam, entre outros instrumentos, violão, cavaquinho, pandeiro. Com alguns deles, chegou a tocar em mesas de leilão de festas dedicadas a santos padroeiros ou outras celebrações festivas. Mais velho, começou a participar do *Nove* como cantador.

Além do bandolim, Toninho toca violão, guitarra, e está aprendendo viola: ganhou uma muito antiga, e um amigo transformou-a em uma viola elétrica.

Toninho não chegou a conviver com os cantores que vimos acima quando criança. O Sr. Zé Concebido, entretanto, conhece-os desde muito novo. Tornou-se afim dos afins de Ana e Deca – a cantadeira Neide, filha daquela, trata-o como “padrinho”:

parentes, além dos próprios pais e padrinhos. Conta-se que, no “tempo dos antigos”, ajoelhava-se no chão e estendia-se a mão ao outro, dizendo “bença[o]”. O outro também estendia a mão. A pessoa mais nova beijava-a, e a mais velha, em troca, beijava a sua, dizendo “Deus te abençoa”. Atualmente, não se ajoelha, mas é comum, no pedido de benção, as mãos serem beijadas reciprocamente. Pode-se somente estender as mãos e pode-se, ainda, somente trocar os dizeres “bença[o]” e “Deus te abençoa”. A benção é solicitada no primeiro momento em que as pessoas se veem, naquele dia. Trata-se de uma saudação que se percebe como obrigatória em determinadas relações, como entre filhos e pais/mães, netos e avós, sobrinhos e tios, afilhados e padrinhos. Interessante notar a nomenclatura relacionada à benção: quem solicita, “dá” a benção, e quem dá (rogando que Deus abençoe quem está à sua frente, abençoando-a ao mesmo tempo), “toma”, ou “põe” a benção sobre o outro. Há o termo “puxar a benção do/a padrinho/madrinha”, uma referência ao fato de o afilhado ser parecido ou fazer algo de forma semelhante a ele/a.



O Sr. Zé casou-se com a irmã do marido de D. Ana. A esposa dele era madrinha de crisma de Neide, que passou a considerá-lo padrinho de cortesia.

Há tanto famílias quanto lugares reconhecidos por sua excelência em relação aos Brinquedos. Quando o Sr. Deca mencionou, pela primeira vez, o Córrego Canabrava, fazendo referência ao local onde os Mota moravam, eu quis confirmar: “era na barra ou na cabeceira [foz ou nascente do córrego]?”. Ele disse: “na barra. Cabeceira do Canabrava era n[‘a comunidade d’]o Malhadão, Malhadão não tinha cantador não”.

Uma das famílias reconhecidas por seus dons musicais e pela proximidade com os Brinquedos são os Fernandes. Há três integrantes dela entre os cantores da turma atual. Faremos dois movimentos seguidos para encontrá-los. Primeiramente, seguiremos o curso do rio Setúbal em direção à cabeceira dele. Nos afastaremos um pouco da vargem do Machado, e da Lagoa da Chamexuga, e nos aproximaremos da barra de um ribeirão, o ribeirão do Granja.

Sr. Valdomiro [Valdimiro Fernandes]

“Eu sou filho de Minas Novas”, disse certa feita este velho cantador que, quando menciona Deus, levanta brevemente o chapéu da cabeça. Nos idos de 1930, quando ele nasceu, as imediações do Ribeirão do Granja eram ligadas àquele município⁷⁷.

Próximo à foz do ribeirão, o menino cresceu ajudando o pai na roça. E, com ele, sairia pela primeira vez da região, rumo ao estado de São Paulo, para trabalhar em lavoura de algodão.

⁷⁷ Hoje o são a Chapada do Norte, que se emancipou de Minas Novas em 1963.

Valdomiro era pequeno quando viu o pai tocando uma viola. E inúmeros tios, e primos, entoarem cantigas de *Nove*. Começou a cantar, meninote, e “a noite inteirinha”, acompanhando os mais velhos. Devagar, começava também a dedilhar a viola e, mais tarde, o instrumento de cordas que seria um bom companheiro ao longo de sua vida – o violão. Tornar-se-ia um excelente cantor e violeiro, e um homem que contempla com satisfação as folhagens que nascem da terra que ele manuseia com tanta intimidade.

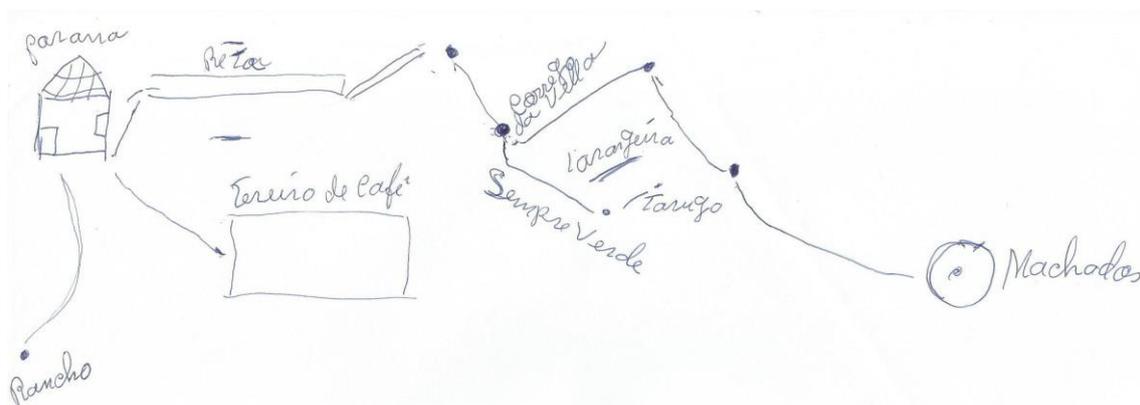
Nair [Nair Fernandes Ramos]

Quando Valdomiro tinha 30 e poucos anos, sua esposa, Maria – que tinha sido vizinha dele na barra do Ribeirão do Granja – deu à luz a quarta filha do casal. Nair nasceu a muitos e muitos quilômetros da terra natal dos pais: no estado do Paraná, amparada pelas mãos de Mãe Rosa, parente de um irmão do pai. A família tinha se mudado para lá alguns anos antes, para trabalhar com lavoura de café.

Desde menina, ela ajudava nas labutas da terra. Por anos a fio, *arribou garapa* de cana, para fazer rapadura, e *torrou massa* de mandioca, produzindo grandes quantidades de farinha. Também capinou muita roça. Seus movimentos ligeiros no trabalho são conduzidos pelo som da sua própria voz, emitida de forma vigorosa: “minha vida toda é trabalhar cantando”.

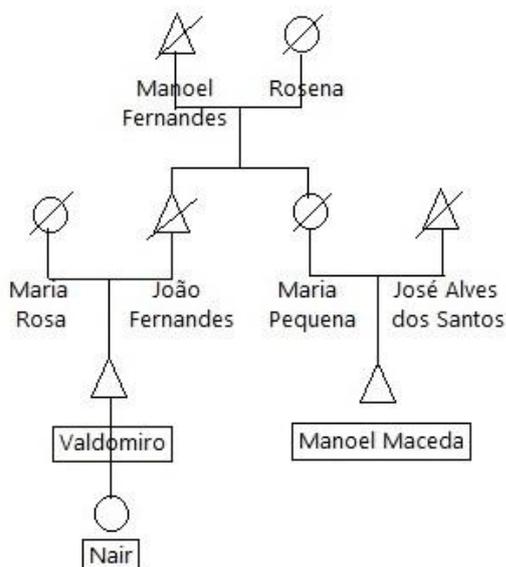
Nair só viria conhecer o *Nove* quando chegasse à terra de onde os pais tinham saído. Mas os treze anos que viveu sem ter visto um Brinquedo não a impediram de saber os incontáveis versos que sabe e de proferi-los em alto e bom som nos *Noves* de que participa.

Ela é comadre do cantor Toninho.



Desenho de Nair com os lugares nos quais ela morou, e mora (Machado).

Agora faremos o segundo movimento para chegar às terras onde nasceu o terceiro cantador da família Fernandes, primo carnal do Sr. Valdomiro – o Sr. Manoel Maceda.



Os cantores que vimos até aqui tiveram relações mais próximas com Machado, frequentando e/ou vivendo nas imediações do córrego e/ou do povoado, e alguns vivem lá nos dias de hoje.

A partir de agora, percorreremos distâncias um pouco mais longas para encontrar os outros cantores (incluindo o terceiro, dentre os Fernandes). Em sua infância e juventude, eles estiveram mais ligados a outros povoados, e todos residem atualmente em Jenipapo (um deles, em uma comunidade próxima ao município).

Pois bem, faremos o caminho de volta pelo curso do rio Setúbal, atravessamos o povoado do Machado, então passamos por uma grande chapada, e nos aproximamos de um córrego onde, como se conta, uma velha índia foi caçada a laço: o Córrego da Velha.

Sr. Manoel Maceda [Manoel Alves dos Santos]

“O dia que eu enxerguei a luz de Deus, eu perdi o futuro maior da vida, que é a mãe”. O pai de Manoel, bebê sobrevivente do parto, tinha feito promessa para que pudesse ter o filho vivo nas mãos, e deu-o a Bom Jesus, para batizá-lo. O pequeno menino morou

com a irmã da mãe, em seguida com um tio, então com a madrinha, e aos dois anos a avó, Antoninha, pediu-o – “Vó Donana”, “Mãe”.

Ele foi crescendo enquanto aprendia quase tudo que se pode saber sobre pássaros, onças, árvores, e gente. “Nós temo um pássaro aqui, que ele é muito invisível dos outros. Ele chama Encontro. Ele é pretinho, bem na asa dele, aqui, tem um encontrozinho amarelo, de um lado e outro. Ele [ar]remeda todos os pássaros. Ele [ar]remeda Pinhé, ele [ar]remeda Anu, ele [ar]remeda Gavião; é o jeito dele. Chama Encontro. Ai, se a floresta [polícia florestal] pegar um Encontro daquele na gaiola. Sumiu... pessoal naquele tempo pegava, era muito procurado. Ainda vê lá para cima, nas cabeceira, aonde não está cultivado, não tem muito movimento de gente, você ainda vê ele”.

Ouviu inúmeras histórias que os antigos contavam, e contaria muitas deles mais tarde. Saiu 17 vezes do estado de Minas – para colher café, banana, algodão ou cana-de-açúcar. Vigiar a casa de um primo, ser servente de pedreiro, ou trabalhar em “roçada de mata para pastaria de gado”, como contou. Teria uma fala pontuada por diminutivos, e cantaria com voz suave várias das cantigas velhas que conhecera ainda rapaz, em meio a seus parentes e vizinhos: “*Ô, gavião penacho, leva eu pra passear/ Ô, gavião malvado, ele assentou do outro lado*”...

Para conhecer mais dois cantadores, vamos agora em direção a Jenipapo, mas passamos abaixo do município. Atravessamos o rio Setúbal e seguimos adiante, e então chegamos a um ribeirão, o Ribeirão do Bosque.

Sr. Santos Chagas [Santos Rodrigues Pereira]

Próximo àquelas águas nascia, nos primeiros dias de julho de 1941, um menino, Santos Rodrigues Pereira. Filho de Joaquim Chagas, e Antônia Rodrigues. Um, dentre dez irmãos. Maria Marques, parteira que costumava apanhar as crianças naqueles arredores, foi quem realizou o parto.

Santos mexeria com roça, e com algum gado. Veria o pai e o tio, José, cantarem e tocarem noite adentro em Brinquedos memoráveis, mas cresceria sem participar, como cantador, daqueles *Noves* da vizinhança. Ele se casaria em São Paulo, capital, com uma moça que morava em uma comunidade próxima àquele ribeirão que margeava

o povoado do Bosque – Maria, nascida em São João. Na cidade, ele seria ajudante de cozinha, balconista, e se tornaria um padeiro de mão cheia.

Mais velho, seria cantador, vez ou outra lembrando-se daqueles Brinquedos memoráveis da vizinhança, na infância, em que o pai e o tio tocavam, noite adentro. Ocasionalmente, Santos realiza, no salão da venda que possui, enfeitados e animados *Noves*: papéis coloridos, cortados e justapostos por algumas mulheres, são dependurados no teto. E balançam, ao som das vozes que tomam o salão, noite adentro.

Deixando o ribeirão do Bosque e seguindo adiante, na direção da lagoa do Piripiri, vamos encontrar, pouco depois dela, o Ribeirão de Areia. Naquelas imediações chegou, aos treze anos de idade, um menino que tinha nascido próximo a um córrego que corria a poucas léguas dali, o córrego do Sabará.

Sr. Bernardo [Bernardino Lopes de Caldas]

Princípio de setembro de 1936, e “Vovó”, Kalu Ferreira, segura um pequeno bebê entre os braços sob o teto daquela casa. A mãe ainda deitada.

Ali, próximo ao Sabará, residiam os familiares do pai do menino. Quando o homem faleceu, este tinha treze anos. A mãe seguiu com os filhos para as terras onde havia nascido – Vila São José, próximo ao Ribeirão de Areia. Um irmão dela veio buscá-los.

Bernardino, Bernardo, conheceria as brincadeiras desde pequeno, e no entorno da Vila e de Ribeirão participaria de muitos *Noves*. Lá, cantaria com o pai de Santos Chagas, o violeiro Joaquim.

Com o tempo, Bernardo foi experimentando alguns acordes no violão, e tornando-se violeiro também. Além de compositor de modas de viola. Com voz forte, e canto vigoroso, empresta animação a quaisquer Brinquedos de que participa.

Perto de onde nascera o Sr. Bernardo, outro cantador da turma atual já residia. A casa dele ficava mais próxima a outro córrego, o da Lapa.

Sr. Tião Paulino [Sebastião Paulino da Rocha]

O menino Sebastião cresceu perto das águas da Lapa e da Jabuticaba, e dos parentes que moravam naquelas casas vizinhas. 1920, agosto, foi quando a *cortadeira de umbigo* (Vó) Maria Bina o apanhou.

Ele cresceu trabalhando a terra, e domando burros bravos: “o freguês [a pessoa] é pior do que aquele animal. Porque montar em um trem bruto daquele... A gente montava neles, eles pocava na capoeira. E a gente montado. É doidiça. Mas precisava fazer”.

Não havia muitos cantores entre os parentes de Sebastião, mas devagar ele foi *assuntando* os *Noves* que eram realizados, com regularidade, nas terras da esposa – Cansanção. Residiu ali alguns anos. Tornou-se cantor.

Por fim, sairemos das imediações do Córrego da Lapa. Vamos seguir na direção do povoado de Machado, mas faremos nossa última parada bem antes dali. Próximo a um ribeirão.

Zé Aécio [José Aécio Macedo]

Em princípio de junho de 1960, no Ribeirão do Granja, José nascia pelas mãos de Maria Firmina.

É um dos inúmeros cantores da família. O pai, Joaquim Paulo, foi cantor e violeiro. A mãe, Maria Terezinha, cantadeira. O avô, pai de Joaquim, era rabequeiro – João Paulo. José tem ainda tios, tias, primos e primas cantores.

Com o tempo, começou a manusear o violão e a tocar, neste instrumento, as inúmeras cantigas de *Nove* que passava a conhecer nos Brinquedos realizados no entorno de onde morava – muitos deles, na própria casa. Tornou-se violeiro, além de cantor.

interseção de alguns laços de parentesco. Os moradores da Chamexuga e os integrantes da família Mota, por exemplo, conheceram desde jovens o Sr. Santo e Sr. Bernardo, que residiam no Bosque e em Ribeirão de Areia, relativamente distante daqueles (12 km naquele tempo de poucas estradas, quase ausência de transporte motorizado e, muitas vezes, sem algum animal em que se pudesse percorrer o trajeto): dois dos filhos de Antônio Cesário e Aninha casaram-se com moças do Bosque; posteriormente, também o irmão do Sr. Deca e uma prima carnal deste, de D. Ana e D. Antônia tiveram cônjuges nascidos naquele povoado. Os moradores da Lagoa sempre frequentavam aquelas imediações, e recebiam a visita, na Chamexuga, dos parentes daqueles que eram do Bosque. Os habitantes dos dois locais estabeleceram entre si relações de aliança e também compadrio. De todo modo, a proximidade cotidiana e as relações de troca em múltiplos registros, como o laboral, davam-se, destacadamente, com aqueles que moravam nas imediações – parentes consanguíneos ou “parentes” por compadrio e/ou aliança.

Quando relembrem os contatos iniciais que tiveram com o *Nove*, os cantores mencionam cantadores e cantadeiras velhos, especialmente os mais próximos – irmãos, pais e tios, ou seja, consanguíneos, e também parentes por afinidade, e padrinhos. Há um ponto interessante nesta menção. A tendência notável em citar parentes ao mencionar outros cantores tem, é claro, uma justificativa sociológica, já que, salvo exceções, foi por meio deles que aqueles cantores conheceram o Brinquedo, e foram estes os que primeiro eles (ou)viram cantar naqueles *Noves* que ocorriam na vizinhança.

Mas a questão não me parece ser exatamente ou apenas a de que parentes são cantores, mas a de que cantores – especialmente os de excelência – são parentes: há certo empenho, parece-me, tanto em classificar parentes como cantores (se a pessoa não tinha/tem uma atuação muito destacada, como cantor, afirma-se que ela ajuda(va) a cantar, e gosta(va) muito do Brinquedo) quanto de ressaltar a competência de determinados cantores ao mesmo tempo em que se aponta o(s) laço(s) de parentesco que o ligam ao enunciador. “Minha descendência tinha eles especialista nisso, de Nove. Cantava a noite toda sem repetir nove. E era nove que eles mesmo fazia”, disse certa vez o Sr. Manoel Maceda. O primo carnal dele – Sr. Valdomiro –, por sua vez: “Qualquer um dos homens da parte de pai que pegava na viola, cantava. Tudo era cantador. Cantava a noite inteirinha”. O Sr. Zé Concebido lembrava-se recorrentemente de forma elogiosa de um primo em primeiro grau (Nenzinho), atribuindo-lhe o caráter de “irmão de Brincadeira”: apesar de não ser um irmão “de verdade”, tinha com ele uma

proximidade equivalente à que pode haver entre irmãos; além disso, tinha nele um estimado e competente companheiro para a brincadeira do *Nove*.

A menção a estes cantores pode ressaltar a empatia mútua entre o enunciador e o cantor citado, e também apontar a importância deste na formação daquele, como cantador/cantadeira – por exemplo, por meio da partilha de um repertório “próprio”, ou seja, que conta com canções criadas pelo próprio cantor. Na fala do Sr. Deca, abaixo, podemos notar estes dois elementos. Ele mencionava o pai, Geraldo Rodrigues, ao tentar lembrar-se de uma canção enunciada na brincadeira do *Nove*:

Esqueci ele, era um nove, até do finado meu pai. Eu lembro que eu mais ele estava deitado até em um couro, lá em casa... é... que eu era muito apegado, com ele, né. Minha mãe mais os menino [os irmãos] foi para uma festinha lá na casa da velha Maria Mota [mãe de Roxo e Bidu], e eu fiquei mais ele. Aí nós deitou em um couro, lá, até o meu tio sempre ia lá para casa, o finado Virgílio [que também residia na Lagoa] ficava lá até tardão, ficou batendo papo, depois que ele saiu, foi ele [o pai] cantar nove para mim ver [sorri]. Ensinar os nove velho dele.

Outro aspecto da menção de cantadeiras e cantadores aos cantores velhos, especialmente, mas também atuais, é a proximidade que se apresenta entre cantores do mesmo gênero, as mulheres citando cantadeiras velhas, e, os homens, cantadores velhos. O Sr. Deca, por exemplo, sempre mencionava o pai, os irmãos, tios e padrinhos (especialmente um de cortesia, cantador e compositor, em detrimento de outro padrinho, irmão do pai, mas que não se destacava tanto como cantor). D. Antônia, por sua vez, citava a madrinha Dimila (irmã da mãe), Ana (irmã do avô dela, Antônio Cesário), e também “as Mota” – as mulheres da família Mota que, como apontado acima, residiam próximo à Lagoa. A única irmã de D. Antônia e a mãe dela não eram exatamente cantadeiras. Maria Mota, citada na fala do Sr. Deca, acima, mãe de três mulheres e quatro homens, todos cantores, e também cantadeira, foi a *mãe de leite* de D. Antônia: prática comum na época, a mãe de leite era a mulher que, tendo dado à luz mais ou menos no mesmo período que outra, dava a primeira ou as primeiras amamentações ao bebê desta, enquanto seu leite “limpava” (ele era amarelado – trata-se, pela descrição, do colostro). Os dois bebês tornam-se *irmãos de leite*. Em 1937, quando Antônia nasceu, Maria Mota tinha dado à luz Louro Mota, seu quinto filho. Ele se tornou irmão de leite de D. Antônia, e Maria, a “Mãe Mota”. Na dupla afirmação de parentes como cantores e cantores como parentes, o fato de D. Antônia sublinhar uma relação de

filiação na família Mota, com dotes musicais reconhecidos, podia provê-la das referências artísticas que ela pouco encontrava na própria família.

A profusão de referências musicais que se tem no próprio grupo de parentesco – incluídas as relações de compadrio e aliança – é um elemento importante na “construção” de um cantor. Obviamente, é preciso haver um reconhecimento da competência deste, mas o fato de ele pertencer a tal ou qual família já lhe provê de alguma (des)vantagem nesta avaliação. Esta leva em conta certo determinismo genealógico – “Cão de caça vem de raça”, afirma-se em um provérbio local; D. Antônia, ao apontar que o pai nem a mãe cantavam, observava: “É por isso que eu nasci com o canteiro entupido”. Mas não só: consideram-se, ainda, as condições que uma gama extensa de referências musicais próximas pode proporcionar a alguém, contribuindo fortemente para que se torne um cantor – “Casa de pai, escola de filho”.

2.2. Tempos e espaços do *Nove*

Desde que os cantores da turma atual conheceram o *Nove*, o Brinquedo passou por algumas transformações. Nesta seção, veremos traços dele ao longo do tempo, tomando contato com os contextos de sua realização – desde a infância e juventude dos cantores até os dias de hoje.

2.2.1. O batismo

Sr. Zé Concebido: O Divino Espírito Santo é que batizou o *Nove*. O *Nove* foi nascido por Divino Espírito Santo, mas não dançar baile no dia do pouso [da bandeira] dele.

Eu: Mas como que foi isso, Sr. Zé, que o Divino Espírito Santo batizou o *Nove*?

Sr. Zé Concebido: Foi do princípio do mundo. Do princípio do mundo.

O batismo do *Nove* pelo Divino Espírito Santo tornou o Brinquedo “abençoado”. E, como tal, ele podia figurar como a diversão dos convivas nas ocasiões em que se pousasse a bandeira do Espírito Santo em alguma casa – o chamado Pouso do Divino. Nessas noites, não se podia dançar *baile* (em geral forrós ou outros gêneros musicais dançados em casal). Eram formadas as brincadeiras do *Nove*, e homens e mulheres não

integravam as mesmas: “Era, como diz, era um dia sagrado, não podia dançar mulher com homem”, afirmou a cantadeira Luca⁷⁸.

Na primeira vez em que fui a Machado, houve o falecimento de um senhor dias antes da realização de um Brinquedo. Diante da dúvida em cancelá-lo, o cantador Zé Concebido justificativa sua ocorrência: “Nós vamos fazer tipo de uma reza!”. E referiu-se à cantadeira Ana: “Comadre Ana tem que vir. Ela é uma das rezadeira”. Algum tempo depois, quando retomei o assunto com ele, este afirmou: “O *Nove* é um tipo de reza mesmo. Se fosse o baile, não tinha reza no meio de baile”. Em seguida disse: “eles fala que o baile o Demônio acompanha. E no *Nove* é Deus que acompanha. Deus ama o *Nove*”. Continuou: “E o baile... Deus não ama. E o baile, o Diabo”⁷⁹.

Essa classificação das danças, opondo umas a outras e aproximando-as de Deus ou o Diabo é recorrente entre dançadores e cantadores vinculados a festejos do catolicismo popular. Em Brandão (1981), vemos a categorização de três tipos de danças, a partir da classificação de seus interlocutores: i) haveria as “sagradas”, criadas por Deus ou um mediador (santo ou padre), das quais tanto mulheres quanto homens participam, durante um rito de devoção, diante de um local santo (São Gonçalo, Congado, Santa Cruz, Folia de Reis); ii) as “danças abençoadas”, que teriam sido criadas pelos homens “imitando o que os santos ensinaram”, contariam com a participação somente de homens, e seriam executadas após o rito devocional, próximo ao local santo (Catira, Fandango e Cururu⁸⁰); iii) e, por fim, as “excomungadas”, criadas pelo Diabo “ao imitar as danças dos homens”, sendo dançadas por homens e mulheres, distante do local sagrado e sem referência ao rito de devoção – e aqui aparecem o Baile, e o Pagode.

No que tange a este último tipo, há uma referência que evoca o que vimos no capítulo anterior sobre as criações do Diabo a partir das de Deus: um dançador de Ibiúna (SP), onde Vendramini realizou pesquisa acerca da dança de São Gonçalo, afirmou que “Quando o diabo quis imitar a catira, nasceu o baile” (Vendramini *apud* Brandão 1981). Uma imperfeição, assim como o morcego e a cobra.

⁷⁸ Nessas ocasiões, costumava-se cantar o nove: “*Eu canto hoje/ Amanhã do mesmo tanto// Agora eu vou louvar/ O Divino Espírito Santo*”.

⁷⁹ As posições de canto que vigoram no *Nove* – sobre as quais veremos no próximo capítulo – fazem-se presentes também na oração do terço cantado.

⁸⁰ O Cururu não é (mais) dançado em algumas localidades, como Piracicaba, no interior de São Paulo, onde é definido como um “improviso cantado” (Oliveira 2004).

A dança do Cururu, que está, acima, dentre as tidas como “abençoadas”, aparece em Araújo (1964) de forma semelhante, e bastante próxima também do *Nove*: no Pouso do Divino em Tietê (SP), também não se podia dançar baile. O “Regulamento dos Irmãos do Divino” preconizava: “o divertimento único é [a dança] cururu”.

As danças do *Nove* opor-se-iam ao baile, mas não seriam, contudo, “sagradas” ou religiosas – elas não integram um festejo específico, que conta com uma liturgia própria. São quase sempre – como as “abençoadas”, na classificação acima – antecedidas por um rito devocional: a oração de um Terço, comumente. Na Festa de Bom Jesus, em Machado, que conta com o Brinquedo há alguns anos, este é realizado quase ao fim da Novena que antecede a festa. Dá-se no salão comunitário, próximo à Igreja local. As brincadeiras do *Nove* são dançadas por homens e mulheres, mas estes mal se tocam: não se trata da dança de um casal.

Quero dizer que Nove, essas coisa assim, eu penso que é mais abençoado! No meu jeito de falar. (...) É uma coisa que sinceramente tinha até mais respeito, né gente? Com certeza. Você vê que Nove hoje, nós vamos dançar um Nove aí, eu danço com ela, ela dança com o senhor, eu danço com você, ninguém pega em ninguém, não é? É uma coisa mais sadia.

Zé Maria, cantador

Que ali chama dança de encontro, né? Ali dança homem, dança mulher, tudo. Uma dança decente. Não é decente? Então, é uma dança bem recebida em qualquer... em qualquer sociedade, né? É encontro dançando. Está certo que, eu lá vou dançando, você está dançando, eu estou marcando para você, você marcando para mim. Ali você já vira e encontra com uma colega, ela vai dançar. Não é dizer que é só homem com homem e mulher com mulher, né. Ali está marcando o nove todo mundo misturado.

Sr. Manoel Maceda

Há menção recorrente ao caráter agregador do *Nove*, no qual dança-se “todo mundo misturado” – velhos, crianças, jovens, pretos, brancos, mulheres e homens. A associação do Brinquedo ao princípio do mundo, como apontado, e ainda às ideias de respeitabilidade, e “decência”, evocam duas outras, vistas no capítulo anterior: as de simplicidade, e inocência, que prevaleciam naquele tempo. O *Nove* é um brinquedo do tempo em que as pessoas eram simples, e muitos segredos ainda eram velados. Ele articula uma série de questões centrais nas vidas das pessoas, como veremos no decorrer da tese, mantendo seu caráter de brincadeira, divertimento, gracejo, e ainda a associação a algo abençoado: graça.

2.2.2. A “infância” do *Nove*

As brincadeiras do *Nove*, por volta de 50 anos atrás, eram *formadas* em várias outras ocasiões além dos Pousos do Divino: casamentos (cujas festas eram chamadas *funções*), festas de santos (padroeiros ou não de alguma comunidade), encerramento de trabalhos coletivos (como as marombas, mencionadas no capítulo anterior), e outras situações mais corriqueiras, como a chegada ou partida de alguém, além de pagamentos de promessa – que constavam quase sempre da reza de um Terço:

Às vezes a pessoa fazia um... "Vou rezar um Terço em minha casa". Tinha bastante gente para rezar um Terço, todo mundo animava. "Ô, vamos cantar um Nove?", "Vamo?". Será que tem gente aí que dá para formar? Por ali você formava uma brincadeira, que virava uma festa! Aí já depende de animação. Do dono da casa... Ele é que falava "Ô, gente, vamo fazer uma brincadeira?". Todo mundo era convidado, topava. Ali virava uma festa.

Sr. Manoel Maceda

No entorno de Machado e Jenipapo, podia-se participar de um Brinquedo com bastante frequência – quinzenalmente, ou uma vez ao mês⁸¹.

Eram as casas das pessoas que, quase sempre, abrigavam os Brinquedos. Para chegar-se até elas, podia-se “tirar a distância no pé” – ir caminhando. No caso de ter-se um animal disponível, o trajeto costumava ser percorrido sobre ele. Muitas vezes seguia-se, no escuro da noite, pelos chamados *carreiros* – caminhos estreitos, que cortavam o mato feito serpente, e evitavam voltas maiores (“Senhora dona da casa/ manda me dar um golinho/ minha goela ta tampada/ com a poeira do caminho”, talvez se cantasse ao chegar lá).

Nestas ocasiões, as roças eram enfeitadas – em geral, com os mesmos papéis coloridos que fulguram no salão do Sr. Santo, na ocasião de um *Nove*, ou no salão comunitário de Machado, quando lá se forma a Brincadeira. Argolas de papel vermelhas, brancas, verdes, e, no meio da sala, bandeirolas cruzadas. No *terreiro*, de fora da casa, era comum colocar-se uma *torda* [toldo]. Esta podia ser construída a partir de folhas de bananeira, encaixadas sobre uma forquilha de pau cuja altura era equivalente à da casa.

Para se referir a uma Brincadeira, podia-se usar o termo *Sociedade*: “Vai ter uma *Sociedade* lá na casa de fulano hoje”, dizia-se⁸². As Sociedades duravam toda a noite, e

⁸¹ O Sr. Deca afirmou que, em 1968, participou de 33 *Noves*.

podiam se estender até o dia seguinte, como visto na citação do Sr. Deca, acima. Tal como se diz em uma canção de nove, “*Piu (Tiu), piu, piu, quê cê veio fazer aqui?/ Eu vim foi passear, passar a noite sem dormir*”.

Os Brinquedos, nessa época, figuravam como espaços e momentos singulares para o encontro de pessoas, reunindo parentes, compadres e vizinhos em uma “sociedade” feita de música e dança. Os rapazes e moças que, cotidianamente, não costumavam ter relações diretas – conversas ou proximidade física –, podiam ter alguma interação nas Brincadeiras, e enredar namoros – que consistiam, quase sempre, em apenas ficar próximo, conversar um pouco, trocar olhares. Como afirmou D. Antônia, dava-se como no verso: “Cê de lá e eu de cá/ Ribeirão passa no meio/ Cê de lá dá um suspiro/ Eu de cá suspiro e meio”. Podia-se, ainda, interagir por meio das unidades poético-musicais do *Nove*, endereçando uns aos outros versos como:

♪ Menina, diga seu nome
Que eu também te digo o meu
Meu nome é cambraia fina
Daquele vestido seu

♪ Meu cavalinho queimadinho
Queimadinho não é de fogo
Menina, se [v]ocê quiser
Vou chamar seu pai de sogro

Ou ainda:

♪ To doida que chega sábado
No domingo, se não chover
Pra não ver meu benzinho
Só se o Setúbal encher

D. Antônia, que mencionou este verso certa ocasião, disse:

Ou ribeirão encher. Eu gostava de “[rio] Setúbal encher”, que eu tinha meu namorado do outro lado do Setúbal, né? Aqui no [córrego do] Machado também dava certo, que eu morava do lado de lá do Machado, Idael [o namorado, depois marido] era do lado de cá... [É mesmo...]. É, dava certo também. Mas, mais era Setúbal que eu gostava.

Rapazes ou moças que tinham interesse por uma mesma pessoa do sexo oposto costumavam também interagir, direcionando, mutuamente, versos como “Lá detrás daquela serra/ Tem um prato de biscoito/ Quem mexer com meu benzinho/ Cai na bala 38”.

⁸² Nesta chamada, vemos o uso do termo: “Menina, corta cabelo/ *Xô, meus canário, canta triste, arrepiado*// Não corta a beleza não/ *Xô, meus canário, canta triste, arrepiado*/ *A madrugada, canta triste, apaixonado*/ *Vou vender minha viola*/ *Vou deixar de Sociedade*”.

A proximidade entre rapazes e moças também podia se dar por meio das danças que tomam parte no *Nove*. Na brincadeira do Vilão, por exemplo, os participantes seguram a mão um do outro para perfazer um movimento de meia-lua, o que é mencionado no verso: “Eu desci praí abaixo/ Mandado por gasolina/ Com desculpa do Vilão/ Peguei na mão da menina”. Na brincadeira do Nove, há a formação de fileiras, e as pessoas ficam momentaneamente de frente umas às outras. Algumas cantadeiras buscavam ficar na mesma posição, em sua fileira, que um determinado rapaz, em outra: com o trespassar delas, *encontravam-se* com ele várias vezes durante o brinquedo. “Quando fazia a carreira assim, nós ficava no rumo! [Risos] Para dançar mais ele”, afirmou D. Ana.

A comida e bebida nas noites de *Nove* podiam ser aquelas preparadas para a festividade à qual o Brinquedo estava vinculado (como um casamento), ou a que se elaborava especialmente para este, se fosse exclusivo: um “café acompanhado” (de biscoito), ou, especialmente, farofa de galinha, com arroz. As bebidas, comumente pinga, ou vinho – observando-se a medida do consumo destas, no caso dos cantores, para que o Brinquedo não fosse prejudicado: “Se tomar muito já falta... na fala. Você tem que beber para você não esquecer o que é que você está fazendo. Sabia disso? (...) Os cantador não pode beber demasiado. Não”.

2.2.3. Tempo de dispersão

Com o tempo, os grupos de vizinhança em que os cantores viviam, que costumavam contar com um conjunto mais ou menos estabilizado de cantadores e cantadeiras, foram se dispersando. Os cantores que vimos foram tornando-se adultos, casando-se, e muitas vezes deixando os locais em que tinham vivido até então.

Muitos migraram: a partir dos anos 60, mas especialmente 70, 80, e ainda nos anos 90, vários dos 11 cantadores não permaneceram muito tempo seguido naquela região (exceto o Sr. Tião Paulino, o mais velho deles, que não chegou a migrar). Os dois últimos a se restabelecerem definitivamente naquelas imediações – Sr. Manoel Maceda e Zé Aécio – fizeram-no já no início dos anos 2000. As duas cantadeiras que migraram, dentre as cinco – Luca e Nair – estiveram fora no final da década de 80 e início da de 90.

Como apontado no capítulo anterior, os cantadores trabalharam, especialmente, no corte de cana-de-açúcar e colheita de café (quase todos), lavouras de algodão e/ou banana (Sr. Valdomiro, Sr. Manoel, Zé Aécio), ou ainda como (servente de) pedreiro (Zé Aécio, Sr. Manoel Maceda), balconista, garçom (Toninho) ou padeiro (Sr. Santos Chagas). A maior parte deles direcionou-se aos estados de São Paulo, Paraná e Mato Grosso. As cantadeiras Luca e Nair trabalharam em casas de família, como empregadas domésticas. Ambas na cidade de São Paulo; Nair também esteve no interior deste estado, e ainda em cidades de Minas Gerais, como Teófilo Otoni.

Nos lugares de destino, muitos se encontravam: em geral, como apontado no capítulo um, ia-se para os mesmos lugares para onde migravam parentes e compadres – vários viajavam juntos. Os cantadores Valdomiro e Zé Concebido, por exemplo, chegaram a morar durante um mesmo período em Mariluz, Paraná, onde nasceu Nair. No local onde os germanos Rodrigues residiam, no estado do Mato Grosso, e no qual residem até hoje três dos irmãos de Deca e Ana, o número de migrantes-cantores foi grande o suficiente para que se pudesse realizar, lá, o *Nove*: inúmeros Brinquedos ocorreram na Colônia dos Mineiros, que ganhou o nome devido à procedência de grande parte de seus moradores⁸³.

Nos arredores de Machado – e de onde é Jenipapo hoje⁸⁴ –, enquanto isso, a ocorrência dos *Noves* vinha diminuindo, como se podia prever. Além de vários cantores não estarem na região, muitas cantadeiras e cantadores velhos foram falecendo – as irmãs cantadeiras da família Rodrigues; madrinhas e padrinhos dos cantores (como Dimila, de D. Antônia, e Chico Veríssimo, padrinho de cortesia do Sr. Deca⁸⁵), o Sr. Geraldo Rodrigues e vários de seus irmãos cantadores, além das mulheres da família Mota:

Enquanto elas não chegasse em uma Brincadeira, né, comadre [diz D. Antônia para D. Ana], não tinha animação... E as Mota tudo já morreu, não tem nenhuma viva mais. Era Maria Mota, Cila, Sena e Araci.

⁸³ Não há menção à ocorrência de *Noves* em outros destinos dos migrantes, como os estados do Paraná e São Paulo, ou Brasília, lugar de destino de muitos machadenses.

⁸⁴ O pequenino aglomerado de casas que daria origem ao município (em 1993, quando Jenipapo emancipou-se de Francisco Badaró) iniciou sua formação nos idos dos anos 50. A primeira feira de produtos agrícolas deu-se, como afirmou o Sr. Bernardo, em 19 de março de 1956.

⁸⁵ Um dos filhos de Chico Veríssimo, o cantador Zé Maria, não chegou a cantar com o pai: “Eu não tive esse gosto não. Vou dizer esse gosto, que se caso meu pai ainda estivesse brincando com aquela animação, às vezes, como eu sempre tive essa vocação, às vezes eu podia ter tido essa felicidade de brincar mais meu pai. Era o meu maior prazer. Estou falando de coração”.

Alguns cantores permaneciam na região, muitas vezes como empregados em fazendas, e/ou residindo em terras diferentes daquelas onde haviam crescido. Quase sempre, de todo modo, sem os companheiros com os quais estavam habituados a brincar (como diz o verso, “Cadê meus companheiro/ Que me ajudava a cantar?/ Quando nós cantava junto/ Fazia as pedra chorar”).

Neste período, poucos dos cantores da turma atual que não se conheciam anteriormente chegaram a brincar juntos, mesmo que passassem, com o correr dos anos, a ter algum conhecimento mútuo. Ocasionalmente, como afirmou o Sr. Deca, realizava-se um *Nove*, convidando-se alguns cantores – que, em geral, já se conheciam. Nessa época, o cantador participou de Brincadeiras em alguns lugares daquelas imediações – especialmente Machado, Bosque, Jenipapo e Malhada dos Bois, onde habitavam vários cantadores da família Fernandes, alguns dos quais ex-moradores da Colônia dos Mineiros, no estado do Mato Grosso, onde aquele também residiu.

Os *Noves*, que tinham se tornado mais esparsos, e chegado mesmo a deixar de ocorrer durante alguns anos, como afirmam os cantores, seriam retomados com maior regularidade, e algumas diferenças, já nos anos 2000.

2.2.4. Dias atuais

A gente acha que certas coisa no mundo acabou, não acabou não.

Sr. Manoel Maceda

Os moradores de Machado realizavam todos os anos, até cerca de 1970, uma festa que celebrava o padroeiro local, Bom Jesus. Aproximadamente nesta data, a festa *aterrou*, deixou de ser realizada, e foi retomada pouco mais de 20 anos depois: em 1992, com o incentivo de muitos *machadeiros* (machadenses, nascidos em Machado) residentes, a maioria, em Brasília.

Os anos se passaram e, em 2005, os donos daquela edição da festa – os festeiros, responsáveis pela organização e provimento inicial de recursos para realizá-la –

quiseram incluir, na programação, um Brinquedo que costumava ocorrer ali em sua infância, o *Nove*⁸⁶.

D. Antônia: É depois que esse povo daqui foi para Brasília, que quando... Lá não usa, né? Dançar Nove para lá?

Eu: Não.

D. Antônia: Então eles, gosta do Nove, eles já fez a abertura da festa aqui ser o Nove, para eles de lá ver⁸⁷.

Aqui ficou sem cantar Nove eu não sei nem quantos anos. Aí o povo de Brasília, uma época, perdeu, que queria cantar o Nove na época da festa, aí eles me avisou, diz que era para ir, para cantar o Nove para a turma de Brasília. Aí eu fui. Fui, eles trouxe a turma de Jenipapo [os cantores que residem lá], e foi até muito animado.

Sr. Deca

Pouco antes dessa edição da Festa, havia sido realizado um *Nove* (em fevereiro daquele ano) no povoado dos Martim, como contou o Sr. Deca:

Inclusive Zé Martim veio até aqui, e falou comigo assim... Deu certo que Antônio [irmão dele] estava aqui. Ele chegou aqui. "Entra, Zé". "Não, minha demora é curta". "Não, mas curta assim mesmo...". "Não, eu estou com uma intimação para você mais seu irmão. É para vocês ir lá em casa tal dia, cantar um *Nove*, que eu tenho muita vontade de fazer um *Nove* lá em minha casa antes de eu morrer".

Os cantores foram à casa do homem:

Aí nós combinou. No dia, eu mais Antônio foi. Nós foi, e ajeitou mais uma turma. Toninho foi, do Machado acho que foi só Toninho [de cantor], Toninho, Nair, Maria, um bocado de gente lá do Machado, né, e a turma [de cantadores] de Jenipapo veio. Aí nós cantamos Nove lá a noite inteirinha, até madrugada, né.

Apesar de, ocasionalmente, haver algum *Nove* na região, esta foi a primeira vez, pelo que eu soube, em que se aglutinou o grupo de cantadores e cantadeiras tal como o conheci, em 2008:

⁸⁶ Note-se que as datas têm correspondência com aquelas referentes à migração e restabelecimento dos cantores na região.

⁸⁷ Talvez D. Antônia esteja referindo-se à brincadeira do Nove, e não ao evento *Nove* – essa dupla acepção do termo aparecerá, de forma destacada, nesta seção: como apontado anteriormente, quando aquela brincadeira é realizada, é comum formarem-se outras. De qualquer forma, aquela não deixa de ser realizada em um Brinquedo, inclusive nomeando-o. Em muitas das falas, os cantores parecem referir-se ao *Nove* mas, ao mesmo tempo, especialmente à brincadeira homônima. Procurarei, como tenho feito até aqui, marcar a diferença no uso dos termos por meio do itálico.

Eu não brincava o Nove mais. Depois é que Deca inventou um *Nove* lá na casa de um povo dele lá nos Martim⁸⁸, Zé Martim, lá, aí que ele mandou me chamar. E depois desse dia ele não larga eu mais não, se eu não for... [risos].

Zé Aécio

Como apontado, havia turmas mais ou menos regulares de cantores que animavam os Brinquedos em determinado entorno:

Zé Aécio: É porque hoje, moça, a turma esparramou. Antigamente não, tinha a turma certa, né. Cada local desse tinha a turma deles que cantava. Comparação [Por exemplo]: aqui [Jenipapo] tinha a turma dele, Machado tinha, Ribeirão tinha, todo lado que usava a brincadeira já tinha a turma, todo mundo sabia. A hora que fosse cantar, todo mundo já tinha gravado. (...) E hoje não é assim. Tem hora que não sai bem assim exato, é por causa disso, né. Porque... cata um aqui, outro no Ribeirão, outro para o lado de Araçuaí.

Sr. Santo: É, tem que procurar onde eles estão para poder fazer... a coleção deles.

Zé Aécio: Para reunir. Aquilo ali era bom quando eles marcasse para cantar, tirar assim, um tempinho para juntar, juntar a turma para, tipo assim, para treinar, né.

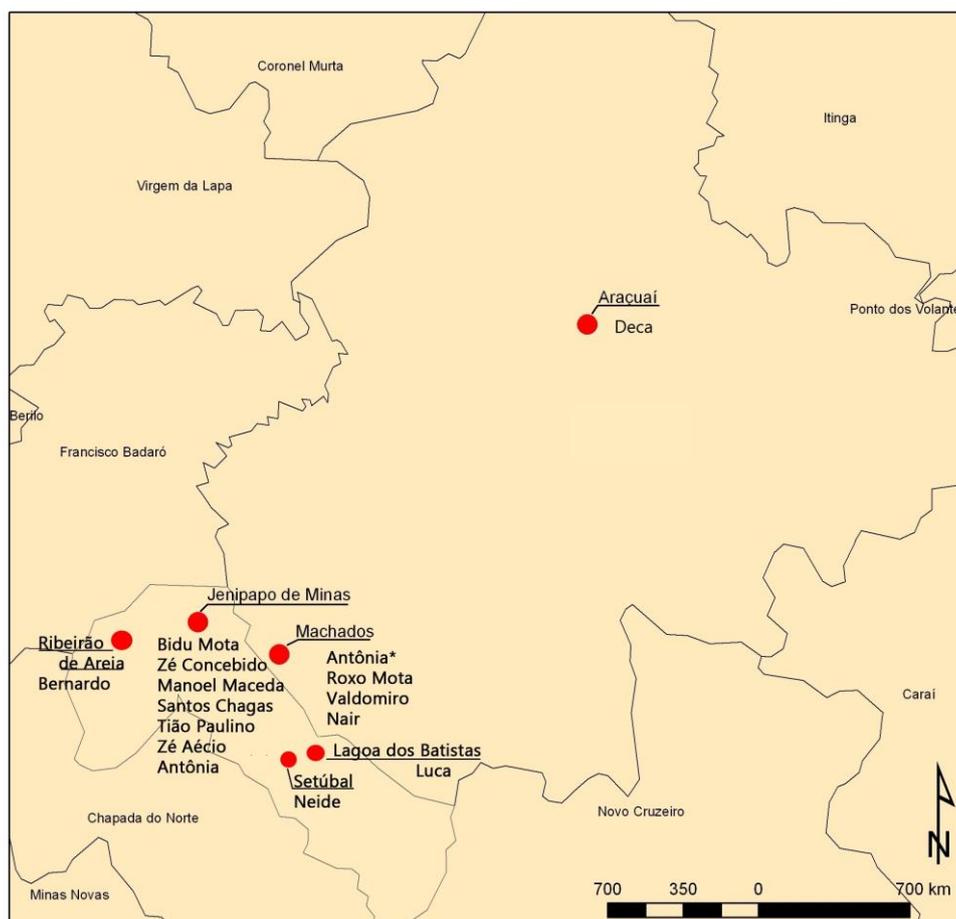
Quando retornaram à região, após anos de migração, ou mesmo depois de se casarem, muitos se estabeleceram nos locais em que residem hoje em dia, e que não são, na maioria dos casos, aqueles em que moravam quando crianças ou jovens – “a turma esparramou”, como afirma Zé Aécio. Ao mesmo tempo, cantores de diferentes lugares do entorno – onde havia “[um]a turma que cantava” – aglomeraram-se em localidades maiores, como Jenipapo ou mesmo o povoado de Machado, como é possível ver no mapa a seguir. Alguns, como o Sr. Bernardo, permaneceram em uma pequena localidade (Ribeirão de Areia). Outro, o Sr. Deca, habita desde 1993 (quando voltou do estado do Mato Grosso), a cidade de Araçuaí. “Cata um aqui [Jenipapo], outro no Ribeirão, outro para o lado de Araçuaí”: ele está se referindo aos violeiros – respectivamente, Bidu, Bernardo e Deca.

Desde 2005, quando o *Nove* foi incluído na programação da Festa, mantém-se todos os anos, salvo raras ocasiões, e devido quase sempre a questões de saúde ou falecimento de familiares, a turma de cantores apresentados acima⁸⁹. Reuni-los em uma

⁸⁸ O Sr. Deca não tem parentes entre os Martim. É interessante notar, de todo modo, que o cantador associa o convite daquele a esse pressuposto – o que ressaltaria as associações já apontadas entre o Brinquedo e relações de parentesco/vizinhança.

⁸⁹ Em 2013, o cantador Toninho, que vivia em Machado, foi trabalhar em uma fazenda próximo a Belo Horizonte. Em 2010, D. Ana foi com a filha caçula para Leme, interior de São Paulo, onde residem há alguns anos dois filhos dela. Apesar de D. Ana ter deixado a região durante a realização desta pesquisa, o fato não alterou de forma significativa o contato com ela, já que em duas das três ocasiões em que lá

“coleção” envolve lidar com a distância entre os locais de residência deles, e também com outras diferenças: por exemplo, relativas ao repertório que cada um deles conheceu ou conhece do Brinquedo, marcado pelos lugares e pessoas com os quais conviveram (como veremos no capítulo quatro)⁹⁰.



Mapa com os lugares atuais de moradia dos cantores.

D. Antônia tem residência em Machado, e viveu boa parte da vida no povoado (desde 1962, quando casou-se). Em 2011, iniciou uma mudança gradual para Jenipapo. Permanece, alternadamente, nos dois lugares. Por isso, disponho-a em ambos.

estive, após a mudança dela, pude encontrá-la. Além disso, ela esteve presente em dois dos três *Noves* de que participei – a cantadeira costuma ir à região em julho, durante os dias da Festa de Bom Jesus, em Machado. A mudança de Toninho deu-se já durante o período de escrita da tese. Soube que ele não estava presente no *Nove* realizado durante a Festa no ano de 2013.

⁹⁰ Como apontado na Introdução, os cantores mais velhos – nascidos entre os anos 20 e 40 – são atualmente aposentados como lavradores. Alguns recebem também uma pensão de viúvo. E alguns têm outras pequenas rendas, provindas, por exemplo, da venda irregular de verduras produzidas na horta de casa, ou do comércio. Dentre os que ainda não se aposentaram – Neide, Luca, Nair, Toninho e Zé Aécio –, além de se sustentarem por meio do que é produzido na terra em que residem ou na qual trabalham, alguns contam com a renda esporádica de serviços como o de pedreiro ou o de faxineira.

Na Festa de Bom Jesus, em Machado, o *Nove* ocorre na quinta-feira que antecede os três dias oficiais da festividade: sexta, sábado e domingo, quase sempre na terceira semana do mês de julho⁹¹. “É a abertura da Festa”, afirmam os cantores com orgulho. Apresentações de grupos musicais de cidades da região, como Teófilo Otoni, iniciam-se na sexta-feira. Há ainda leilão (em geral dois dias, sexta e sábado) e o levantamento de um mastro – com a bandeira de Bom Jesus –, quando podem brilhar no céu fogos de artifício. Os shows ocorrem em seguida às atividades religiosas. Há bastante movimento no povoado, em geral, e nas vendas – em uma delas, há um pequeno salão, no qual dança-se forró.

Em alguns anos, na mesma noite de realização do *Nove*, houve outros eventos (em 2008, um baile; em 2010, o show de um cantor da região; em 2011, um concurso infantil de “Rainha da Festa”) – a programação, como apontado, depende dos festeiros do ano. Naquelas duas primeiras edições, o Brinquedo seria realizado até meia-noite, então seguir-se-iam os outros eventos. Em 2011, o *Nove* foi iniciado após o concurso infantil. Nos últimos dois anos, a Brincadeira tem sido exclusiva na programação da Festa. De qualquer forma, enquanto toma o salão comunitário, há o forró/baile em uma venda do povoado – o que nos lembra daquela classificação de Brandão (1981) e a associação do *Nove* a uma dança abençoada: o momento e o espaço em que ela se dá, na Festa, não são “religiosos” nem “profanos”. A Brincadeira é realizada quase ao fim da Novena. Naquela noite, os cantores figuram, quase sempre, como os condutores das orações – que se dão na Igreja, ao lado do salão comunitário. Quando encerra-se aquela noite de Novena, os cantores direcionam-se então ao salão, para brincar.

O *Nove* ocorre em um dia em que estão presentes em Machado quase somente os moradores do povoado, além de vários parentes, que costumam chegar ao local neste dia. Nos três dias seguintes, a presença de pessoas de outros povoados é enorme.

O lugar intermediário do *Nove* na Festa pode ser notado nos termos apontados acima: percebendo-o como uma dança abençoada que não é sagrada nem profana – que estaria entre o fim da Novena dedicada a Bom Jesus e o início das diversões mundanas, por assim dizer, com os shows dos grupos musicais; e entre a Igreja e a venda.

Mas poderíamos, também, perceber a singularidade do Brinquedo e sua realização antes do início oficial da festividade a partir de uma associação dele a um

⁹¹ Apesar de o calendário católico celebrar o Dia de Bom Jesus em seis de agosto, a Festa em Machado é realizada cerca de duas semanas antes desta data – grande parte dos que vêm de Brasília tem de estar nesta cidade, devido a atividades laborais e estudantis, já no princípio do mês de agosto.

tempo e a um espaço diferentes dos da Festa: o tempo dele é o dos antigos, e o espaço, por excelência, o das roças. Na quinta-feira, quando ocupa o ambiente do salão comunitário, pode reunir, especialmente, parentes, vizinhos, e conhecidos. Trata-se de um encontro mais próximo, interno, a ser realizado antes de os outros convidados chegarem. Velado, de certa forma.

Nesse sentido, há ainda outro aspecto a se considerar na realização do *Nove* “antes” da Festa, e que aponta para uma discussão do capítulo anterior: a associação do Brinquedo aos antigos e à roça vincula-o também, em certa medida, a algumas ideias às quais muitos não querem se ver vinculados. Podemos nos lembrar da incerteza dos roçalianos em afirmar ou negar a palavra dos mais velhos, do duplo sentido da inocência e da simplicidade, do receio de ser tomado como tolo, ou ignorante. Ocultar, de alguma forma, o *Nove*, é evitar, em certa medida, a associação com algo muito antigo, e demasiadamente simples. Especialmente entre os mais jovens.

A maioria [dos jovens] gosta [de Nove], nesse lugar nosso aqui. Se você sair lá para fora e for falar isso, o povo de fora fica tirando o sarro: “ah, é brega, é lá da roça, não sei o quê...” mas eu não importo. (...) Se você sai, e vai ali para o lado de Teófilo Otoni, por ali afora, aí se você já chegar e falar alguma coisa, aí você já sofre um pouquinho de preconceito, mas aqui, na nossa região mesmo, acho que todo mundo gosta.

Walisson

Gosta-se, mas tem-se em mente que é possível “sofrer preconceito” ao afirmá-lo “lá para fora”. Sr. Deca disse, certa ocasião:

Tem muitos que chama o Nove aqui ‘briga de jegue’. Outros fala que é o sapo cantando na lagoa [risos] [Por que briga de jegue?] Não sei, que... Briga de jegue deve ser um trem muito feio, né? Dois jegue brigando... [risos] [E o sapo na lagoa?] Pois é, quer dizer que é o sapo que estava cantando, que estava alegre cantando na lagoa [risos].

Sr. Deca⁹²

Na Festa, o tempo de duração do *Nove* costuma ser menor que em outras ocasiões (antigamente ou em outros contextos nos dias atuais, como veremos). A razão para tal pode estar associada a inúmeros fatores, tais como a ocorrência de outro evento na mesma noite ou ainda nos dias que se seguem, e que demandam o trabalho de

⁹² O cantador mencionou ainda o trecho de uma chamada que o irmão ouviu, certo dia, quando estava na beira de um rio – um homem passou cantarolando-a: “*Companheiro, pinica bem [as cordas da viola], pra esse povo não caçar...*”. Há também um verso proferido com alguma frequência: “Eu tenho medo de cantar/ Onde eu não sou conhecido/ Eu tenho medo de peroba/ Assobiar no pé do ouvido”.

muitos⁹³; o fato de vários dos cantadores virem de Jenipapo, e terem de fazer uma pequena viagem de volta para chegar em casa (“Galo cantou/ Meia-noite, fora de hora/ Pra quem mora perto, é cedo/ Pra quem mora longe, é hora”); ou ainda por se tratar, como sugerido, de tempos e espaços diferentes – provavelmente todos os motivos, relacionados.

Ao referir-se às performances públicas de uma brincadeira popular de Pernambuco, o Cavalo Marinho, patrocinadas pela Secretaria de Turismo em Recife, em que grupos fazem uma apresentação de uma hora quando o Cavalo Marinho costuma durar 12 nos bairros nos quais residem os que o integram, Carvalho (2004) afirma:

Em tais casos, em que a *performance* é sacrificada como linguagem expressiva porque o público exige um entretenimento rápido, os produtores compram o tempo dos artistas do grupo tradicional para matar justamente o dom do tempo que eles almejavam oferecer, em linguagem estética, a seus espectadores. Em vez da lógica produtivista de quanto mais tempo mais dinheiro, os artistas recebem um dinheiro extra justamente para não se expressar, para não ocupar o tempo dos consumidores que pagam para ser entretidos, enfim, para serem silenciados. (:8)

No caso do *Nove*, pode-se nuançar as observações do autor: não há pagamento no evento tampouco trata-se de uma apresentação, em termos exatos. A participação dos presentes no Brinquedo, além da dos cantores, é bastante valorizada e, naquele contexto, vista como algo de certa forma imprescindível para a realização dele – não há espectadores no sentido estrito do termo. A redução do tempo é também menor: brinca-se cerca de quatro, cinco horas, quando o tempo ideal de um *Nove* seria em torno de oito. Mas não se amanhece o dia cantando...

De qualquer forma, os cantores ressaltam que se trata da “abertura da Festa do Machado”, e são bastante recorrentes as falas, entre eles, em que se destaca a requisição do Brinquedo pelos de Brasília – “Eles quer assistir o Nove, quer escutar, e fala que precisa mesmo”. Também mencionam o fato de muitos produzirem gravações em vídeo e imagens fotográficas da Brincadeira, exibindo-as a outros, da região ou da capital federal. Os cantores também fazem bastante referência, com entusiasmo, à grande

⁹³ As casas do vilarejo costumam contar com (muitos) visitantes nos dias de Festa. Biscoitos, roscas e outras quitandas, preparadas em grandes quantidades, o são com antecedência. De qualquer forma, há que se cuidar da alimentação diária dos hóspedes, da arrumação da casa (atividades femininas, por excelência), e da boa recepção, em suma, daqueles. Além disso, há muitas outras atividades laborais em que se atua na Festa – por exemplo, a manutenção da Casa Paroquial, que recebe convidados de fora que tanto passam pelo evento em alguma atividade específica (um grupo de rezadores de alguma comunidade vizinha, por exemplo, que vêm rezar em um dos dias da Novena), quanto aqueles que permanecem vários dias na Casa – em geral festeiros de Brasília. Além de trabalharem, as pessoas procuram ainda, é claro, estar presentes nas outras atividades festivas.

quantidade de pessoas que participaram do *Nove*: “Fazia fileira até encostar no fundo do salão!”. Tratar-se-ia de uma espécie de consentimento ou aprovação dos *modernos*, *novatos*, donos do tempo e do espaço da Festa, em relação àquele outro tempo e espaço aos quais o *Nove* está primordialmente vinculado.

Nesse mesmo sentido, muitos cantores ressaltam a “animação” que a pesquisa realizada na região suscitou neles, tendo influenciado – assim como a requisição dos machadenses residentes em Brasília – o aumento da frequência de *Noves* naquelas imediações. Após o retorno a Machado, pela primeira vez – quando então entreguei aos cantores os DVDs com a gravação que tinha realizado do *Nove* de que participara lá, alguns meses antes –, era comum eles reportarem-se ao fato ao apresentarem-me a outras pessoas. No decorrer da Festa no ano de 2008, o Sr. Deca contava aos que vinham conversar com ele que eu havia “filmado tudo” do *Nove* realizado em fevereiro daquele ano, que havia levado os DVDS a eles, e que naquela presente ocasião contratara um “filmador” de Belo Horizonte. Dizia que eu realizava uma pesquisa sobre “a cantação do Nove”, que era “filha de Uberlândia” e que estava fazendo faculdade em Brasília. Certa vez, quando argumentei com o cantador que os Brinquedos já vinham se realizando nos anos anteriores, na Festa, ele mencionou o número de *Noves* ocorridos no primeiro ano em que estive em Machado (2008) – três, enquanto estava sendo realizado anualmente um, o da Festa. Mencionou ainda a duração de um dos Brinquedos, o último realizado naquele ano, quando “nós quase amanhecemo o dia, coisa que não tinha acontecido”.

Este último *Nove* ocorreu na venda do Sr. Santo. E aqui tocamos em outro ponto: os Brinquedos de que participei nos anos em que a pesquisa foi desenvolvida foram realizados em Machado ou Jenipapo (um em outra comunidade, Agrovila). No caso de darem-se naquele povoado, o convite é geralmente remetido ao Sr. Deca, que o retransmite aos demais (em geral, por meio de recados ou bilhetes – o Sr. Zé Concebido, como apontado, é aquele que o replica em Jenipapo, quase sempre indo às casas dos cantores). No caso de a Brincadeira se dar neste município, ela é realizada pelo cantador Santos Chagas, no salão de sua venda. É este, então, quem convida o Sr. Deca e os demais (de qualquer forma, a confirmação da presença dos violeiros – Deca, Bernardo e Bidu – é vista como ponto de partida para a realização da Brincadeira e, assim, o convite aos demais cantores).

Os que “realizam” o *Nove* – responsabilizando-se por este, em alguma medida, ao convidar os outros para participar da Brincadeira – são os dois cantores do grupo que

exercem alguma atividade comercial⁹⁴ e que provavelmente apresentam um diferencial em relação aos demais em termos de poder econômico. Eles são vinculados, ainda, a duas pequenas regiões, distintas, vistas anteriormente: as imediações de Machado, e as imediações de Jenipapo. O Sr. Deca residia na Lagoa da Chamexuga – com a irmã, prima e sobrinhas; o Sr. Santo, no Bosque. Como apontado, moradores de ambos os lugares frequentavam-se mutuamente – dois dos tios de Deca, Ana e Antônia haviam se casado com moças do Bosque; os cônjuges do irmão de Deca e Ana, e de uma prima carnal deles também residiam naquele povoado. Apesar da distância, que dificultava trocas mais constantes, ou de tipos específicos, moradores dos dois locais tinham contato regular e estabeleceram relações de aliança e compadrio. Atualmente, apesar de o Sr. Deca e o Sr. Santo não mais residirem na Lagoa ou no Bosque, os cantores como que atualizam as relações de reciprocidade entre os dois povoados por meio dos *Noves* alternados pelos quais são responsáveis, em Machado, e em Jenipapo⁹⁵.

Quando cheguei a campo, em fevereiro de 2008, alguns moradores de Machado mencionaram a possibilidade de realizar um *Nove* para que eu pudesse ver. Apreciei a ideia, e fui envolvendo-me na realização da Brincadeira. Como aquele *Nove* “fora de época” estava atrelado à presença de uma pesquisadora ali, vim saber mais tarde que eu havia “feito” o Brinquedo que ocorrera em fevereiro de 2008, em Machado – ou seja, tinha uma responsabilidade primordial em relação à sua realização, tinha sido a “dona” dele. Também sem saber, havia entrado, com isso, em um circuito de trocas que parece existir entre os dois grupos apontados – o de Machado, e o de Jenipapo, encabeçados, respectivamente, pelo Sr. Deca, e pelo Sr. Santo.

Quando do retorno a campo, naquele mesmo ano, o Sr. Santos Chagas realizou um *Nove* na venda dele, em Jenipapo. É claro que se tratava, também, de uma retribuição direta, já que eles consideravam que eu havia realizado o *Nove* em fevereiro (“Vamos fazer um *Nove* para a menina”, teria dito o Sr. Santo, como afirma o Sr. Deca).

⁹⁴ O Sr. Deca possui uma barraca no mercado de Araçuaí, na qual vende cereais.

⁹⁵ Diante de um convite do Sr. Santo ao Sr. Deca para um *Nove* que seria realizado no salão da venda daquele, este cantador afirmava que tinha de ir: “Para todo canto que eu chamo ele [o Sr. Santo], ele vai”. A obrigação que o Sr. Deca destaca de aceitar o convite do outro cantador (ou de retribuir o aceite do convite, e assim a presença dele) evoca a que vimos, entre outros contextos, nos arranjos laborais – nas trocas de dias, por exemplo, em que homens trabalham uns para os outros, alternadamente. Nestes casos, pode-se dizer que um ganhou um dia de trabalho do outro, ao trabalhar para ele (e, em seguida, deve “receber” o trabalho do outro nas próprias terras). A proximidade entre os dois registros ou mais exatamente a presença das relações de reciprocidade em ambos foi certa vez mencionada, indiretamente, pelo Sr. Deca – certa ocasião, quando um *Nove* seria realizado em Machado, e o Sr. Bidu não sabia ao certo se poderia ir, o Sr. Deca, cunhado e compadre dele, pediu-me sorrindo, já que eu estava indo para Jenipapo, onde reside aquele cantador: “Fala para ele vim ganhar o dia em minha mão lá no Machado”. O Sr. Bidu teria um dia “a receber” do Sr. Deca caso fosse ao Brinquedo.

Considero, contudo, que se o *Nove* que ocorrera em fevereiro tivesse se dado em Jenipapo, provavelmente o segundo dar-se-ia em Machado.

E então voltamos à Festa e à afirmação do Sr. Deca acerca da influência da pesquisa no número de *Noves* (e na ocorrência de Brinquedos mais longos): a “retribuição” do Sr. Santo era relativa ao *Nove* que tinha sido realizado em fevereiro, no pequeno e velho salão que servia de abrigo àqueles que vinham vender algum produto da roça na feira que se dava ali nos idos dos anos 50. O cantador promoveu então um *Nove* que seguiu quase até amanhecer o dia, como ressaltou o Sr. Deca. O *Nove* realizado durante a Festa não entraria neste circuito de trocas: os machadenses residentes em Brasília estavam ali na ocasião da festividade, mas não “realizavam” *Noves* fora desse período, pois não é comum estarem lá além do mês de julho. No circuito das dádivas, é como se eles pudessem doar, mas não receber. Como a pesquisa pressupunha a permanência na região por mais tempo, era mais fácil que ela entrasse em um circuito de trocas e suscitasse a realização de Brinquedos em períodos diferentes do ano, de forma mais aproximada à que ocorria antigamente.

A Festa, então, por um lado, atrelava o *Nove* a um calendário anual onde ele tem data e lugar para ocorrer – assim como, aliás, dava-se em relação aos Pousos do Divino e à celebração de santos padroeiros –, garantindo-lhe alguma estabilidade e ainda perspectiva de continuidade. A pesquisa podia contribuir para que ele integrasse um circuito de trocas que envolvia dois grupos de cantores, em uma atualização de relações de reciprocidade antigas. Ambas, valorizando aquele velho Brinquedo e a experiência daqueles cantores-roçalianos: mirando-os com máquinas fotográficas, câmeras de vídeo e/ou gravadores, e fazendo-lhes muitas, muitas perguntas, cujas respostas poderiam compor a escrita de um trabalho “de faculdade” na capital federal. A Brincadeira “do mato” podia ocupar outros lugares, e tornar-se “cultura”, antiga.

Quando é a pessoa que anda cantando direto, ele vai fazer o quê?, ele já vai entrosado, porque ele já está prático. Mas hoje está tudo despraticado porque quase que lá ia acabando... Se a cultura não pega, não caía aí dentro, ia acabar. [Que cultura, o Sr. fala?] O Nove é da cultura, aqui do mato. Quer dizer, é uma cultura antiga, que usava de cantar nas roça.

Sr. Manoel Macedo

Cultura da roça que pode fazer projetar sobre quem a cultiva um interesse quase sempre inédito. Provavelmente por isso o enorme contentamento destes cantores ao constata-lo.

O fato de a Brincadeira ter ocorrido de forma esparsa durante anos teve seus efeitos. Um deles é o desconhecimento ou desinteresse dos mais novos – novatos, modernos – por ela. Quando perguntado se havia diferença entre os *Noves* antigos e os atuais, um cantador afirmou:

A diferença é isso, é que a metade desse povo novo não sabe o quê que é *Nove*. A gente é preciso de explicar porque o povo não entende, esses novo, então é preciso ensinar eles, porque eles não sabe, né?

Sr. Tião Paulino

A “explicação” se dá por meio da participação em um Brinquedo – Luca menciona um *Nove* que o Sr. Zé Martim realizou⁹⁶:

Diz que era para cantar para os novo ver como é que era. Aí nós fomo, para lá nos Martim, que ele [Zé Martim] disse que era para poder os novo ver nós cantar.

Apesar de muitas vezes haver uma diferença notável na participação de velhos e novos no Brinquedo, entre os cantores é que esta pode ser vista de maneira destacada: a mais nova dentre os dezesseis é a cantadeira Nair, nascida em 1965. Os violeiros, por sua vez, têm entre 60 e 80 anos – há outros violeiros na turma, mas eles não costumam tocar o instrumento, e apenas cantam. Esse dado nos faz atentar para a possibilidade de os cantores, ou violeiros, “tornarem-se” tais com uma idade mais avançada – a partir dos 40 anos, aproximadamente. Aponta, ainda, para a possibilidade de eles ocuparem esses lugares na medida em que os mais velhos vão se ausentando deles – por morte, ou por não terem mais o mesmo vigor de antes. O fato de todos terem, então, entre 45 e 90 e poucos anos não atesta, necessariamente, o fim dos *Noves* com a ausência deles. Talvez, à medida que alguns forem ausentando-se, outros, da mesma turma, e ainda aqueles que acompanham os Brinquedos de forma mais distanciada, possam aproximar-se um pouco mais.

Dentre os demais participantes da Brincadeira, podem-se ver muitos jovens – especialmente em Machado, como se costuma dizer: “A turma dos Machadeiro ainda gosta de Nove, e sabe cantar. Não todos, mas a maioria sabe”, afirmou o Sr. Manoel Maceda.

⁹⁶ Não soube se trata-se do mesmo a que o Sr. Deca se referiu.

Outro dos efeitos da ocorrência esparsa do *Nove* foi o fato de as canções velhas, e desconhecidas, figurarem como novas nos tempos atuais:

Tem muito nove que foi esquecido para trás que hoje passa como novo. (...) Tem nove antigo, muito antigo, que hoje a gente está preferindo que eles volta. E eles, não é todo mundo que sabe eles não, só nós de idade. [E por que vocês estão preferindo que eles voltem?] Por causa que... Você quer ver? Porque eles tem mais graça, que os nove novato.

Sr. Manoel Maceda

Há, ainda, com alguma recorrência, afirmações de que as danças e canções antigas tendem a ocupar lugar nos dias atuais, e perdurar.

Sr. Clemente Vaqueiro [cantador]: Mas eu vou falar com você, era bom demais, Nossa Senhora, mas hoje... Hoje o povo até perdeu o assunto disso... Mas lá vai voltando, ó, porque disse que é para voltar tudo quanto é cantoria que tinha, né?

Eu: É?

Sr. Clemente Vaqueiro: Diz que é.

Eu: Quem que disse?

Sr. Clemente Vaqueiro: É os povo que fala. Que vai voltar. (...) Se Deus quiser!

Por que tem muita gente perdendo o Nove, no marcar o Nove? Porque estava desusando! Então, eles quer implantar de novo.

Sr. Manoel Maceda

O tempo lá vem voltando aos pouquinho...

D. Alaíde, cantadeira, tia de Zé Aécio

Atualmente, ocorrem cerca de três, quatro ou cinco *Noves* por ano nas imediações de Machado e Jenipapo. Além dos que se realizam na Festa de Bom Jesus e na venda do Sr. Santo, há outros – lembro-me de um realizado pelo pai de Zé Aécio, pouco antes de falecer, quando recebia, no final do ano, filhos e irmãos que residem em outros estados; também um em que se inaugurou um salão comunitário de uma comunidade; outro a convite de uma escola... Soube também de alguns poucos, nos últimos dois anos, que se deram na roça – recentemente, em 2013, houve um que, como disseram, foi muito animado, e durou até amanhecer o dia.

Capítulo TRÊS

As brincadeiras

Há uma série de brincadeiras que podem tomar corpo em uma noite de *Nove* – “Tem muitas qualidade de brinquedo”, como disse certa vez um cantador já falecido, Clemente Jorge. Nem todas pude conhecer devido ao número insuficiente de pessoas que as soubessem brincar – como a Roda de Par, de Viola ou de Encontro, e a Negrinha⁹⁷. Outras, como a Serenata e a Mariazinha, vi poucas vezes, assim como o Paulista (ou Quatro), e o Batuque. Rodas, bem como o Caboclo, mas especialmente o Vilão são mais comuns. Este é comumente realizado em uma noite de *Nove*. O evento sempre conta, de todo modo, com a brincadeira do Nove. Esta é a que abarca o maior número de pessoas além dos cantadores, ou brincadores, e cantadeiras.

Alguns elementos musicais e cinéticos estão presentes em todas as oito brincadeiras que serão tratadas aqui – Nove, Caboclo, Paulista, Serenata, Mariazinha, Roda, Batuque, Vilão: a partir de combinações diversas, elas contam com canções – cantigas – e também com os chamados versos, ambos entoados por cantadores e cantadeiras que podem se agrupar em formações específicas. Em algumas brincadeiras há chamadas, que são composições cantadas antes das cantigas. Em relação aos elementos cinéticos, uma combinação de movimentos circulares ou retilíneos, assim como de uma disposição circular e de uma disposição em fileiras estrutura de forma diferenciada cada uma das brincadeiras.

Neste capítulo, os brinquedos serão descritos a partir dos elementos musicais e cinéticos apontados acima – presença e articulação entre cantigas, versos e chamadas;

⁹⁷ Como os cantadores as descreveram, a primeira – Roda de Par – conta com participantes em número par. Trata-se de uma roda que, com o trespassar das pessoas, em giro, torna-se ao final duas – uma dentro da outra, já que uma das pessoas que girou aproxima-se mais que a outra do centro do círculo em que estavam inicialmente. No caso de os pares serem formados por um homem e uma mulher, estas ficam na roda de dentro, e eles, na de fora – “Fica uma carreira de lá e outra já fica encolhida”, como afirmou D. Antônia. Na Negrinha, dois homens dançam um em frente ao outro ao som de uma viola tocada “depressinha”. Eles trocam de lugar, mutuamente, voltam ao seu lugar inicial, e fazem uma série de movimentos, cercados por uma plateia atenta – “O povo ficava em roda para ver”. D. Antônia mencionou ainda a “Imbigada”. Ela não chegou a vê-la em alguma festa, mas contou que, ocasionalmente, a “velha Ana”, irmã de Antônio Cesário, recebia em sua casa (vizinha à da cantadeira, na Lagoa da Chamexuga) Maria Gomes, “parteira velha do Machado”, muitas vezes para fiar algodão, ou fazer apenas uma visita. Às vezes, elas direcionavam-se à sala e começavam a rodar com suas longas saias, dando umbigadas enquanto cantavam: “*Dá, Sinhá, dá/ Minha Sinhá, quando dá, é devagar/ Imbigada na outra sem parar*”.

formação de conjuntos musicais (quantos e quais instrumentistas e/ou cantores); movimentação e disposição espacial dos participantes –, buscando-se perceber recorrências e diferenças. Como veremos, em cada brincadeira há uma seleção diferencial destes parâmetros. Além destes, há ainda outro elemento a ser considerado no cotejamento dos brinquedos: as diferenças na participação de mulheres e de homens nas várias brincadeiras, mesmo que todas, exceto uma, reúnam pessoas de ambos os sexos. Essa diferença refere-se à responsabilidade por enunciar cantigas e versos e ao manejo de instrumentos musicais. Esses aspectos serão tratados ao fim do capítulo.

A descrição a seguir será feita com base tanto na minha observação das brincadeiras quanto na caracterização que os próprios cantores fazem delas. Trata-se de uma referência para se conhecer a forma como estes brinquedos se desenrolam em uma noite de *Nove*, mesmo que, em uma noite de *Nove*, nem tudo ocorra ou tenha de ocorrer segundo a descrição abaixo. Essas variações serão apontadas.

3.1. Cantigas, versos e chamadas

Há um grande número de canções, ou cantigas, a compor o repertório dos brinquedos no *Nove*. Alguns destes – o Vilão, a Mariazinha e a Serenata – contam cada um com uma cantiga única, homônima ao brinquedo. Nas outras brincadeiras, há uma variedade de canções, e elas também são homônimas aos brinquedos: chamam-se de “roda” as cantigas entoadas na brincadeira da Roda, de “nove” as que embalam a brincadeira do Nove, e assim por diante⁹⁸. Estas canções variam quanto ao número de frases⁹⁹, métrica, rima, e ao texto. Os versos também são variáveis quanto ao texto, mas eles são sempre quartetos, ou seja, estrofes de quatro linhas. No próximo capítulo, estes aspectos serão tratados de forma mais detida. Neste, o que nos interessa é conhecer de maneira geral quais são as unidades poético-musicais que compõem as brincadeiras – as cantigas, versos e chamadas –, e a forma como estão presentes nos brinquedos.

As chamadas são uma espécie de cantiga introdutória à brincadeira, que antecede a canção que de fato irá embalar os participantes. Elas ocorrem em três brinquedos: o Nove, o Caboclo e a Serenata (adiante teremos um quadro que sintetiza a

⁹⁸ Como apontado anteriormente, para diferenciar a brincadeira da cantiga, o termo será grafado em maiúsculo quando referir-se àquela e, em minúsculo, quando tratar-se de uma menção à cantiga.

⁹⁹ Utilizo o termo “frase” para me referir a um verso de uma estrofe poética, evitando o uso do termo próprio, “verso”, já que *verso* é aqui uma categoria nativa que se refere, por sua vez, ao quarteto, ou à estrofe formada por quatro linhas.

distribuição das unidades poético-musicais nos brinquedos). A chamada é formada por versos, que variam, e por uma parte fixa, repetitiva, como no exemplo:

♪ É de vera, companheiro

Ô gavião penacho, seu cabelo tem dois cacho, seu vestido tem dois laço

Esta vai em seu louvor

Ô gavião penacho, seu cabelo tem dois cacho, seu vestido tem dois laço

No salto do seu sapato

Ô gavião penacho, seu cabelo tem dois cacho, seu vestido tem dois laço

Corre água e nasce flor

*Ô gavião penacho, seu cabelo tem dois cacho, seu vestido tem dois laço*¹⁰⁰

O verso destacado da chamada, como podemos perceber, seria: “É de vera, companheiro/ Esta vai em seu louvor/ O salto do seu sapato/ Corre água e nasce flor”.

Pode-se também cantar:

♪ Amanhã eu vou-me embora

Ô gavião penacho, seu cabelo tem dois cacho, seu vestido tem dois laço

Eu não vou-me embora não

Ô gavião penacho, seu cabelo tem dois cacho, seu vestido tem dois laço

Se eu tivesse que ir-me embora

Ô gavião penacho, seu cabelo tem dois cacho, seu vestido tem dois laço

Eu não tava aqui mais não

Ô gavião penacho, seu cabelo tem dois cacho, seu vestido tem dois laço

O verso, desta vez, sendo “Amanhã eu vou-me embora/ Eu não vou-me embora não/ Se eu tivesse que ir-me embora/ Eu não tava aqui mais não”.

O proferimento de uma chamada é tido por muitos como um momento quase solene em uma noite de *Nove*. O salão costuma ficar mais silencioso para que se possa ouvir as vozes dos cantadores. A chamada é também reconhecida pelas dificuldades que pode apresentar aos cantadores tanto em termos musicais – alteração melódica – quanto textuais – a lembrança da chamada completa, mesmo sendo longa, a repetição correta de

¹⁰⁰ Como apontado anteriormente, as cantigas e a parte fixa da chamada são grafadas em itálico, enquanto os versos o são de forma regular.

suas partes, intercalada ao proferimento de cada linha do verso, a capacidade de escolha, no momento, do verso a ser proferido.

Para caracterizar o verso e a cantiga, é melhor fazê-lo comparativamente. Como apontado acima, em algumas brincadeiras há uma única cantiga, e na maioria delas, várias. Isso quer dizer que quando se brincar o Vilão, por exemplo, a canção que sempre será cantada é: “*Aprendi dançar vilão, aprendi dançar vilão/ Não foi nessa terra não, não foi nessa terra não/ Aprendi com as alemoa, aprendi com as alemoa/ Na terra dos alemão, na terra dos alemão*”. Na brincadeira da Roda, por sua vez, pode-se cantar, por exemplo: “*Chora, bananeira/ Bananeira, chora/ Chora, bananeira/ Adeus, que eu já vou-me embora*”; ou então: “*Ah, cebola branca/ Da cabeça miudinha/ Vamo lá pra casa/ Bancar a almofadinha/ Ela é namorada minha*”; ou ainda: “*Choveu, choveu, sabiá/ Em beira-mar/ Olha seu ninho/ Para não molhar*”, e mais tantas outras. De qualquer forma, quando se entoa determinada cantiga em uma brincadeira, ela será repetida, seguidamente, por algum tempo. Então, quando se cantar outra, esta também será repetida durante certo intervalo.

Quando se trata dos versos, a cada momento um é enunciado, mas somente uma vez – ele não é repetido. Em seguida, outro é proferido, e depois ainda outro, e assim por diante. A quantidade de versos que integra o repertório do *Nove* é incontável, pois além de existir uma espécie de repertório individual de versos (mesmo que o repertório seja, em boa medida, coletivo, há preferências ou particularidades individuais na maneira com que se interage com ele, como veremos no próximo capítulo), há também a possibilidade de se criar versos no momento da brincadeira, o que torna o conjunto de versos do *Nove* potencialmente infinito. Os versos, nesse sentido, teriam um caráter mais variável que as cantigas, que se destacariam por uma estabilidade maior.

Há outro ponto em que diferem cantigas e versos, consistente com o anterior: o proferimento de versos é quase sempre individual, enquanto o de cantigas é coletivo. Quando alguém canta um verso, outras pessoas podem acompanhar, já que é provável que também o conheçam, mas não é tão comum que o façam: no momento em que se profere um verso, não há muitas vozes soando no ar, mas quase sempre a de uma pessoa específica. As cantigas, por sua vez, são comumente enunciadas por todos aqueles que as conhecem, um número sempre maior de pessoas.

Outro elemento importante da diferença verso/cantiga: o verso, em si, não tem melodia. O seu proferimento em forma de canto só pode ser feito com base na melodia da cantiga no qual ele está sendo “inserido”, ou à qual ele é articulado. Esta, sim, possui

uma melodia própria, guiando, por assim dizer, o desenho melódico que se deve observar ao enunciar o verso.

Por fim, os atos de se enunciar um verso ou entoar uma cantiga em uma brincadeira são referidos por meio de diferentes termos: das cantigas, diz-se que alguém as *tira*: “Ele tirou um nove...”. Os versos, por sua vez, são *postos*, *colocados*, ou *jogados*: “Aí eu pus um verso...”.

A chamada, como vimos, é composta por uma parte repetitiva, e um verso, que varia. Apesar de ela contar com a presença, e a variabilidade, do verso, pode ser aproximada à cantiga a partir dos quatro critérios acima, com diferenças de grau: é repetida várias vezes (em geral, por um período mais breve que a cantiga); é enunciada por um grupo (o de cantadores, mesmo que não inclua todos os participantes do brinquedo); tem melodia; é também tirada: “Tira uma chamada aí...”, pode-se dizer.

As cantigas, como a chamada, figuram como uma base, inclusive melódica, sobre a qual os versos são inseridos. Aquelas são coletivas, e primam por uma maior estabilidade, enquanto estes são variável e individualmente pronunciados. Aquelas são tiradas, e estes, postos. Teríamos:

Cantiga e chamada	Verso
Estabilidade	Variabilidade
Coletivo	Individual
Melódico	∅
Tirado	Posto

A combinação que há na chamada entre versos e uma parte fixa ou repetitiva é análoga à que ocorre nas brincadeiras: em todas elas, de forma diferenciada, existe uma articulação entre uma parte que varia a cada emissão, os versos, que são postos, e outra estável, que serve como base para aquela – a cantiga, que é tirada.

Em alguns brinquedos, como veremos, as cantigas têm maior destaque, em outros, são os versos que ocupam um lugar de proeminência. Apesar de as cantigas serem repetidas indefinidamente a cada ocasião em que são evocadas em um brinquedo do *Nove*, uma determinada cantiga não deve ser cantada mais de uma vez naquela noite. Versos e chamadas seguem o mesmo preceito, devendo ser proferidos uma única vez

em um determinado Brinquedo¹⁰¹. Pode-se colocar qualquer verso em qualquer cantiga e chamada.

Vejamos então como se dá a combinação de versos, cantigas e chamadas, quando for o caso, em cada brincadeira. Elas são apresentadas, abaixo, a partir da sequência “preponderância de cantigas” → “preponderância de versos”:



Nove

Várias cantigas, ou noves, são cantados ao se brincar o Nove. A entoação de cada um deles, no brinquedo, é antecedida pelo proferimento de uma chamada: canta-se uma chamada e, em seguida, um nove é cantado, e repetido. Há, então, um breve intervalo. Então, uma chamada diferente é evocada, seguida de outra cantiga de nove, e assim por diante. Na descrição dos brinquedos, será denominado seção o período em que se entoa uma cantiga, antecedida ou não por uma chamada. As seções do Nove têm cerca de dez a vinte minutos. A chamada é o único momento nesta brincadeira em que versos estão presentes. Uma seção do Nove poderia, por exemplo, ser:

[Chamada]

♪ Menina, corta cabelo
Eu to querendo ir embora

Não corta a beleza não
Essas moça daqui não me namora

Que a beleza mata a gente
Eu to querendo ir embora

E eu não quero morrer não
Essas moça daqui não me namora
Ai, eu to querendo ir embora
Adeus, morena, adeus
Adeus, morena, é hora
Essas moça daqui não me namora

¹⁰¹ Apesar dessa expectativa, pode acontecer que versos, especialmente, sejam repetidos em um *Nove*.

[Nove]

♪ *Se eu fosse um pé de alecrim*
Eu não queria morrer
Ficava de um lado do caminho
Pra fazer sombra procê¹⁰²



Caboclo

Cada seção da brincadeira do Caboclo também tem início com uma chamada. Em seguida, canta-se uma cantiga completa do caboclo, para depois cantar-se um verso seguido da parte final da cantiga. Então, canta-se a cantiga completa novamente, e assim por diante.

[Chamada]

♪ *A menina me xingou feio*
Balanceou roseira

Eu xinguei ela bonita
Balanceou roseira
O quê que a roseira tem
Balanceia e não cai fulô
Quem é roseira branca
Pra ser mais firme de que eu sou¹⁰³?

[Caboclo]

♪ *Menina toma cuidado, eh, ai,*
Com esses moço boadeiro
Tudo que eles faz na vida, eh, ai,
É só pra ganhar dinheiro
Eu arrisquei a minha vida
Pra chegar no seu terreiro
O seu pai é muito bravo, eh, ai,
Eu peço licença primeiro

¹⁰² Na faixa um do CD anexo pode-se ouvir uma chamada seguida de um nove, registrados em um dos Brinquedos de que participei.

¹⁰³ Que não é “falso”, que “namora firme”.

[Verso + parte final do caboclo]

♪ Lá vai uma, lá vai duas
Lá vai três pela primeira
Lá vai meu amor embora
No vapor da cachoeira
*Eu arrisquei a minha vida
Pra chegar no seu terreiro
O seu pai é muito bravo, eh, ai,
Eu peço licença primeiro*¹⁰⁴

Não há a inserção de um verso completo em todas as chamadas, como podemos ver acima. Aquele, inteiro, seria “A menina me xingou feio/ Eu xinguei ela bonita/ Eu sou um lacinho de rosa/ Ela é um lacinho de fita”.



Paulista

Exceto pela ausência da chamada, a forma como se articulam versos e cantiga, no Paulista, ou Quatro, é equivalente à que vemos no Caboclo. Em cada seção do brinquedo, há a enunciação de uma cantiga completa que é seguida pelo proferimento de um verso conectado à parte final da cantiga:

[Paulista]

♪ *Eu vim de lá de baixo
Somente para te amar
Mas os invejoso são muito
Tão querendo me matar, eh
Entrega, eu não entrego
Só depois que me matar
Tá sabendo que um homem é para outro
Mas a sorte é Deus é que dá, ai ai*

¹⁰⁴ Na faixa dois do CD anexo, pode-se ouvir um trecho da brincadeira do Caboclo.

[Verso + parte final do Paulista]

♪ Eu descí prali abaixo
Foi tomando meus assunto
Vi o rastro do Capeta
Fôrma de fazer defunto, ai ai
Entrega, eu não entrego
Só depois que me matar
Tá sabendo que um homem é para outro
*Mas a sorte é Deus é que dá, ai ai*¹⁰⁵

Enquanto no Nove o verso só está presente na chamada, nestas duas últimas brincadeiras ele também aparece associado à cantiga. Em todas as brincadeiras, como apontado, há uma articulação entre versos e cantigas. Mas tanto no Caboclo como no Paulista, o verso aparece de fato atrelado à cantiga: assim como vemos na chamada, o verso, a cada vez variável, é seguido por uma parte fixa que se repete – no caso dos brinquedos, esta “parte fixa” é a parte final de um caboclo ou paulista. Ou seja, temos, como na chamada, a composição VERSO + PARTE FIXA (PARTE FINAL DA CANTIGA). Como esta célula segue à entoação da cantiga completa, temos:

(verso + parte fixa da chamada¹⁰⁶) + cantiga completa + (verso + parte final da cantiga)
(variável + fixo) + fixo + (variável + fixo)
(tirado) + tirado + (posto + tirado)
(tirado) + tirado + tirado
tirado

O que se canta tanto no Paulista como no Caboclo, portanto, é uma composição em que o verso não aparece separado da cantiga, como veremos em outras brincadeiras – composição que por sua vez reconstitui a da chamada. A diferença destas duas brincadeiras em relação ao Nove é que, neste, o verso só aparece na chamada, associado à parte fixa dela, e não à parte final de alguma cantiga – esta é cantada sem que esteja ligada a algum verso; canta-se somente a “cantiga completa”, como nomeei acima. De qualquer forma, temos, de forma similar ao esquema acima:

¹⁰⁵ Pode-se ouvir a execução de um paulista na faixa três do CD anexo.

¹⁰⁶ No caso do Caboclo, e não do Paulista, no qual não há chamada.

(verso + parte fixa da chamada) + cantiga completa

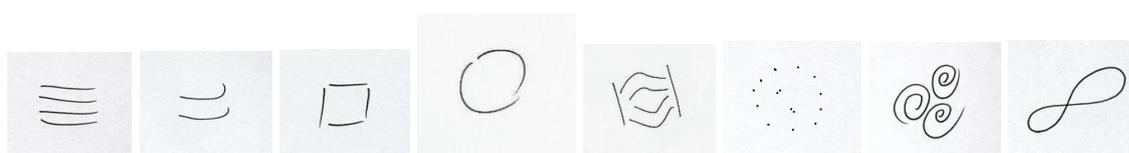
(variável +fixo) + fixo

(posto + tirado) + tirado

tirado + tirado

tirado

Nas brincadeiras seguintes, segundo a sequência apresentada, a parte fixa conectada a um verso vai diminuindo, até se extinguir.



Serenata

Na Serenata, há uma única chamada e também uma só cantiga, que consiste em uma pequena frase. Como é este o caso, este brinquedo não conta com várias seções, cada qual embalada por uma canção específica, como vimos nas brincadeiras anteriores. A Serenata é iniciada com a chamada, e, em seguida, começa-se a entoar versos – a cada dois ou três, profere-se a pequena cantiga “*Aiê, ai, ai, meu amor, Serenata*”.

[Chamada]

♪ Morena, cê vai embora

Com intenção na Serenata

Meu anel é ouro e a pedra é prata

Não vai não, ta muito cedo

Com intenção na Serenata

Meu anel é ouro e a pedra é prata

Os carinho dessa moça é que me mata

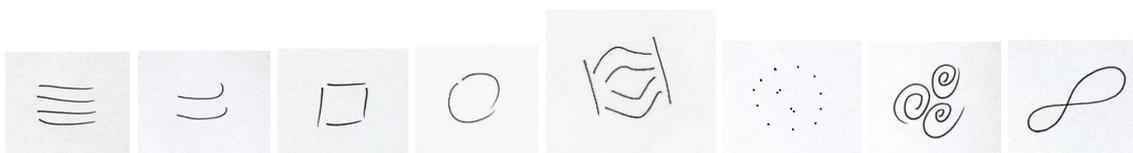
O verso completo, acima, é: “Morena, cê vai embora/ Não vai não, ta muito cedo/ Sua besta ta amarrada/ No pezinho do arvoredor”. Após a chamada, seguem-se versos como abaixo:

♪ Menina, quando eu te vi
No mundo, primeiro dia
Levantei as mão pra cima
Quase morro de alegria

♪ Eu joguei água pra cima
Aparei com a caneca
Que menina bonitinha
Cinturinha de boneca
*Aiê, ai, ai, meu amor, Serenata*¹⁰⁷

É a primeira vez que vemos, mesmo que de forma incipiente, um verso ser inserido no brinquedo de forma autônoma – sem que esteja atrelado a uma cantiga a cada vez que é proferido. De qualquer forma, não se costuma enunciar mais que dois ou três versos autônomos sem que se profira outro conectado à cantiga da brincadeira. Teríamos, então:

(verso + parte fixa da chamada) + verso + (verso + parte fixa da cantiga)
(variável + fixo) + variável + (variável + fixo)
tirado + posto + tirado



Mariazinha

Nesta brincadeira (como a Serenata e o Vilão, que veremos adiante), há também uma única cantiga e, como em todas a seguir, não há chamada. Tampouco a marcação de seções. Ao iniciar o brinquedo, canta-se:

♪ *Mariazinha, seu ranchinho beira no chão (rancho de beira no chão)*¹⁰⁸
Berabo (Berais), Mariazinha

¹⁰⁷ Trecho da brincadeira da Serenata pode ser ouvido na faixa quatro do CD anexo.

¹⁰⁸ Como já apontado, termos entre parênteses indicam variações no texto da cantiga, verso ou chamada.

Em seguida, e de forma semelhante à Serenata, versos começam a ser proferidos e são, muitos deles, seguidos pela parte final desta pequena cantiga: “*Berabo (Berai)s, Mariazinha*”. Esta pequena frase pode ser acrescida ao final de cada linha ou a cada duas linhas do verso:

♪ Quando você for embora (*Berabo, mariazinha*)

Você vai de avião

Berabo, mariazinha

Mode a quentura do sol (*Berabo, mariazinha*)

E a poeira do chão

Berabo, mariazinha

♪ À meia-noite

Hora de moça fugir

Põe azeite no batente

Para a porta não rangir [ranger]¹⁰⁹

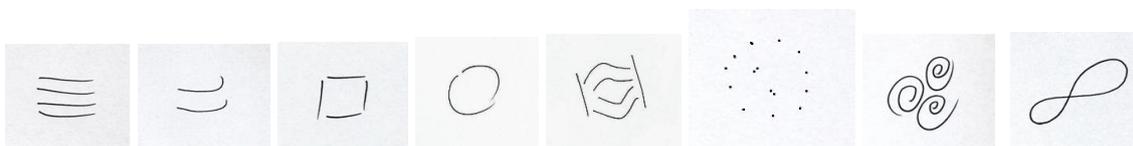
A cantiga, completa, é também entoada, havendo uma sequência, então, de versos seguidos pela parte final da cantiga (a cada linha ou a cada duas linhas), versos autônomos, e ainda, ocasionalmente, a cantiga completa:

cantiga completa + versos + (versos + parte final da cantiga)

fixa + variável + (variável + fixa)

tirado + posto + (posto + tirado)

tirado + posto + tirado



Roda

Não há seções definidas nesta brincadeira: as várias e diferentes cantigas da Roda são, muitas vezes, cantadas uma em seguida da outra. O que pode haver é um intervalo breve entre a entoação de algumas cantigas, seguidas, e outras – muitas vezes para um curto

¹⁰⁹ Na faixa cinco do CD anexo, pode-se ouvir um trecho da brincadeira da Mariazinha.

descanso, em que se escolhe a próxima cantiga a cantar. A cada vez que se repete uma cantiga, ou seja, entre as repetições dela, um verso é proferido:

[Roda]

♪ *Ô rosa, me tira do sol*
Ei, rosa, me põe no sereno
Ô rosa, cê tira e me põe
Nos braço daquele moreno

[Verso]

♪ Você diz que eu sou sua
Se eu sou sua eu não sei
O mundo dá muitas volta
Eu não sei de quem serei

[Roda]

♪ *Ô rosa, me tira do sol*
Ei, rosa, me põe no sereno
Ô rosa, cê tira e me põe
*Nos braço daquele moreno*¹¹⁰

Há cantigas em que se repete uma palavra ao final de cada frase, como a que vemos abaixo. Neste caso, assim como na Mariazinha e também na Serenata, acrescenta-se ao final do verso este mesmo termo presente na cantiga:

♪ *Choveu, choveu, sabiá*
em beira mar, sabiá
olha seu ninho, sabiá
para não molhar, sabiá

♪ Você diz que eu sou sua, *sabiá*
Se eu sou sua eu não sei, *sabiá*
O mundo dá muitas volta, *sabiá*
Eu não sei de quem serei, *sabiá*

♪ *Choveu, choveu, sabiá*
em beira mar, sabiá
olha seu ninho, sabiá
para não molhar, sabiá

¹¹⁰ Pode-se ouvir a execução de uma cantiga de roda na faixa seis do CD anexo.

Temos então:

cantiga + verso
fixo + variável
tirado + posto
ou
cantiga + (verso + parte da cantiga)
fixo + (variável + fixo)
tirado + (posto + tirado)

Esta última fórmula repete aquela de versos conectados à cantiga. Ao contrário das brincadeiras anteriores, porém, em que há uma presença ainda discreta de versos autônomos, na brincadeira da Roda a maior parte dos versos não está ligada a uma parte da cantiga, já que na maioria das rodas não há essa pequena parte final, repetitiva. Aqui, portanto, há mais versos autônomos, e poderíamos dizer que a ênfase recai sobre o que é “posto”, e não “tirado”. Essa tendência de “autonomização” dos versos seguirá se ampliando nas duas próximas brincadeiras, e, se lembrarmos da descrição dos brinquedos até aqui, ela foi ocorrendo gradativamente – no Nove, a primeira brincadeira apresentada, os versos só aparecem na chamada, e não são nem mesmo conectados a alguma cantiga.

Além disso, as cantigas podem ficar cada vez mais curtas: no Nove e, especialmente, no Caboclo ou no Paulista, elas têm quatro, seis, oito ou mesmo dez frases, enquanto no Batuque podem reduzir-se a duas. Mesmo na Serenata e na Mariazinha, elas figuram apenas como pequenos adendos, em seguida aos versos. Além disso, as cantigas começam a ser repetidas menos vezes, enquanto os versos começam a ser proferidos sequencialmente, como veremos.



Batuque

Há dois tipos de Batuque: um reconhecido entre os cantores como mais antigo – o “Batuque de Roda” ou “Linhavado” – e outro, como mais recente (20, 30 anos) – o

“dado-o-braço” (aquele em que se dá o braço). Não assisti ao primeiro; a descrição que se segue refere-se, portanto, ao último.

A diferença entre os dois, além de estar relacionada à sua antiguidade, está associada – como se pode perceber pela nomeação de ambos – com a disposição dos participantes e os movimentos que eles fazem ao brincar. Na seção voltada ao aspecto cinético das brincadeiras, essa diferença será explicitada. É importante notar aqui, entretanto, um item relativo a ela: as cantigas entoadas em um batuque seriam diferentes das enunciadas em outro, segundo um cantador. Há, entretanto, cantigas que este afirmou como do Batuque Linhavado que são cantadas no Batuque “dado-o-braço”. Uma cantadeira afirmou que, se se lembra bem, não se cantava cantigas durante o Batuque Linhavado, este era só “tocado”, ou seja, dançava-se apenas ao som da viola. Esta cantadeira é mais velha que o outro cantador, e talvez tenha conhecido o Batuque Linhavado desse modo, mesmo que não afirme ter certeza do fato. Considerando a observação do cantador, parece-me plausível a hipótese de que, mesmo com o costume de se dançar, nos dias atuais, o Batuque “dado-o-braço”, e não tanto o Linhavado, algumas cantigas deste sejam evocadas ao se brincar aquele, apesar de, idealmente, as cantigas de um e outro serem exclusivas. Na descrição que se segue, então, optei por inserir as cantigas que ouvi no Batuque “dado-o-braço”, afirmadas por um cantador como do Batuque Linhavado.

Muitas cantigas são cantadas ao brincar o Batuque. Não há intervalos marcados entre cada uma delas, ao contrário do que víamos nos primeiros brinquedos descritos (Nove, Caboclo, Paulista). Cada batuque é cantado, repetidamente, e em seguida outro. Entre as repetições de cada cantiga, versos são entoados. As cantigas do Batuque, que costumam ser bastante curtas (duas frases, a maioria), são repetidas algumas vezes, cerca de três ou quatro, seguidamente. Então, são postos um ou dois versos (talvez mais, o que não é muito comum) para, então, voltar-se à entoação da cantiga, e assim por diante, até cantar-se outra cantiga, seguindo-se a mesma sequência:

♪ *Anda roda, piadinho, piadinho, piador*
Cê espera que eu lá (já) vou
[repete-se algumas vezes a cantiga]

♪ Não [a]bana o lenço pra banda
Que eu ando andando
Quando o vento dá no lenço
Penso que ta me chamando

[pode-se colocar mais um ou dois versos]

♪ *Anda roda, piadinho, piadinho, piador*
Você espera que eu lá (já) vou
[repete-se algumas vezes]

♪ *Batuque na cozinha sinhá não quer*
Fui dançar, queimei meu pé
[repete-se algumas vezes]

♪ Eu descí praí abaixo
Numa canoa furada
Arriscando minha vida
Por uma coisinha de nada

♪ *Batuque na cozinha sinhá não quer*
*Fui dançar, queimei meu pé*¹¹¹
[repete-se algumas vezes]

E assim por diante. Temos, então:

cantiga (+ cantiga + cantiga + cantiga) + verso (+ verso)

fixo + variável

tirado + posto

Nesta brincadeira, os versos são sempre autônomos, e as cantigas bem curtas, mesmo que repetidas algumas vezes, em seguida. É difícil determinar a preponderância de um ou outro, mesmo que estejamos, em relação aos primeiros brinquedos, mais próximos à dominância de versos. De qualquer forma, o Batuque não é tão associado aos versos quanto a Roda e o Vilão.



Vilão

O Vilão é uma das três brincadeiras a contar com uma cantiga única, como apontado acima (as outras são a Mariazinha e a Serenata). Começa-se entoando esta cantiga e,

¹¹¹ Devido a problemas técnicos, não há registro disponível da brincadeira do Batuque.

então, versos são jogados de forma sequenciada: a cantiga pode não ser repetida até que o brinquedo se encerre:

♪ *Aprendi dançar vilão, aprendi dançar vilão*
Não foi nessa terra não, não foi nessa terra não
Aprendi com as alemoa, aprendi com as alemoa
Na terra dos alemão, na terra dos alemão

♪ Eu descí praí abaixo
Ramo verde me puxou
Cê me solta, ramo verde
Que meu amor me deixou

♪ Não casa nova
Que cê vai arrepender
Cê não é soca de cana
Que morre e torna a viver

♪ Toda moça dançadeira
Tem o Capeta na canela
Toda volta que ela dá
Ele cutuca a perna dela¹¹²

Os versos, no Vilão, além de não serem conectados a uma cantiga (como começamos a ver na Roda, e, então, no Batuque, de forma mais plena), são a unidade poético-musical que domina o brinquedo, assim como as cantigas dominam o Nove. Em um dos *Noves* que presenciei, por exemplo, 58 versos foram jogados em sequência na brincadeira do Vilão, sem que houvesse uma única repetição da cantiga (em 12'57''). Teríamos:

cantiga + verso + verso + verso + verso + verso + verso...
tirado + posto + posto + posto + posto + posto + posto...
posto

Na sequência apresentada, há um desenvolvimento ou preponderância das cantigas no sentido Vilão → Nove, e uma preponderância dos versos no sentido oposto: Nove → Vilão. Os primeiros brinquedos descritos acima, em que há uma preponderância de cantigas, contam quase todos com chamada e seções marcadas, ao contrário do que vemos nas últimas brincadeiras descritas. No quadro abaixo, os

¹¹² Pode-se ouvir um trecho da brincadeira do Vilão na faixa sete do CD anexo.

elementos vistos nesta seção e o caráter de sua presença em cada brinquedo são indicados. Os sinais + e - no campo da “Chamada” e das “Seções” indicam a presença ou ausência destas na brincadeira. Nos campos “Cantiga” e “Versos”, denotam maior ou menor proeminência do elemento em questão no brinquedo correspondente.

	Chamada	Seções	Cantiga	Versos
Nove	+	+	Várias (++)	Somente na chamada (--)
Caboclo	+	+	Várias (++)	Conectados à cantiga (--)
Paulista	-	+	Várias (++)	Conectados à cantiga (--)
Serenata	+	-	Única (+)	Conectados à cantiga e autônomos (-)
Mariazinha	-	-	Única (+)	Conectados à cantiga e autônomos (-)
Roda	-	+-	Várias (-)	Autônomos e ocasionalmente conectados à cantiga (+)
Batuque	-	-	Várias (-)	Autônomos (++)
Vilão	-	-	Única (--)	Autônomos (++)

Se traçarmos uma linha horizontal abaixo do campo referente à brincadeira da Mariazinha, ela indicaria uma passagem entre os brinquedos em que há uma

preponderância de cantigas – que serão chamados brinquedos à base de cantigas – e aqueles em que os versos se destacam – brinquedos à base de versos.

A cantiga “única” está presente nas brincadeiras da Serenata, Mariazinha e Vilão. Nas duas primeiras, apesar de a cantiga ser ainda notável, o é menos, comparativamente com as brincadeiras anteriores (Nove, Caboclo e Paulista). No caso do Vilão, a importância da cantiga é menor em relação às outras brincadeiras em que os versos aparecem de forma destacada e autônoma, a Roda e o Batuque. A cantiga única marcaria, portanto, o limite inferior da presença da cantiga tanto em um quanto em outro campo. Ela figuraria como a forma mínima da presença da cantiga tanto entre os brinquedos à base de cantigas quanto entre aqueles à base de versos.

Apesar de o Caboclo e o Paulista terem seções marcadas, ou seja, prever-se um intervalo entre a enunciação de diferentes cantigas, quando realiza-se estas brincadeiras em uma noite de *Nove*, pode-se proferir uma única cantiga, ao som da qual os participantes dançam durante algum tempo. As seções “marcadas” desses brinquedos acabam, assim, reduzindo-se a uma seção contínua, por ser única. No que tange à brincadeira do Nove, entretanto, pode haver cerca de 15 a 20 seções em um Brinquedo – esta é a que, de fato, ocupa quase toda uma noite de *Nove*. Os intervalos, então, são bem marcados.

3.2. Conjuntos musicais: cantadores e cantadeiras

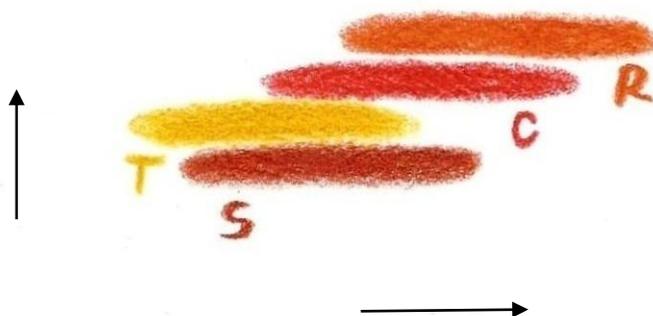
A presença e atuação de cantadeiras e cantadores, assim como a articulação entre eles, dá-se de forma diferenciada nos brinquedos do *Nove*.

Em parte destes, os cantadores atuam em posições vocais específicas, cada um devendo emitir seu canto em determinado espectro do campo sonoro. Essas posições são quatro: Primeira, Segunda, Contrato e Reuinta. O cantador que *fala* a primeira é também violeiro, e pode ser chamado *tirador* – é deste a responsabilidade de tirar cantigas e chamadas. Usa-se ocasionalmente ainda o termo *chamador* para se referir a ele. Uma configuração básica que temos, então, entre os cantadores, é aquela formada por quatro homens, cada um em uma destas posições¹¹³.

¹¹³ Não tratarei dessas posições, em termos sonoros, neste capítulo. As observações que tenho nesse sentido serão apontadas no próximo. Estas quatro posições (e a formação de um ou dois quartetos) também podem vigorar na reza do terço cantado, apesar de não ser muito comum atualmente.

Quando os cantadores cantam a partir desta formação de quarteto, devem respeitar dois principais elementos: o tempo, ou o momento em que cada um profere seu canto, e o espaço (sonoro), ou o campo vocal em que cada um trafega. O canto é iniciado pelo tirador, que fala a primeira, cuja altura é referência para as demais vozes. Em seguida, o segundeiro anuncia, justamente, a segunda, cantando em uma tonalidade mais grave que o tirador. Então, o contrateiro e sua voz “esfarrapada” somam-se ao conjunto, em um tom mais agudo que o do tirador. Por fim, o requinteiro fala a requinta, a mais aguda das vozes do quarteto. Antes de o requinteiro finalizar sua participação, o tirador já recolheu sua voz, seguido pelos outros dois companheiros. É aquele, então, que arremata o canto, cedendo espaço a um breve silêncio, que será interrompido, provavelmente, pelo tirador: é deste, afinal, a responsabilidade de iniciar cantos, tirar cantigas e chamadas, e escolher versos para conectar a estas, figurando como o timoneiro deste barco de cantadores.

A sequência temporal e a posição vocal a partir das quais atua o quarteto poderiam ser representadas como abaixo, sendo T, Tirador; S, segundeiro; C, contrateiro; e R, requinteiro. A seta vertical indica a altura vocal, e, a horizontal, a sequência temporal da emissão do canto:



Como apontado, esta é uma formação básica dos cantadores. Nos brinquedos, o quarteto pode aparecer de forma única ou duplicada: um ou dois conjuntos de quatro cantores, como veremos.

As cantadeiras também costumam cantar agrupadas, próximas umas às outras, mas no caso delas não há uma formação específica nem posições vocais nomeadas. Não que isso exclua preceitos ou expectativas em relação ao seu canto, não exclui. Elas devem cantar em tons agudos – suas vozes devem soar “como cigarras”, e são

assimiladas à do requinteiro, em termos de altura. Diz-se de algumas mulheres, inclusive, que elas já atuaram, atuam ou podem atuar como requinteiras. Nos *Noves* de que participei, entretanto, nunca vi alguma fazê-lo. Sempre havia requinteiros em número suficiente para compor os quartetos de cantadores e havendo-os, não me parece que se requisite a presença delas.

Outras pessoas, que não são nem cantadores nem cantadeiras, também cantam nos brinquedos. Sua participação se dá quase sempre em momentos de canto coletivo, como na entoação de cantigas, mas é possível ainda que elas ponham versos, individualmente. Sua presença não é imprescindível do ponto de vista musical, havendo cantadeiras e cantadores em bom número, mas é bastante valorizada (como afirmou o cantor Zé Concebido, “Se o povo interessa, então ali faz até vinte carreira [fileira], para poder a diversão ser bem enfeitada. Chama enfeite”).

Os cantadores, exceto os violeiros, são chamados *ajudantes* – exceto os violeiros porque são eles a quem os ajudantes ajudam. Ou seja, há os violeiros, tiradores, chamadores – aqueles que falam a primeira, tiram cantigas e escolhem versos para compor chamadas –, e os ajudantes deles – o segundeiro, o contrateiro e o requinteiro –, que somam suas vozes à daquele e seguem-no, por assim dizer, acompanhando o texto que ele profere e tomando sua posição vocal como referência para ocupar a sua. É comum ouvir de um tirador os termos “a minha segunda” ou “fulano estava falando o contrato para mim”.

Em um Brinquedo, violeiro e ajudantes costumam ficar lado a lado e, quando há dois quartetos, estes costumam ficar de frente um ao outro. Neste último caso, diz-se que um dos quartetos *fala*, e o outro, *responde*. A transmissão do canto entre tirador e ajudantes, lateralmente, parece, na verdade, ecoar outra, a que se dá entre os dois violeiros, frontalmente: certa ocasião, o Sr. Deca mencionou um *Nove* de que tinha participado, e afirmou então que havia as duplas – que ele cantou com fulano, sicrano com beltrano, e assim por diante. Quis saber a respeito e ele explicou que se tratava de pares de “tirador e respondedor”, que “cantavam um nove por conta deles [próprios]”: “Adão [irmão] era mais compadre Bidu [Mota]; eu mais Antônio [irmão]; e tinha Deli, Nagib [cunhado], Zé Mota, Louro Mota [irmãos de Bidu e Roxo], Belizário [tio], que tudo cantava, né?”. O pai do Sr. Deca, o Sr. Geraldo Rodrigues, havia ficado sem par: “E lá tinha uma Aparecida, eles chamava ela Aparecidinha, aí Aparecida falava com pai: “Ô, Sr. Geraldo, cadê o seu, Sr. Geraldo? ‘Uai, os menino não está dando tempo...’”.

São os violeiros que alternam o canto entre si. Para fazê-lo, entretanto, contam com a ajuda – reconhecida como imprescindível – dos outros cantadores. A relação entre violeiros e ajudantes sustenta ou possibilita, então, a que se dá entre violeiros, e vice-versa, mas há uma centralidade, digamos assim, da segunda. A primeira estaria em função da interação que um violeiro estabelece com outro¹¹⁴. A relação entre violeiro e ajudantes – vozes diferentes de uma só fala, ordenadas segundo um princípio de acompanhamento, repetição – poderia talvez ser assimilada a uma “filiação”: diferença serial em um campo de identidade. E a que se dá entre os violeiros poderia ser associada, no sentido de relação fundada na diferença recíproca, a uma “aliança”. Trata-se não da composição de uma fala a partir de diferentes vozes, mas da elicitación, pela fala, de uma resposta.

Assim como segundeiro, contrateiro e requinteiro em relação ao violeiro, as cantadeiras e os demais participantes também são tidos, em relação aos cantadores, como aqueles que os *ajudam* em uma noite de *Nove*, especialmente nos brinquedos em cuja condução os cantadores atuam de forma mais marcante. As cantadeiras e os outros participantes do Brinquedo, diferentemente dos cantadores, não têm posições vocais ou mesmo espaciais estabelecidas, proferem seu canto em momentos coletivos, ou, ainda, põem versos, individualmente. Dentre os “demais participantes” das brincadeiras, contudo, incluindo as cantadeiras, há uma expectativa diferenciada em relação à participação delas, como veremos à frente. Há ainda, como apontado, expectativas em relação ao canto feminino, às vozes delas, o que não ocorre em relação ao grupo de participantes genéricos. Considerando essas diferenças, então, entre cantadeiras e estes, opto por tratá-los a partir de categorias distintas.

Dentre os onze cantadores aos quais esta pesquisa esteve diretamente relacionada, três ocupam comumente a posição de violeiro: Sr. Deca, Sr. Bernardo e Sr. Bidu. O Sr. Valdomiro, reconhecido por sua excelência como cantador e violeiro, ainda ocupa esta última posição, mas com muito pouca frequência, devido à idade avançada. Zé Aécio e Toninho, apesar de violonistas, não costumam tocar o instrumento no *Nove*: o primeiro, só o vi fazer uma ocasião, mas brevemente, com o intuito de apresentar uma cantiga à qual tinha feito referência. Ele opta por ocupar a posição de requinteiro, e

¹¹⁴ Quando um cantador, Zé Maria, referia-se ao momento que precede a chamada, seguida de um nove, em que os tiradores escolhem as peças que serão cantadas, afirmou: “Aí eu [violeiro] vou entender mais Deca [no exemplo, violeiro do outro quarteto]. Ele vai se virar com os três dele”. “Eles [os violeiros] já cantou ele [o nove] ali baixinho afinando as viola, para as viola bater em cima do som”, disse o Sr. Manoel Maceda; o Sr. Valdomiro também fez menção a este momento: “vai um assuntando o outro, né”.

menos comumente, segundeiro. Toninho atua em geral nesta última posição. Vi-o pouquíssimas vezes ocupar a posição de violeiro.

Os outros cantadores atuam comumente em uma ou duas posições, nas quais já são reconhecidos como ajudantes valiosos. De forma geral, há certa estabilização de cantores em posições, mesmo que alguns possam ocupar três ou até as quatro. No quadro abaixo, o sinal (+) é a posição que o cantador quase sempre ocupa; (+ -) refere-se a uma posição possível, mas não tão frequente, e (-) indica que o cantador não atua nesta posição:

Cantadores	Primeira	Segunda	Contrato	Requinta
Sr. Deca	+	+ -	+ -	-
Sr. Bidu Mota	+	+ -	+ -	-
Sr. Roxo Mota	-	-	+	-
Sr. Zé Concebido	-	+	-	-
Toninho	+ -	+	-	-
Sr. Valdomiro	+ -	-	+	-
Sr. Manoel Macedo	-	-	-	+
Sr. Santos Chagas	-	-	-	+
Sr. Bernardo	+	+ -	+ -	-
Sr. Tião Paulino	-	-	+	-
Zé Aécio	+ -	+ -	+ -	+

Note-se, a partir do que vimos no capítulo anterior em relação aos lugares de nascimento e habitação dos cantores, que dois dos três violeiros mais atuantes (Deca e Bidu) – que ocupam, então, posição de proeminência no *Nove* – são (do entorno) da Lagoa da Chamexuga, próximo a Machado, onde o Brinquedo começou a ser retomado com a realização da Festa de Bom Jesus. Eles são ainda cunhados e compadres entre si. O terceiro violeiro (Bernardo), por sua vez, é daquela outra região que estes dois frequentavam quando novos, Bosque (e Ribeirão de Areia), de onde é também Santos Chagas. As relações de reciprocidade entre os lugares, que se davam desde a juventude

dos cantores, e que poderíamos ver como atualizadas na alternância de *Noves* entre Machado e Jenipapo, também poderiam ser localizadas na participação dos violeiros: aqueles da Lagoa/Machado, e aquele de Ribeirão de Areia (/Bosque/Jenipapo). No que tange aos primeiros (Deca e Bidu), trata-se de uma relação que envolve a “doação” da irmã daquele a este, que já era afilhado dos pais daquele, e tornou-se padrinho de uma filha do cunhado: uma relação de aliança e compadrio.

A partir das posições em que atuam os cantores (dispostos na mesma ordem utilizada no capítulo anterior para a apresentação destes), podemos notar que os primeiros, que se conhecem desde a infância (Deca, Bidu, Roxo, Zé Concebido) e/ou tiveram/têm relações estreitas com Machado (Valdomiro e Toninho), atuam nas três primeiras posições de canto, sendo quatro, dos seis, passíveis de ocupar a posição de violeiro. Dentre os demais, dois podem ocupar essa posição, e todos os que ocupam a posição de requinteiro estão entre eles. Como apontado, o canto do requinteiro é o que mais facilmente poderia ser substituído pelo de uma mulher cantadeira, ou por várias, que estiverem participando do brinquedo.

O cotejamento das posições de canto ocupadas pelos cantores parece deixar entrever que a maior densidade e estreitamento de relações em torno da Lagoa da Chamexuga/Machado acompanham-se da delimitação desse grupo de cantores em posições destacadas no Brinquedo. Além destes homens, devemos nos lembrar ainda de que todas as cinco cantadeiras da turma atual poderiam ser localizadas neste grupo. Dentre estes cantores, cinco são de uma mesma família (Deca, Ana, Antônia, Neide e Luca) que tinha relações bastante próximas com outra (os Mota – Roxo e Bidu). Como apontado na Introdução, o *Nove* descrito é em boa medida o deles.

Vejamos a participação e interação dos cantores nas brincadeiras:



Nove

Esta brincadeira é a mais formalizada em termos da participação de cantadores e cantadeiras: cada um deve cantar em um momento específico, a ocupação de lugares espaciais é mais determinada, e a interação, entre os cantores, se dá de forma também

prescrita. Nela, há uma participação marcante tanto dos cantadores – presentes na forma de dois quartetos – quanto das cantadeiras.

Como vimos anteriormente, cada seção do Nove conta com uma chamada e uma cantiga. No proferimento da chamada, apenas os oito homens cantam. A cantiga, por sua vez, é proferida por eles e também pelas cantadeiras. Ambas em revezamento:

Chamada: Quarteto A / Quarteto B

Cantiga: Quarteto A / Quarteto B + cantadeiras

Vejamos como seria esse revezamento a partir da chamada e da cantiga que serviram de exemplo na descrição do Nove na seção anterior:

[Chamada]

Quarteto A

♪ Menina, corta cabelo
Eu to querendo ir embora

Não corta a beleza não
Essas moça daqui não me namora

Que a beleza mata a gente
Eu to querendo ir embora

E eu não quero morrer não
Essas moça daqui não me namora
Ai, eu to querendo ir embora
Adeus, morena, adeus
Adeus, morena, é hora
Essas moça daqui não me namora

O outro quarteto, B, cantaria a mesma chamada, com outro verso:

[Chamada]

Quarteto B

♪ Menina vem cá, vem cá
Eu to querendo ir embora

Quem ta te chamando é eu
Essas moça daqui não me namora

Você deve de imaginar
Eu to querendo ir embora

(Que) Eu já fui amor (namorado) seu
Essas moça daqui não me namora
Ai, eu to querendo ir embora
Adeus, morena, adeus
Adeus, morena, é hora
Essas moça daqui não me namora

Ambos os quartetos repetem a chamada mais uma ou duas vezes, nesta sequência – A/B/A/B... –, a cada vez com um verso diferente. Então, a cantiga tem início, e é repetidamente cantada:

[Nove]

Quarteto A

♪ *Se eu fosse um pé de alecrim*
Eu não queria morrer

Quarteto B + Cantadeiras

Ficava de um lado do caminho
Pra fazer sombra procê

Nem sempre o quarteto que iniciou a chamada será o mesmo a iniciar o nove, mesmo que essa configuração seja a mais comum. De qualquer forma, ambos os quartetos seguem em revezamento (A/B ou B/A), e a segunda parte da cantiga, além de ser cantada pelos quatro homens, também o é pelas cantadeiras. Se o nove é um pouco maior, ou seja, se tem um número maior de linhas, o revezamento se mantém da mesma forma, e cada grupo de cantores fala uma parte equivalente à que o outro fala:

Quarteto A

♪ *Eu vou cantar (brincar) meu nove*
Mandado do prefeito
Avião veio na cidade (lá de baixo)
Não achou o campo feito

Quarteto B + Cantadeiras

Avião veio na cidade
Não achou o campo feito
Panhrou outra (a) direção
Foi pousar em Ouro Preto

Diz-se, como apontado acima, que o quarteto que inicia o canto (A) *fala*, e o outro quarteto (B), e as cantadeiras, *respondem*. Na *resposta* ou *respondimento*, outras pessoas que estão participando do brinquedo também cantam – durante a cantiga, como observado. Há quem cante, talvez desavisadamente, com o quarteto A. Não são tantos, e nem as mesmas pessoas todo o tempo, mas costumamos ouvir no salão mais vozes que as dos quatro cantadores que falam a primeira parte da cantiga. Essa forma de participação extensa, digamos assim, costuma se dar de forma mais frequente entre as pessoas “de fora”, que não moram na região, tanto por talvez não conhecerem bem o brinquedo quanto por ficarem especialmente animadas ao participar dele, demonstrando-o por meio de um canto contínuo.



Caboclo

Conta também com dois quartetos de cantadores. As cantadeiras participam do brinquedo, mas o canto é proferido exclusivamente pelos homens. A chamada é enunciada em revezamento pelos dois quartetos. Então, um deles (A) canta uma cantiga completa e os quartetos começam a se revezar no canto de versos ligados à parte final daquela. Em meio a esta alternância, o quarteto que iniciou o canto repetirá a cantiga, na íntegra, e então os quartetos continuam a se revezar na enunciação de versos conectados à cantiga. Por considerar que já ficou claro o modo como a chamada é inserida no brinquedo, a forma de seu proferimento não será repetida.

Chamada: Quarteto A / Quarteto B

Cantiga completa: Quarteto A

Verso + parte final da cantiga: Quarteto B/ Quarteto A

[Cantiga]

Quarteto A

♪ *Menina toma cuidado, eh, aí,*

Com esses moço boadeiro

*Tudo que eles faz na vida, eh, ai,
É só pra ganhar dinheiro
Eu arrisquei a minha vida
Pra chegar no seu terreiro
O seu pai é muito bravo, eh, ai,
Eu peço licença primeiro*

[Verso + parte final da cantiga]

Quarteto B

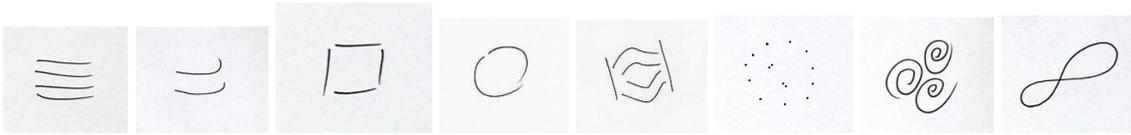
♪ Eu saí de casa cedo
Não falei pra onde eu ia
Entrei na mata medonha
Nem o caminho eu sabia
*Eu arrisquei a minha vida
Pra chegar no seu terreiro
O seu pai é muito bravo, eh, ai,
Eu peço licença primeiro*

[Verso + parte final da cantiga]

Quarteto A

♪ É de vera, companheiro
Cê mora no meu coração
Se algum dia eu te agravei
Chorando peço perdão
*Eu arrisquei a minha vida
Pra chegar no seu terreiro
O seu pai é muito bravo, eh, ai,
Eu peço licença primeiro*

Nas brincadeiras que contam com a presença de dois quartetos de cantadores – Nove, Caboclo e Serenata –, pode-se perceber a condução mais direta do brinquedo por parte de um dos violeiros, ou seja, do tirador de um dos quartetos. No que tange aos elementos que vemos nesta seção, este tirador é aquele que toma a iniciativa de iniciar o canto (figurando como o violeiro do quarteto A), o que está quase sempre associado à escolha da cantiga que será cantada naquele momento da brincadeira. No Caboclo, compor o quarteto A está vinculado à responsabilidade de se enunciar a cantiga completa. Quando tratarmos da cinética dos brinquedos, veremos como essa condução por parte de um dos violeiros pode se dar.



Paulista

É brincado por quatro cantadores, ou seja, somente um quarteto. Não conta com a presença de cantadeiras tampouco com a de outros participantes. A cantiga do paulista é cantada, então, pelos quatro homens, a partir de sua posição vocal e da sequência de canto apontada acima: tirador, segundeiro, contrateiro e requinteiro. O verso é entoado pelo tirador, com a ajuda dos demais cantadores:

[Quarteto único]

♪ *Eu vim de lá de baixo
Somente para te amar
Mas os invejoso são muito
Tão querendo me matar, eh
Entrega, eu não entrego
Só depois que me matar
Tá sabendo que um homem é para outro
Mas a sorte é Deus é que dá, ai ai*

♪ *Eu descí prali abaixo
Foi tomando meus assunto
Vi o rastro do Capeta
Fôrma de fazer defunto, ai ai
Entrega, eu não entrego
Só depois que me matar
Tá sabendo que um homem é para outro
Mas a sorte é Deus é que dá, ai ai*



Serenata

Assim como o Nove e o Caboclo, conta com a presença de dois quartetos de cantadores. As cantadeiras também estão presentes, mas, como no Caboclo, não participam do ponto de vista musical. As que quiserem, assim como os participantes genéricos do

brinquedo, ajudam os oito homens na enunciação da pequena cantiga da brincadeira – “Aiê, ai, ai, meu amor, *Serenata*”. Os versos, de todo modo, são postos por eles – os violeiros, com a ajuda dos demais cantadores – normalmente em alternância. Um dos violeiros pode jogar mais de um verso em seguida, e depois o outro cantará. A *Serenata* é iniciada com uma chamada, proferida em revezamento pelos dois quartetos. Em seguida, os versos são enunciados e, a cada dois ou três, profere-se a pequena cantiga da brincadeira.

Apesar da presença dos quartetos, começamos a ver, aqui, algo que despontará nos brinquedos a seguir (aqueles que contam com instrumentistas): o destaque ainda mais notável dos violeiros em relação aos demais cantadores. Na *Serenata*, primeira nesta sequência em que há versos autônomos, os violeiros que o proferem nem sempre são integralmente acompanhados pelos outros cantadores, do início ao fim do verso.

Tanto no Nove quanto no Caboclo, em que as cantigas tomavam boa parte do tempo dos brinquedos, o canto articulado do quarteto era bastante presente. A enunciação do verso autônomo, em geral mais rápida, e também única, não é tão propícia ao canto coletivo. E é o violeiro quem o escolhe e o profere, primordialmente. Na *Serenata*, ele deixa de apenas tirar a cantiga, ou de tirá-la atrelando-a a um verso, e passa a pôr versos autônomos. Temos, então, uma configuração intermediária entre uma mais formal, baseada na alternância entre os quartetos e na participação dos cantadores enquanto grupo, e outra um pouco menos formalizada, com essa marcante mudança na atuação do violeiro.

Chamada: Quarteto A / Quarteto B

Verso/Cantiga: Quarteto A / Quarteto B

(Versos, especialmente os violeiros)

[Chamada]

Quarteto A

♪ Hoje eu não canto mais
Com intenção na Serenata
Meu anel é ouro e a pedra é prata

Como algum dia eu cantei
Com intenção na Serenata
Meu anel é ouro e a pedra é prata
Os carinho dessa moça é que me mata

[Chamada]

Quarteto B

♪ Eu queria que caísse
Com intenção na Serenata
Meu anel é ouro e a pedra é prata

Uma chuva bem fininha
Com intenção na Serenata
Meu anel é ouro e a pedra é prata
Os carinho dessa moça é que me mata

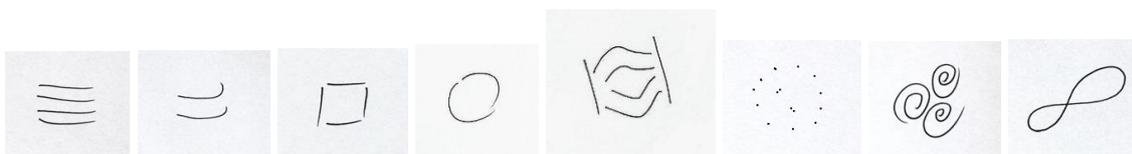
A sequência de versos pode ser, por exemplo, a seguinte:

Quarteto A

♪ Menina, quando eu te vi
No mundo, primeiro dia
Levantei as mão pra cima
Quase morro de alegria

Quarteto B

♪ Eu joguei água pra cima
Aparei com a caneca
Que menina bonitinha
Cinturinha de boneca
Aiê, ai, ai, meu amor, Serenata



Mariazinha

Primeira das brincadeiras, nesta sequência, em que não há a presença de um quarteto de cantadores. Em todas, a seguir, se dará o mesmo. Na Mariazinha, há a participação de um ou dois violeiros. Cantadeiras e cantadores participam dançando, mas não há prescrições em relação ao seu canto: o quê cantar ou o momento em que devem fazê-lo. Os violeiros cantam a cantiga da brincadeira e proferem versos. Os demais participantes do brinquedo – cantadeiras, cantadores e outros – também costumam cantar a cantiga, e

proferir versos. Muitas vezes, quando um participante enuncia um verso, o(s) violeiro(s) canta(m)-no com ele. Teríamos, então:

Cantiga, (versos + parte final da cantiga) e versos: Violeiros [+ cantadores, cantadeiras, demais participantes]

[Cantiga]

Violeiros [+ cantadores, cantadeiras, demais participantes]

♪ *Mariazinha, seu ranchinho beira no chão (rancho de beira no chão)*
Berabo, Mariazinha

[Verso + parte final cantiga]

Violeiros [+ cantadores, cantadeiras, demais participantes]

♪ Quando você for embora (*Berabo, Mariazinha*)
Você vai de avião
Berabo, Mariazinha

Mode a quentura do sol (*Berabo, Mariazinha*)
E a poeira do chão
Berabo, Mariazinha

[Verso]

Violeiros [+ cantadores, cantadeiras, demais participantes]

♪ À meia-noite
Hora de moça fugir
Põe azeite no batente
Para a porta não rangir [ranger]



Roda

Não há presença de quartetos, tampouco a participação de violeiros. Cantadores e cantadeiras compõem o brinquedo entoando a cantiga e proferindo versos. A escolha das canções a serem enunciadas aqui costuma ser das cantadeiras, assim como certa

responsabilidade de entoá-la repetidamente. Os versos são postos por elas, pelos cantadores, e pelos demais participantes do brinquedo.

Cantiga: Cantadeiras [+ Cantadores e demais participantes]

Versos: Todos, especialmente cantadeiras e cantadores

[Roda]

Cantadeiras [+ Cantadores e demais participantes]

♪ *Ô rosa, me tira do sol*
Ei, rosa, me põe no sereno
Ô rosa, cê tira e me põe
Nos braço daquele moreno

[Verso]

Todos, especialmente cantadeiras e cantadores

♪ *Você diz que eu sou sua*
Se eu sou sua eu não sei
O mundo dá muitas volta
Eu não sei de quem serei

[Roda]

Cantadeiras [+ Cantadores e demais participantes]

♪ *Ô rosa, me tira do sol*
Ei, rosa, me põe no sereno
Ô rosa, cê tira e me põe
Nos braço daquele moreno



Batuque

Como na Mariazinha, um ou dois violeiros participam do brinquedo e não há prescrição em relação ao canto de cantadores e cantadeiras. Pode haver a participação ocasional de um instrumentista de percussão: um pandeirista, por exemplo. A responsabilidade pelo proferimento de cantigas e versos é primordialmente do(s) violeiro(s), mas cantadeiras, cantadores e demais participantes também costumam enunciar a cantiga e jogar versos.

Cantiga e versos: Violeiros [+ cantadores, cantadeiras, demais participantes]

[Cantiga]

Violeiros [+ cantadores, cantadeiras, demais participantes]

♪ *Anda roda, piadinho, piadinho, piador*

Cê espera que eu lá (já) vou

[repete-se algumas vezes]

[Versos]

Violeiros [+ cantadores, cantadeiras, demais participantes]

♪ Não [a]bana o lenço pra banda

Que eu ando andando

Quando o vento dá no lenço

Penso que ta me chamando

[pode-se colocar mais um ou dois versos]

[Cantiga]

Violeiros [+ cantadores, cantadeiras, demais participantes]

♪ *Anda roda, piadinho, piadinho, piador*

Você espera que eu lá (já) vou

[repete-se algumas vezes]



Vilão

Há a participação de um ou dois violeiros. Como visto anteriormente, há uma única cantiga no Vilão, e quando versos vão sendo proferidos seguidamente, esta pode não ser repetida até o fim do brinquedo. Os violeiros, então, nesta brincadeira, têm uma participação mais restrita que nas brincadeiras da Mariazinha e do Batuque, nas quais as cantigas, especialmente sob a responsabilidade deles, tinham uma presença mais preponderante. Os versos aqui costumam ser postos pelas cantadeiras, especialmente, mas cantadores e demais participantes também os jogam e, se for o caso, ajudam na enunciação da cantiga.

Cantiga: Violeiros [+ cantadores, cantadeiras e demais participantes]

Versos: Cantadeiras [+ cantadores e demais participantes]

[Cantiga]

Violeiros [+ cantadores, cantadeiras e demais participantes]

♪ *Aprendi dançar vilão, aprendi dançar vilão*
Não foi nessa terra não, não foi nessa terra não
Aprendi com as alemoa, aprendi com as alemoa
Na terra dos alemão, na terra dos alemão

Versos

Cantadeiras [+ cantadores e demais participantes]

♪ Eu descí praí abaixo
Ramo verde me puxou
Cê me solta, ramo verde
Que meu amor me deixou

♪ Não casa nova
Que cê vai arrepender
Cê não é soca de cana
Que morre e torna a viver

♪ Toda moça dançadeira
Tem o Capeta na canela
Toda volta que ela dá
Ele cutuca a perna dela

Como se pode perceber, à medida que seguimos na descrição dos brinquedos no sentido Nove → Vilão, a presença dos quartetos diminui, assim como o grau de formalização que se pode observar na participação relativa de cantadores e cantadeiras. Na seção anterior, vimos que seguindo a mesma sequência (Nove → Vilão), tínhamos uma presença mais preponderante de versos, ausência de chamada e de seções. No sentido contrário, eram as cantigas que tinham maior proeminência, as seções eram marcadas, e havia a presença da chamada.

Na seção a seguir, em que serão focalizados os movimentos e disposições espaciais nos brinquedos, tentaremos observar o que acontece quando seguimos de um lado a outro na sequência de brincadeiras. Abaixo, um quadro que resume os elementos que vimos nesta seção. Os sinais (+) e (-) indicam a presença ou ausência do elemento

na brincadeira. O duplo sinal positivo no campo “quarteto de cantadores” indica a presença de dois quartetos no brinquedo.

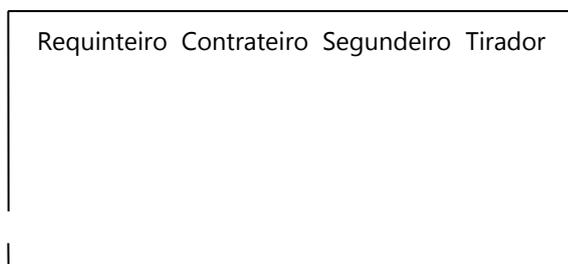
	Quarteto de cantadores	Um ou dois violeiros
Nove	++	-
Caboclo	++	-
Paulista	+	-
Serenata	++	-
Mariazinha	-	+
Roda	-	-
Batuque	-	+
Vilão	-	+

3.3. Movimentos e disposições espaciais

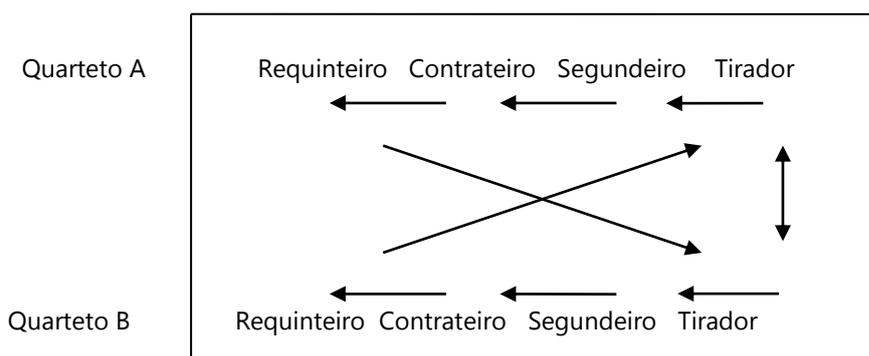
Quando cantigas e versos tomam o salão, embalam e conduzem os participantes do *Nove* em uma série de movimentos articulados. A cada brincadeira, um conjunto específico de movimentos é acionado, e uma disposição única dos participantes naquele espaço se faz notar. Há dois principais tipos de movimento no *Nove*, que se alinham a duas principais formações: os movimentos retilíneos, sobre um mesmo eixo, com formação em fileiras; e os movimentos circulares, de giro, meio-giro, com formação em círculo. Algo recorrente nos brinquedos, como se poderá perceber, é a relação entre uma alteração que se dá no que se está cantando – cantigas, versos ou chamadas – e uma alteração nos movimentos que se faz ou na disposição em que os participantes estão no brinquedo.

Antes de passarmos à descrição das brincadeiras no que tange a estes elementos, é importante detalhar o apontamento feito acima acerca da disposição física do quarteto de cantadores: eles se colocam lado a lado – o tirador está ao lado do segundeiro, que também está ao lado do contrateiro. Este fica entre o segundeiro e o requinteiro. Em

geral, os tiradores ficam próximos à parede oposta à entrada do salão, e assim os disponho aqui, analogamente:



O canto vai sendo passado, por assim dizer, de um a outro, lateralmente: do tirador para o segundeiro, em seguida para o contrateiro, e, então, para o requinteiro. Quando há dois quartetos, o canto é proferido em seguida pelo tirador do outro grupo, e por seus ajudantes, em sequência:



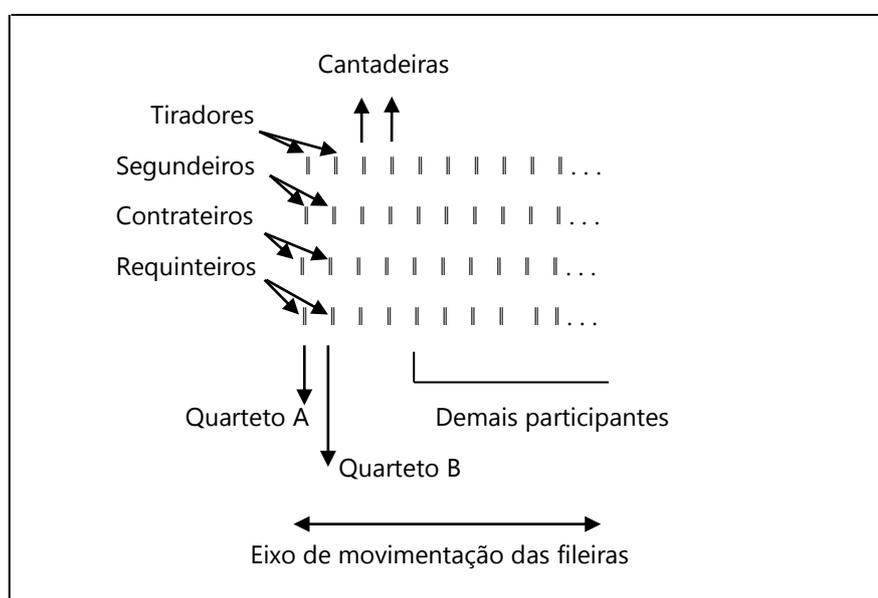
Vejamos então como se dá a dinâmica de movimentos e disposições espaciais nas brincadeiras.



Nove

Como visto, o Nove conta com dois quartetos de cantadores e com cantadeiras, que ocupam lugares específicos no brinquedo. Para brincá-lo, formam-se uma série de

fileiras, quase invariavelmente compostas por quatro pessoas. Os dois quartetos ocupam as duas primeiras fileiras ou *carreiras*, e as cantadeiras, em geral a terceira e/ou quarta. O restante das fileiras é ocupado pelos demais participantes:

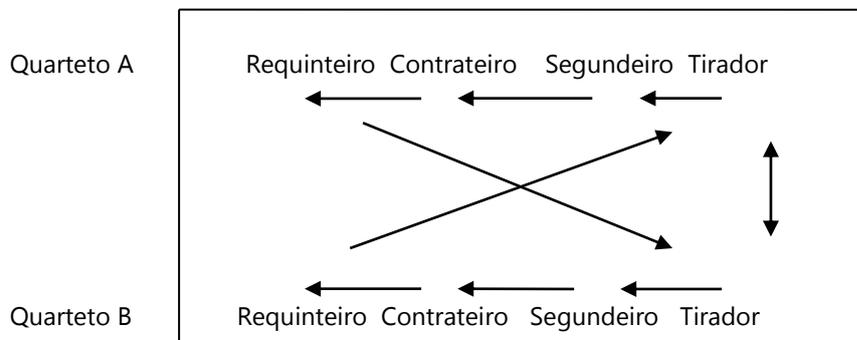


Na seção dedicada exclusivamente à brincadeira do Nove, à frente, veremos mais detalhadamente como se dá o movimento das fileiras. Por enquanto, basta dizer que elas se entrecruzam repetidamente, e vão se movimentando em relação ao comprimento do salão: as da esquerda vão seguindo para a direita, enquanto as da direita vão seguindo para a esquerda, como indicado acima.

Em cada seção do Nove, como visto, há a entoação de uma chamada e uma cantiga. Enquanto os quartetos de cantadores proferem a chamada, todas as fileiras permanecem paradas. Ao se iniciar a cantiga de nove, inicia-se também o movimento das fileiras pelo salão. Cada seção da brincadeira encerra-se quando as duas fileiras de brincadores estiverem ocupando o lugar de início no brinquedo.

No revezamento do canto entre os dois quartetos, há dois eixos pelos quais o canto trafega, por assim dizer: primeiramente, segue do tirador em direção ao requinteiro de um mesmo quarteto, A. Então, a palavra é transferida ao outro quarteto, B, que inicia o proferimento do canto também a partir do tirador, em direção ao requinteiro daquele quarteto. Então, retorna ao (tirador do) quarteto A (ver figura abaixo). No proferimento da chamada, esse revezamento pode ocorrer somente uma

vez, ou repetir-se duas, e ocasionalmente três vezes, até que os quartetos iniciem a cantiga de nove, e então as fileiras comecem a se movimentar – primeiramente, aquela em que está o quarteto A, no exemplo.

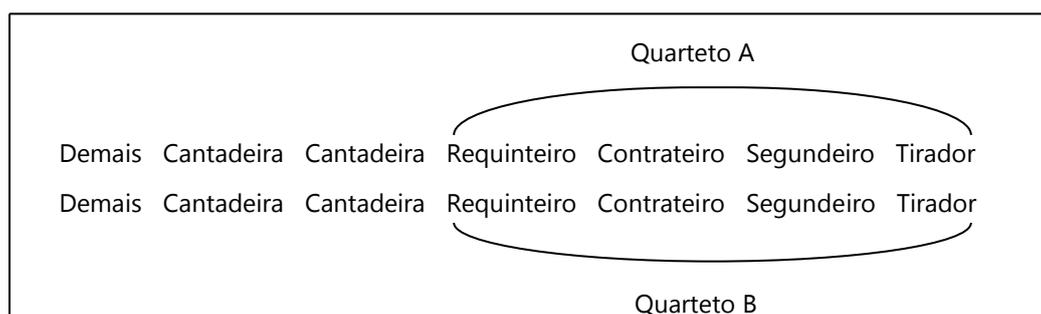


Na cantiga, a decalagem do canto entre os integrantes do quarteto é bem menor que a que se tem no proferimento da chamada: os quatro homens de cada quarteto enunciam a parte da cantiga que lhes cabe quase ao mesmo tempo, e, em geral, é a espera do requinteiro para cantar, e especialmente o tempo em que ele prolonga sua voz depois que o tirador parou de cantar, o que é mais perceptível.



Caboclo

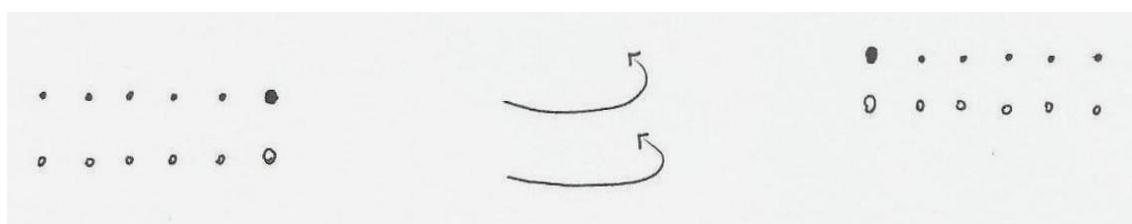
Os dois quartetos de cantadores também se dispõem frente a frente, como no Nove. As cantadeiras e demais participantes somam-se a eles postando-se ao seu lado, a partir do requinteiro.



No início do brinquedo, durante o proferimento da chamada, as fileiras permanecem onde estão, uma em frente à outra. Com o início da cantiga, elas principiam uma série de movimentos equivalentes e/ou espelhados, e a condução é do tirador de uma das fileiras: um violeiro sugere, por assim dizer, ao outro, um determinado movimento – ele o faz ao iniciar este mesmo movimento com sua própria carreira. É, então, seguido pelo outro violeiro e a carreira dele.

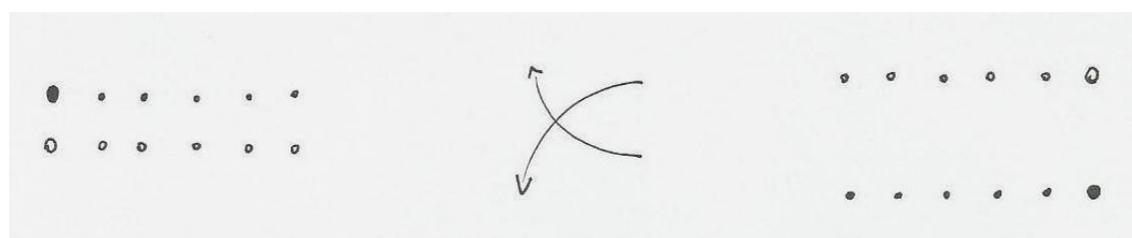
Costuma haver revezamento nestas sugestões, ou seja, os tiradores podem se alternar nas proposições cinéticas, mas, nas vezes em que vi, um cantador (o que estava no quarteto que tirou a cantiga) parecia ter proeminência em relação ao outro na condução do brinquedo – esta seria uma forma de condução mais direta da brincadeira por parte de um dos violeiros presentes, como apontado na seção anterior. As seções do Caboclo, como as do Nove, finalizam com a disposição das fileiras em seu lugar inicial.

Abaixo, temos o esboço de três movimentos comuns no Caboclo. As esferas representam os participantes de uma e outra fileira (as maiores, os tiradores de cada uma). As linhas indicam o movimento destas.



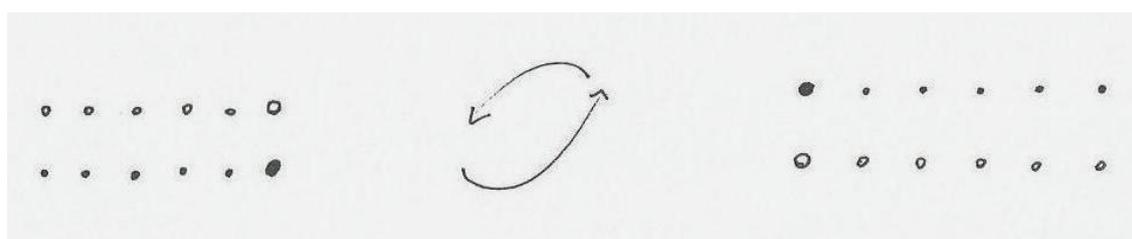
1

2



1

2



1

2

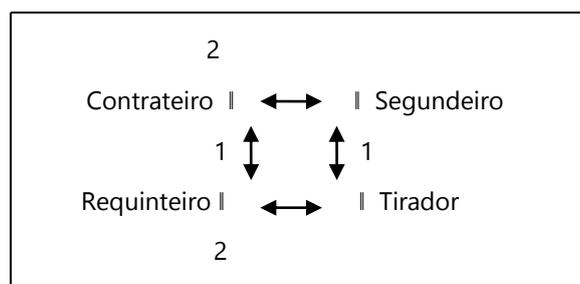
Neste último movimento, o tirador da fileira de cima, no desenho, começa a andar para trás com sua fileira, e o outro tirador, para frente, com a sua. Ao final, param onde a outra fileira estava, mas em posições opostas.



Paulista

Como vimos, esta brincadeira conta com um único quarteto de cantadores, cuja disposição evoca um quadrado – “fica em roda”, afirmou um cantor: um círculo formado por quatro pessoas. Os cantadores postam-se de certa forma lateralmente, repetindo a formação habitual de um quarteto – o tirador ao lado do segundeiro, então o contrateiro, e por fim o requinteiro. Aqui, entretanto, essa “linha” constituída por eles é disposta de forma que seu princípio encontre seu fim: o tirador e o requinteiro ficam lado a lado.

Cada um dos homens fica ao mesmo tempo de lado e em frente àqueles com quem vai interagir mais diretamente: em uma parte da cantiga, o tirador e o segundeiro estão voltados um para o outro, enquanto o contrateiro e o requinteiro também estão cantando próximos (momento ‘1’ na figura abaixo). Em seguida, o tirador volta-se para o requinteiro, e este para aquele, enquanto o segundeiro e o contrateiro se aproximam (momento ‘2’). Os cantores não se deslocam, apenas inclinam o corpo em direção ao outro brincador. O “voltar-se” para o outro é denominado *encontrar* [com o outro]. “Quando estou virado para a requinta, o contrato está encontrando a segunda”, explicou o Sr. Deca.

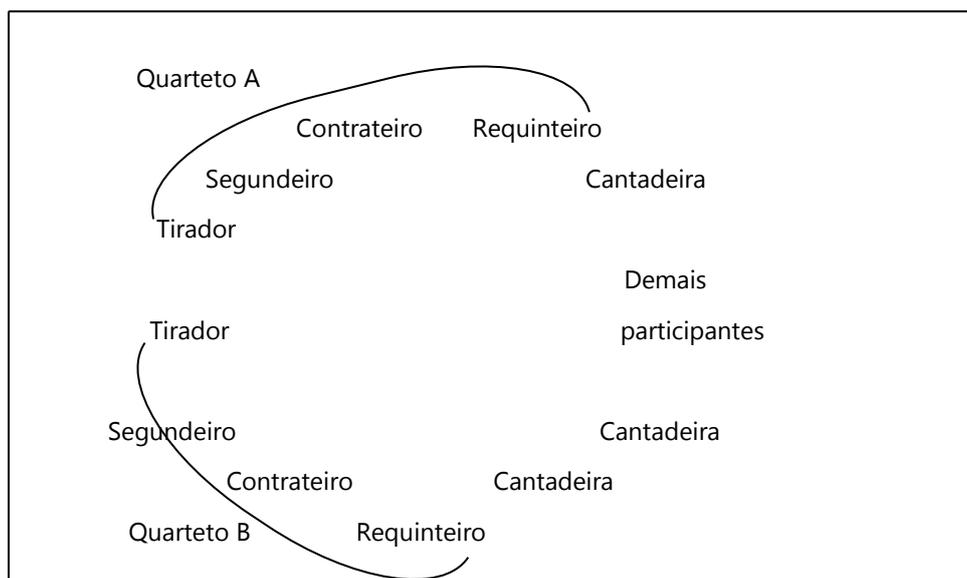


Entre o proferimento do canto, os cantadores batem palmas e sapateiam – “Aí você afasta e vai... bater palma, ou sapatear, né, vai recortar ele”, disse o cantador. Os cantores, então, fazem movimentos cruzados com outro cantador, percorrendo semicírculos, e em seguida voltam a ocupar seu lugar inicial no brinquedo.



Serenata

No início da brincadeira, os dois quartetos de cantadores postam-se lado a lado em um círculo, sendo que os violeiros, tiradores, ficam um ao lado do outro. As cantadeiras costumam postar-se ao lado dos cantadores, como no Caboclo:

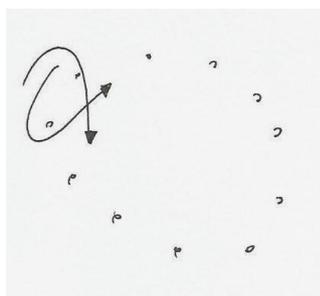


Depois de a chamada ser proferida pelos quartetos, começa-se a jogar versos. Entre dois ou três, canta-se a pequena cantiga da brincadeira – “Aiê, ai, ai, meu amor, *Serenata*”. Com o fim da chamada, os dois violeiros giram um ao redor do outro, e trocam de lugar: cada um vai percorrer a roda em um sentido, girando com cada pessoa que está imediatamente ao seu lado.

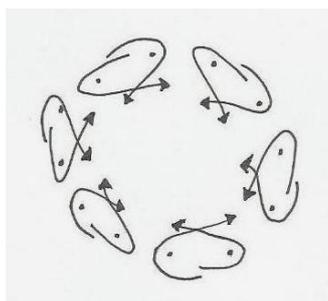
Após girar com um dos violeiros, cada uma das pessoas que integra o círculo gira ao redor da pessoa ao lado, e ocupa o lugar dela. Uns seguem em sentido horário, outros em sentido anti-horário – a depender do sentido que percorria o violeiro que primeiro girou com a pessoa: ela segue a direção contrária a que ele seguia, pois deve ocupar o lugar que ele estava ocupando.



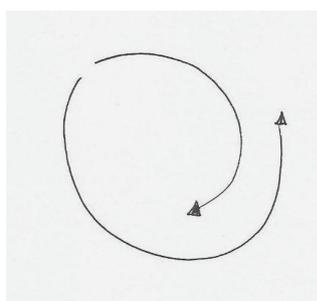
Configuração inicial



Violeiros trocam de lugar

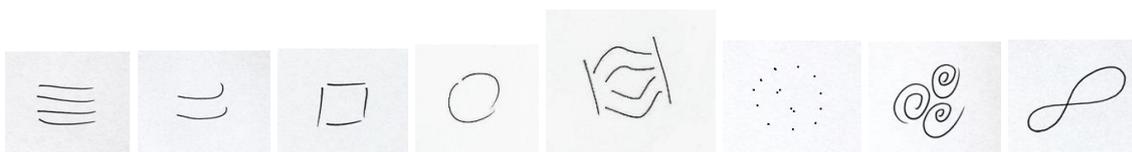


Participantes trocam de lugar



Sentidos dos movimentos, horário e anti-horário

Quando um verso está sendo proferido, os participantes do brinquedo permanecem onde estão. O giro se dá entre o proferimento dos versos. Pode-se dar várias voltas no círculo. De qualquer forma, o brinquedo costuma encerrar-se quando os dois violeiros encontram-se lado a lado novamente.



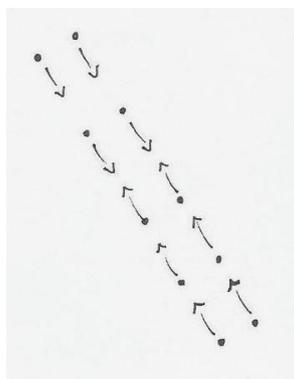
Mariazinha

O violeiro ou os violeiros que participam da Mariazinha não dançam no brinquedo. Os demais participantes juntam-se em pares, e ficam dispostos em fileiras. Também aqui,

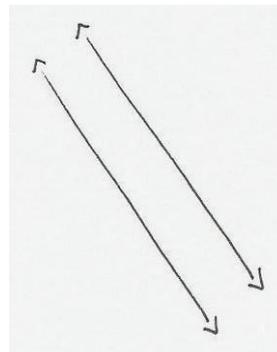
alguns (pares) seguem em uma direção, e outros na direção contrária. Cruzam-se: agacham-se e encolhem os braços para passar sob os braços de outro par, e, no momento seguinte, levantam os braços para que outro par possa passar sob os seus.



Configuração inicial



Pares se movimentam



Sentidos dos movimentos

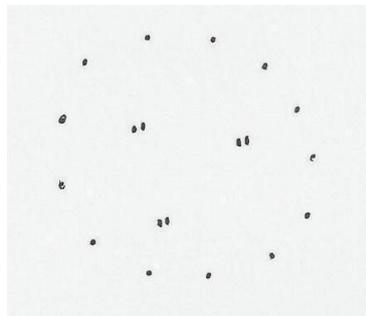
Aqueles que formam os pares dão-se as mãos – esta é a primeira brincadeira da sequência em que os participantes se tocam, ou brincam de mãos ou braços dados a outra pessoa, o que irá se repetir em todos os brinquedos a seguir. Na infância e juventude dos cantores, brincava-se a Mariazinha com lenço, ou seja, cada pessoa de um par segurava na ponta do lenço, e não se dava as mãos como atualmente. Os movimentos na brincadeira dão-se ao som da cantiga da Mariazinha e dos versos proferidos com base em sua melodia.



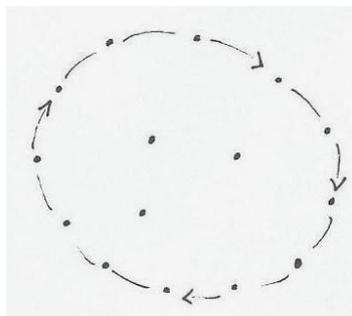
Roda

Como visto, esta brincadeira não conta com violeiros tampouco com a participação prescrita de cantadeiras e cantadores. Os participantes dispõem-se em círculo, e toda a roda gira em uma única direção – que, entretanto, pode se modificar depois que já se girou bastante para um mesmo lado. Na Roda, a disposição ou o movimento dos participantes do brinquedo também se altera conforme se está enunciando versos ou

cantigas: durante o proferimento da cantiga, as pessoas permanecem onde estão, e batem palmas; quando se está jogando um verso, as pessoas dão-se as mãos e giram.



Proferimento da cantiga



Proferimento do verso

Há outro elemento neste brinquedo, relacionado à alternância entre a enunciação da cantiga e do verso: enquanto se coloca o verso, e a roda está girando, uma pessoa, que estava no meio dela, escolhe outra para ir ao centro do círculo com ela. Quando a cantiga é enunciada, e enquanto as pessoas que formam o círculo estão paradas batendo palmas, o par no centro da roda dança, com uma pessoa de frente à outra (é possível haver dois ou até três pares). Ao final da cantiga, e enquanto coloca-se o verso, a pessoa recentemente escolhida permanece no centro da roda. A que a escolheu, sai. A que permanece, escolherá outra para dançar com ela quando a cantiga for entoada mais uma vez. E assim se segue. Para escolher outra pessoa, ou demonstrar a escolha, uma pessoa coloca-se em frente à outra. Pode-se também apontá-la, o que não é tão comum.

Cantiga – pessoas batem palmas, roda não gira – um ou mais pares no centro

Versos – pessoas de mãos dadas, roda gira – uma ou mais pessoas sozinhas no centro

Note-se que quando as pessoas estão em par, no centro da roda, os que estão no círculo não estão de mãos dadas. Quando os que estão no centro estão desalinhados, os que compõem o círculo dão-se as mãos: se há conexão dentro, há desconexão fora, e vice-versa.



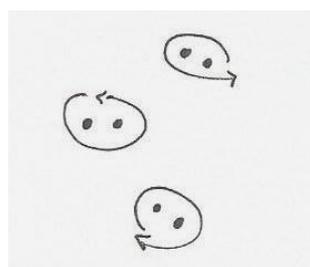
Batuque

Como dito acima, a diferença entre o Batuque Linhavado ou de Roda e o Batuque “dado-o-braço”, além de sua ocorrência histórica, está na cinética dos brinquedos. Como afirmam os cantores, para brincar-se aquele, forma-se uma roda, e as pessoas “alinhavam” as outras: uma pessoa passa por trás de outra, à sua esquerda, gira em torno dela e ocupa seu lugar. A que estava ali faz o mesmo movimento em relação à que está à sua esquerda, e assim por diante. Os participantes vão percorrendo o círculo em um sapateado miúdo, sem que ninguém se toque.

No Batuque “dado-o-braço”, os participantes dispõem-se em pares, um em frente o outro, e dão-se os braços para girar. Neste brinquedo, como apontado, há a presença de um ou dois violeiros. Estes permanecem próximos aos participantes, mas não dançam. Na brincadeira, o movimento é alternado conforme se está cantando versos ou cantigas: durante o proferimento dos versos, uma pessoa está em frente à outra, e ambas movimentam-se suavemente; enquanto se enuncia a cantiga, os integrantes dos pares dão-se os braços, e giram, alternadamente, no sentido horário e no sentido anti-horário.



Proferimento do verso



Proferimento da cantiga

Versos: pessoas que compõem pares dispostas uma em frente à outra – não giram

Cantiga: pares de braços dados – giram



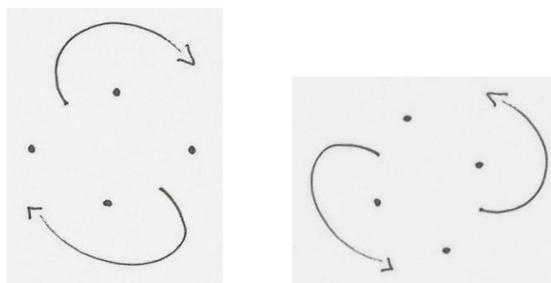
Vilão

Novamente, o(s) violeiro(s) não dança(m). Os participantes do brinquedo são majoritariamente cantadeiras. Dois pares ficam próximos um ao outro e forma-se, portanto, um quarteto. Cada pessoa deste quarteto irá interagir, no decorrer da brincadeira, com outras duas que também o integram – ela formará um par, então, a cada momento, com uma pessoa diferente do quarteto.

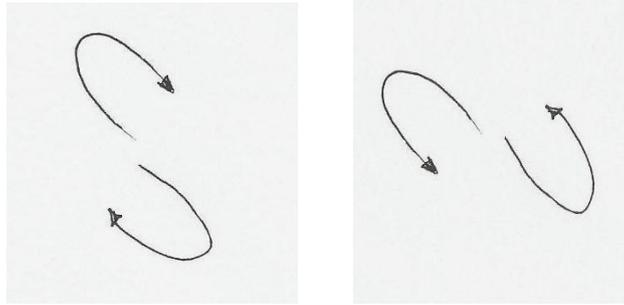
Podem ser formados um, dois ou mais quartetos no brinquedo. De qualquer forma, a interação se dá somente com duas das três pessoas que estão no mesmo quarteto de alguém, como dito acima: percorre-se um semicírculo de mãos dadas a uma pessoa (dando a ela a mão esquerda, por exemplo), em um sentido (anti-horário). Em seguida, percorre-se a outra metade do círculo com outra pessoa, dando a ela a mão direita (em sentido horário). Este “círculo” não é exatamente redondo: se traçássemos uma linha no chão a partir do caminho percorrido pelos participantes, ela evocaria o número oito. Este movimento é feito continuamente, e quase todo o tempo embalado por versos.



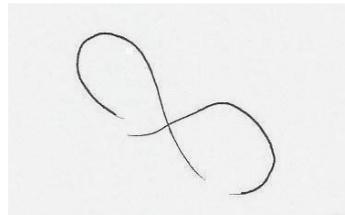
Disposição inicial dos participantes



Participantes se movimentam



Sentidos dos movimentos



Movimento geral

Um elemento que se faz notar na descrição dos brinquedos acima em termos cinéticos é o revezamento na ocupação de posições espaciais, pelos participantes – que está, por sua vez, quase sempre associado à substituição constante das pessoas com quem cada um interage de forma mais direta: no Nove, o movimento de uma fileira pelo salão, a cada momento em um determinado espaço, ocorre simultaneamente ao encontro com quatro pessoas específicas, que não serão as mesmas quando a fileira mudar de posição no salão. No Caboclo, as pessoas com quem se depara são as mesmas, mas elas alternam suas posições, de forma espelhada, todo o tempo, e passam umas pelas outras dependendo do movimento que as fileiras perfazem. No Paulista, interage-se com duas pessoas diferentes, e troca-se de posição com elas, para depois voltar ao lugar inicial. O mesmo acontece no Vilão. Na Serenata, as pessoas giram ao redor de outra, diferente a cada movimento, enquanto ocupam diferentes posições no salão. Na Mariazinha, mantém-se o par com quem se dança, mas a cada momento interage-se com outro par também ocupando um espaço diferente no salão (de forma análoga ao Nove). Na Roda, a posição ocupada no salão também se modifica, além de se poder trocar de posição com as pessoas que estão no centro do círculo, no caso de se ser escolhido por uma delas para adentrá-lo. No Batuque, dança-se com uma pessoa, frontalmente, mas ambas trocam de lugar algumas vezes no decorrer do brinquedo. Durante o giro, ambas

ocupam, rapidamente, diferentes lugares em um círculo imaginário. Ou seja, as posições espaciais que se ocupa e as pessoas com quem se interage modificam-se a todo tempo.

Outra observação é sobre os tipos de movimento que se tem nos brinquedos: no sentido Vilão → Nove, vamos em direção à preponderância da formação em fileiras, e a movimentos mais retilíneos, e também realizados a partir de um número maior de pessoas – o que culminará no Nove, em que uma série de fileiras (formadas, cada qual, por quatro pessoas) se dispõem no salão e vão se trespassando, continuamente. No sentido Nove → Vilão, a formação dos brinquedos tende ao círculo, com movimentos de giro e meio-giro, em que as interações entre indivíduos podem incluir o toque de mãos ou braços. A música “coletiva” da cantiga corresponderia a uma dança cujos movimentos são arranjados em grupo, e a música “individual” do verso, a interações mais específicas entre pessoas, normalmente aproximadas em um par.

	Movimentos retilíneos e/ou formação em fileiras	Movimentos circulares e/ou formação em círculo
Nove	+	-
Caboclo	+	-
Paulista	+ -	+ -
Serenata	-	+
Mariazinha	+	-
Roda	-	+
Batuque	-	+
Vilão	-	+

3.4. Arremate

Nas seções acima, os brinquedos foram cotejados a partir de uma série de aspectos. Seguindo a sequência de sua descrição em um ou outro sentido – Nove ↔ Vilão –, vimos que havia tendências específicas em relação a todos os aspectos elencados: preponderância relativa de cantigas, versos e chamada; configuração das

posições de cantadores e cantadeiras; movimentos e disposições espaciais. Nesta seção, essas observações são reunidas com vistas a prosseguir na caracterização das brincadeiras – atentando-se para a maneira como se organizam hierarquicamente as diferentes posições no Brinquedo, nas suas relações com gênero, conhecimento e habilidades dos cantores.



Vilão → Nove	Nove → Vilão
Proeminência de cantigas	Proeminência de versos
Seções	Ausência de seções
Chamada	Ausência de Chamada
Presença marcante de quartetos de cantadores	Presença de violeiros ou ausência de instrumentistas
Prescrição em relação ao canto de cantadeiras e cantadores	Maior informalidade na participação de cantadores e cantadeiras
Movimentos retilíneos e/ou formação em fileiras	Movimentos circulares e/ou formação em círculo

No que tange a alguns critérios, a sequência de apresentação das brincadeiras poderia ser diferente da utilizada aqui. A Serenata e a Mariazinha, por exemplo, poderiam ter suas posições trocadas no que tange à disposição dos participantes e seus movimentos, já que a primeira é marcada por movimentos circulares e, a segunda, retilíneos. No entanto, a Serenata conta com dois quartetos de cantadores, e, a Mariazinha, apenas com um ou dois violeiros.

Considerando a presença de quartetos ou violeiros, a Roda figuraria como a última, na sequência, já que nesta brincadeira não há instrumentistas. Em relação à preponderância relativa das unidades poético-musicais, todavia, este brinquedo não teria

sua posição alterada em relação aos demais à base de versos – Batuque e Vilão: a Roda ainda conta com versos atrelados a uma parte da cantiga, enquanto nas outras duas brincadeiras os versos aparecem de forma autônoma – no Vilão, estes são sequencialmente enunciados, inclusive.

Não é possível articular todas essas nuances em relação aos aspectos tratados. Na caracterização dos brinquedos, evitei prender-me a diferenças demasiado específicas, buscando contemplar tendências mais gerais.

Foi priorizado o grau de formalização das brincadeiras, entrevisto na presença ou ausência de chamada e de seções, na existência de momentos prescritos de canto – a ser proferido pelos cantores como grupo ou individualmente –, na dominância de cantigas ou versos no brinquedo, na atuação mais destacada de cantadores ou cantadeiras, além de se levar em conta as diferenças predominantes de movimento que se podia perceber entre as brincadeiras. Estes pareceram-me aspectos transversais, observáveis, e com alguma importância em todas as brincadeiras.

A presença de cantadores enquanto grupo (ou mesmo de um violeiro) está associada à formalização dos brinquedos e à condução destes por eles. A enunciação de chamadas bem como a escolha e a entoação de cantigas nos brinquedos de que participam é uma atribuição deles. Nas brincadeiras em que os cantadores dançam – Nove, Caboclo, Serenata (e na Roda de Par) são estes que iniciam o movimento pelo salão, que ecoa nos demais – como se tocassem o dedo em uma fileira de dominós. Os outros participantes, então, dão início ao seu movimento, equivalente ao dos cantadores. Estes brinquedos também costumam finalizar, salvo exceções (no caso de os participantes errarem, por exemplo), quando os cantadores – ou só os violeiros – localizam-se, novamente, onde principiaram o movimento, ou seja, na posição que ocupavam inicialmente.

Os cantadores atuam como quarteto no Nove, Caboclo, Paulista e Serenata. Há presença de um violeiro na Mariazinha, Batuque e Vilão. A Roda é a única brincadeira, como apontado, que não conta com algum instrumentista. E instrumentistas são quase invariavelmente homens. No capítulo anterior vimos que D. Ana começou a aprender o cavaquinho, mas depois deixou de tocá-lo. A única mulher instrumentista que conheci na região – violonista – é uma sobrinha do cantador Zé Aécio. Algumas vezes ela participou do *Nove* com o instrumento – nas fileiras dos participantes, e não nas que são ocupadas pelos cantadores ou na posição do violeiro: nunca atuou como “violeira” no

Nove. A condução dos brinquedos é algo que se espera dos homens, e não das mulheres. Os cantadores são assimilados a “chefes”:

[Sobre a Roda de Par] Tem os quatro cantador, os chefe. Agora os outro... se querer cantar, canta, mas... não tem precisão. Se saber cantar, pode cantar, mas tem que saber é dançar ela. (...) A roda de dar mão [que não conta com instrumentistas, como vimos acima], ali não tem chefe. Ali quem saber cantar a roda pode formar a roda, aí os outros acompanha.

D. Antônia

Sobre esta roda, Luca afirmou: “Todo mundo canta. Quando joga verso, um sozinho que joga, né, e a roda todo mundo canta”. Quando D. Antônia mencionou a questão da “chefia”, indaguei-lhe acerca do Vilão, tendo em vista um *Nove* recente em que ela participara desta brincadeira com D. Ana, Nair e Neide – somente elas:

Tem muita gente que sabe dançar o Vilão, só que eles não estavam aí. [Mas quando ninguém sabe, por exemplo, e vocês quatro estavam lá...] Uai, nós foi, como diz, foi, Deca cantando e nós cantando. [Mas aí vocês eram chefe?] Uai, nós era chefe do Vilão, que não tem ninguém mais que sabia, né? Nós ficou sendo... as cantadeira mesmo do Vilão, que... não apareceu ninguém ali para poder... começar o Vilão, né?

Ela fez referência então a um homem que sabia dançar o brinquedo e a outro, que queria fazê-lo, mas que não encontrou outras três pessoas que o soubessem. Note-se que há certa relutância na associação de si mesma, e das demais companheiras, à figura de “chefe”. Depois de fazê-lo, ela faz também algumas ressalvas: “Que não tem mais ninguém que sabia, né?”. E então já não repete o termo: “Nós ficou sendo... as cantadeira mesmo do Vilão” – já que não havia aparecido ninguém mais para *começar* a brincadeira (recorda-se dos homens que poderiam ou queriam participar do brinquedo).

Iniciar, finalizar, conduzir são ações esperadas dos homens ou tidas como primordialmente masculinas nos brinquedos. Eles figurariam como os *tenetãmõ* Araweté, de que fala Viveiros de Castro (1986): “*tenetãmõ* significa ‘em primeiro lugar’, ‘o que segue à frente’, ‘o que começa’” (:302). Este “líder” convoca os demais a uma empresa por meio de seu movimento inicial. Ocupando essa posição algo constrangedora, “um *tenetãmõ* é alguém que não tem ‘medo-vergonha’ (ciye) de se destacar, de convocar os outros, de propor empresas” (:305). No *Nove*, a expectativa em relação a esta liderança parece se estender, muitas vezes, mesmo àqueles que não são cantadores, como se pode notar na fala de D. Antônia. Mas, é claro, a proeminência dos que o são suplanta em muito a destes.

O lugar remetido aos homens, ou o papel que se espera deles nos brinquedos, também está associado ao manejo do instrumento musical. Quando conversava com Luca sobre as vozes das mulheres e dos homens nos brinquedos, falávamos das posições de canto masculino, e indaguei se entre as mulheres havia algo parecido:

Não, é só os homem que canta assim. Eu canto, minhas voz é de requinta. Fina. Na parte deles tem o requinta, fino, né? Canta um grosso, outro fino, um fala contrato, né? As mulher canta, os homem está cantando lá, e eles fala diferente, né? Que eles está com a viola, eles sabe mais ou menos o quê que está acontecendo, né? [Como assim?] Iguamente, um fala uma coisa, outro fala outra, e tocando a viola, né? E as mulher não toca viola nenhuma. [E você acha bom ou ruim isso?] Para mim é normal. [Você queria tocar?] Eu não, eu não sei nem tocar [Risos].

A cantadeira destaca a relação entre o manejo de um instrumento e o fato de os homens falarem “diferente”, cada um em uma posição vocal. Quando pergunto se ela gostaria de tocar um instrumento, mais precisamente o violão, ela presume que pergunto se ela gostaria de tocá-lo no *Nove*, e responde que não sabe tocar – por isso, é claro, não poderia fazê-lo no Brinquedo. Não parece ser uma questão, para ela, saber ou não tocar o violão, assim como o fato de as mulheres não terem posições diferenciadas como os homens – devido, em grande parte, a estarem com a viola e, por isso, “saberem mais ou menos o que está acontecendo”. Talvez não se dê o mesmo em relação à instrumentista que citei. Não sei.

Nas brincadeiras em que os violeiros atuam sós (sem o acompanhamento dos demais cantadores) – Mariazinha, Batuque e Vilão – ou em que não atuam – Roda – a participação das pessoas não é mais codificada pela presença do quarteto: no *Nove*, as fileiras em que os participantes dispõem-se são replicações daquelas formadas pelos cantadores. No *Caboclo*, são também as fileiras dos cantadores que orientam as posições das pessoas, bem como na *Serenata*. Nestes brinquedos, há momentos prescritos de canto tendo em vista cantadores, cantadeiras e demais participantes. Naquelas brincadeiras – Mariazinha, Batuque, Vilão e Roda –, enquanto isso, a participação das pessoas é menos formalizada. O violeiro, que figuraria como a forma mínima do quarteto, nem mesmo dança entre os participantes, e não conduz, assim, o movimento deles a partir do próprio. Sobre a Roda, que não conta com a presença de quarteto ou violeiro, D. Antônia dizia: “Ali não tem chefe”.

Estas quatro brincadeiras – Mariazinha, Roda, Batuque, Vilão –, mas destacadamente as três últimas são costumeiramente associadas às mulheres. São estas,

em grande parte, que as compõem, perfazendo os círculos e semicírculos e mostrando-se exímias *verseiras* ao enunciar seguidamente muitos dos versos que conhecem. Em uma noite de *Nove*, são as mulheres que costumam propor a realização destes brinquedos.

Quando voltei a campo naquela primeira vez levando os DVDs com a gravação do Brinquedo de que participara, assisti com as cantadeiras e também com muitos dos cantadores o material. Com aquelas, vimos um pouco do *Nove*, e então elas indagaram acerca do *Vilão*, *Batuque* e *Roda* (cujas imagens estavam no segundo DVD, de acordo com a sequência dos brinquedos naquela noite). Viram-se, sorriram, e acompanharam, cantando, muitos dos versos e cantigas registrados em vídeo. Os cantadores demoraram pouco assistindo à gravação destes brinquedos, e preferiram assistir ao *Nove* e *Caboclo* (eles não haviam brincado o *Paulista*, mas desconfio que se o tivessem, gostariam de ver as imagens desta brincadeira).

Muitos homens também jogam versos, participam daqueles brinquedos, e muitas mulheres falam com bastante satisfação do *Nove* (e também, mas menos, do *Caboclo*). Nestas duas brincadeiras (especialmente na primeira), costumam sugerir o proferimento de cantigas e chamadas específicas aos cantadores, que gostariam de ouvir, e brincar. Pode-se dizer, de qualquer forma, que há uma proximidade maior das mulheres, em geral, em relação ao *Vilão*, *Batuque* e *Roda*, e uma vinculação mais destacada dos homens ao *Nove*, *Caboclo*, e *Paulista* (a *Serenata* e a *Mariazinha* talvez figurassem como brincadeiras intermediárias nesse sentido). No *Pouso do Divino*, mencionado no capítulo anterior, em que mulheres e homens não podiam participar dos mesmos brinquedos, elas e eles brincavam aquelas brincadeiras, respectivamente. Outro aspecto a ser notado na assimilação de brincadeiras como “femininas” ou “masculinas” é o eu lírico presente nas cantigas, versos e chamadas que se entoa nelas: nunca ouvi alguma chamada, cantiga de nove, caboclo ou paulista em que há um eu lírico feminino. Em cantigas de roda, especialmente, e ainda batuques, é comum que o haja, além, ainda, do eu lírico masculino.

A associação dos homens a alguns brinquedos e das mulheres a outros pode suscitar sua aproximação a uma série de aspectos que vimos em relação às brincadeiras quando seguíamos o eixo bidirecional “*Nove* ↔ *Vilão*”. Um elemento que poderíamos ressaltar nesse cotejamento e que a descrição do decorrer do capítulo já deixa entrever é a associação dos homens às cantigas, e das mulheres aos versos: quando os cantadores participam de um brinquedo, a responsabilidade primordial de enunciá-las, além das

chamadas, é deles; o conhecimento de versos e o proferimento destes são algo comumente aproximado das mulheres. Dentre os quatro homens de um quarteto, é o violeiro, em especial, que deve tirar as cantigas e chamadas; é ele, afinal, o *tirador*: “Os oito [cantadores] tem que estar certinho. Ali é uma administração, e quem administra é o tirador”, como disse o Sr. Manoel Maceda. O tirador é o chefe, dentre os chefes.

A cantiga, como sabemos, figura como uma base musical para o verso. Este é enunciado em uma brincadeira a partir da melodia daquela, observando-se seu andamento e particularidades sonoras. A cantiga repete-se, enquanto versos são colocados ou de certa forma somados a ela, como base. A proximidade dos homens em relação às cantigas e das mulheres aos versos poderia ser vista de forma associada aos papéis que ambos ocupam – idealmente – em uma família, tal como visto no capítulo um. Apesar de tratar-se de um modelo, com diferentes formas de realização na vida cotidiana, àqueles é remetida a responsabilidade pelo sustento da casa e da família, a provisão de (boas) condições de vida aos “seus”. Estas, por sua vez, dariam suas contribuições cotidianas ao núcleo familiar, somando, ou acrescentando seus esforços àqueles primordiais, masculinos. O trabalho dos homens figuraria como uma base que manteria a família. O das mulheres, vinculado especialmente às tarefas da casa, como uma ajuda. Tomando como referência tanto um como outro registro, a atuação das mulheres figuraria como uma contribuição à dos homens. Tanto na família quanto no Brinquedo, elas os ajudariam no exercício de tarefas que estão sob a responsabilidade deles.

Focalizando as relações entre os cantadores a partir da formação em quarteto, vimos que o idioma da ajuda é importante na relação entre segundeiro, contrateiro, requinteiro e tirador. Os três primeiros são nomeados ajudantes (do violeiro). A relação entre estes estaria em função daquela que se dá entre tiradores. Ajudantes cantam auxiliando o violeiro que direciona seu canto ao outro tirador. De forma análoga à ajuda feminina em relação aos homens, no Brinquedo, aqueles três cantadores ajudam o violeiro, no âmbito do quarteto – a “administração” do quarteto fica a cargo deste; ele é o chefe dentre os chefes, homens. Nesse sentido, também poderíamos aproximar as relações que se dão entre os cantadores em um quarteto daquelas que idealmente vigoram em um núcleo familiar: no âmbito da família, ajuda-se o “pai de família” ou chefe daquela família. No quarteto, este poderia ser assimilado ao tirador.

O tirador canta, por sua vez, direcionando-se ao outro violeiro. “Pais de família” interagir-se-iam entre si. As relações entre eles seriam baseadas, como sugerido, na

diferença recíproca – tratar-se-ia não de vozes diferentes de uma fala, mas de uma fala em relação a uma resposta. Poderíamos, nesse sentido, nos lembrar das inúmeras trocas que pautam as relações entre lavradores, tal como apontado no capítulo um.

A ocupação de determinadas posições por violeiros (e pais de família) e seus ajudantes está, de todo modo, inter-relacionada. No Brinquedo, o cantador tem de contar com a presença de ajudantes, e também com a do respondedor, para figurar como tirador. Nas três brincadeiras em que atua sozinho, o violeiro não é exatamente um tirador porque não conta com seu par indissociável, o respondedor. Nestas, o violeiro é mais precisamente um cantador, e instrumentista. Nem um, nem dois, fazem o *Nove*.

Um sozinho para cantar não tem jeito. Igual Deca [violeiro], sozinho, para cantar, como é que ele vai cantar sem os companheiro dele? Não tem jeito.

D. Antônia

Se não tiver ajudante, dois [violeiros] só não faz Nove não.

Sr. Manoel Maceda

É preciso haver interação e articulação a partir de posições específicas para que o Brinquedo (e a vida) possa se dar. Como afirmou o Sr. Zé Concebido a respeito de ajudantes e violeiros, “Sem nós eles não faz nada. E sem eles também nós não faz. Não tem jeito”.

3.5. A brincadeira do Nove

É a ela que a maior parte da noite de um *Nove* é dedicada. Podem-se brincar outros brinquedos, muitas vezes apenas uma seção deles, como dito acima, e em seguida outras cantigas de nove embalarão os presentes. A brincadeira é bastante estimada por cantadores e também cantadeiras, além de outros participantes. É a que congrega o maior número destes, comparativamente às outras.

A dança que embala o *Nove* é relativa e aparentemente simples, o que possivelmente encoraja a participação das pessoas. Além disso, o limite para o número delas a compor a brincadeira é o tamanho do salão. Contudo, mesmo que o salão o imponha, pode-se, em uma ocasião de necessidade extrema como essa, aumentar a extensão da fileira, i.e., o número de pessoas que compõe cada uma: em vez de quatro,

cinco... “Na festa [de Machado], uma vez mandei fazer de cinco”, afirmou o Sr. Deca. Nas fileiras dos cantadores, uma pessoa foi posta ao lado do requinteiro.

Nas conversas com cantadores e cantadeiras, é muito comum a menção destacada a esta brincadeira, também a cantigas de nove e chamadas específicas. As cantadeiras também costumam lembrar-se de muitos versos. Nunca ouvi algum cantador ou cantadeira afirmar que não aprecia esse brinquedo, como o vi em relação a outros – o Sr. Deca, por exemplo, em relação ao Paulista: “Nunca gostei não. Antônio [irmão dele] também não gosta de jeito nenhum. Não agrado não. Sei fazer os encontro, tudo direitinho, mas não agrado não”.

Em conversa com Luca, certa feita, sobre a ocorrência das brincadeiras em uma noite de *Nove*, ela mencionava uma ocasião em que os tios dela, Deca e Adão, estavam partindo para o estado do Mato Grosso – 1973. Houve muitos *Noves*, sequenciados, em diferentes lugares, para despedir-se dos cantadores. “Nós dançava a noite inteirinha! Serenata, Roda de Par, e o Nove a noite toda”. Ela então afirma sua preferência por este brinquedo:

Eu: E as Rodas, dançava também?

Luca: Dançava, mas mais era o Nove. Eles ficava... para cantar outro nove, assim assim, e só Nove, Nove, Nove, e nada de fazer os outros [brinquedos], né? Os outro não importava, importava mais com o Nove.

Eu: Sempre foi assim?

Luca: Sempre foi assim. Toda vida. Na época de mãe, mãe sem casar, era desse jeitinho. As outras brincadeira era assim, em Pouso de bandeira, que andava com a bandeira do Divino Espírito Santo, eles chegava em uma casa e pousava, dormia. Aquela noite, dançava, o Nove, mas só os homem que dançava o Nove, e as mulher ia fazer Roda, Batuque... Então elas ia dançar para lá sozinha, que não podia dançar mulher com homem. Era assim, eles dançava seus Nove para lá com suas viola, e as mulher dançava Batuque, Roda, Vilão, cá.

Eu: Aí nos pousos tinha bastante Roda?

Luca: Tinha, fazia até duas, três, que tinha muita gente. Fazia separado, para lá. Era muita gente que tinha, e todo mundo queria dançar...

Eu: Vocês cantadeiras queriam que tivesse mais Roda?

Luca: Eu não importo não. Eu prefiro o Nove. Cada um gosta de um, eu prefiro o Nove direto. De que dançar o Vilão e cantar a Roda. Para o meu gosto, dançava o Nove direto, não parava para poder dançar... parece que quando pára, esfria. Quando a gente começa o outro nove, a gente está sem graça, você entendeu? E a gente estando naquele tom, a gente dançando, dançando, é só dançando o Nove. (...) Eu não ligo tanto a roda não, eu ligo mais o Nove. Eu lembro uma vez em Zé Branquinho mesmo, não dançou um Vilão, não dançou uma Roda, foi Nove a noite inteirinha! Acabava um, começava outro, acabava um, começava outro, eles falaram "Ah, vamo dançar Serenata". Aí parou para dançar Serenata. Depois foi

uma Roda de Par, que eles dança, tocando viola, tipo o Nove, mas é diferente, e Nove, Nove, Nove, até o dia clareou! Antigamente tinha Nove, dançava até o sol apontava!... Por último, eles ainda falava assim [canta o trecho da chamada]: "Acorda, gente, que o dia ta amanhecendo". Que o dia já estava clareando, a gente saía depois que o dia clareou.

Há cerca de 50 anos, a disposição dos cantadores no Nove bem como a maneira como se dava a alternância do canto entre os quartetos era diferente da que pode ser vista hoje em dia: atualmente, ambos põem-se frente a frente, a fileira de um quarteto seguida à do outro. Naquela época, cada quarteto punha-se em uma extremidade do salão, e os participantes dispunham-se entre eles: "enche o meio!", diziam os cantadores, como contaram alguns.

Na chamada, a alternância entre os quartetos dava-se como hoje, mas o proferimento da cantiga, hoje enunciada por um quarteto, que canta a primeira parte dela, e então pelo outro, que canta o restante, era diferente: um quarteto, A, cantava a primeira linha que formava a cantiga. O outro, B, a segunda linha. Então o quarteto A cantava a terceira e, o B, a quarta e última linha. Como afirmou o Sr. Deca, praticamente todos os noves eram formados por quatro linhas ou *partes*, e a alternância do canto correspondia a elas. Os chamados "noves valseados", em uma clara alusão à valsa, formados por um maior número de linhas – em geral seis – e mais cadenciados, lentos, teriam marcado essa mudança.

O Nove, quando eu passei a conhecer, ele era todos de quatro parte [quatro linhas, cada qual falada por dois quartetos, em sequência alternada]. Aí depois que inventaram o nove só de duas parte [quatro ou mais linhas, cujo proferimento é dividido pela metade, entre os quartetos]. Igual o [nove] "Se eu fosse um pé de alecrim mesmo", hoje é duas parte só que a gente canta, né. Eu mesmo falo "Se eu fosse um pé de alecrim/ eu não queria morrer", o outro responde de lá "Ficava dum lado do caminho/ Fazer sombra nocê", né, e ele já era falado, eu falava "Se eu fosse um pé de alecrim", você respondia "Eu não queria morrer", [eu falava] "Eu ficava dum lado do caminho", você falava "Pra fazer sombra nocê". Mas hoje já acabou. Aqui para nós infelizmente acabou. Se for cantar, às vezes até canta, mas é mais difícil. E depois quando apareceu o nove valseado também... é que foi acabando. Que o nove valseado mesmo, aquele... da Estrela Dalva... é, foi o primeiro nove valseado que eu vi, foi até Antônio Quirino que cantou [parente muito distante do Sr. Deca – "da quinta geração para lá". Morava próximo a ele, depois que ele se casou]. [Canta]: "A estrela Dalva/ Já levém saindo/ Já levém saindo/ Ô dono da casa/ Eu to despedindo/ Eu to despedindo". Então ele era valseado, mais valseado, daí para cá, pegou nascer os nove de duas parte só, de quatro parte desenvolvida em duas. [E isso era quando, mais ou menos, o senhor lembra?] Lembro. [Silêncio]. Foi na década de... 57. Em 57. Esse nove, a primeira vez, ele saiu... eu não sei se foi na casa de Joaquim dos Santos [pai de D. Antônia, cuja mãe é irmã da mãe do Sr. Deca], ou se foi na casa de Miguel, meu tio, a casa que eu não recordo mais, mas foi em 57. E tinha aquele também: [Canta] "Cadê o galo daqui?" O outro respondia lá "O galo daqui morreu".

O outro falava: "Da meia-noite pro dia", "O galo daqui sou eu". Tudo sempre era quatro parte. Mas depois, dos nove valseado, passou a emendar tudo. (...) Hoje, as quatro parte dividiu em duas.

D. Antônia também contou:

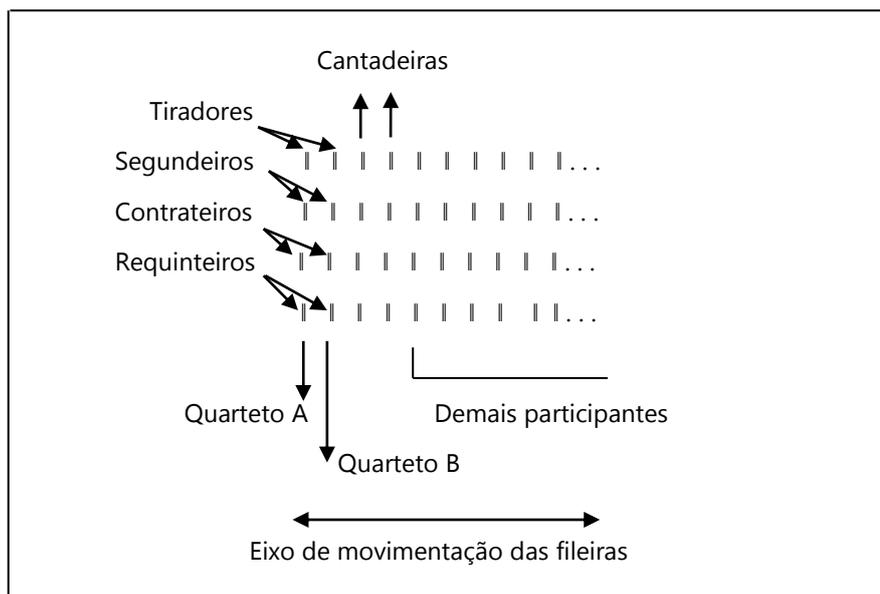
Já cansei de ver eles cantar assim: um gritava "Eu vou me embora, eu vou me embora". Para descansar, o outro respondia: "Não vai não, que ainda ta cedo", "Minha besta ta arreada", "Debaixo do arvoredado". Muito mais bonito. Geraldo Rodrigo [pai do Sr. Deca] gostava mesmo de cantar, igual aquele "Aqui na barra desse córrego", o outro respondia lá "Nasceu um pé de roseira", o outro respondia "Abalou, e abalou", "Vai cheirar nas cabeceira". É bonito é um cantar uma parte, e o outro responder.

No caso, responder logo em seguida, o que acentuava ou explicitava a alternância de falas e respostas entre os quartetos.

Os noves com quatro linhas são em geral mais acelerados que os valseados, e tidos então como mais “quentes” que estes.

Acima, vimos como se dá a presença de cantigas, versos e chamadas no Nove. Os aspectos cinéticos do brinquedo foram tratados de forma sucinta, e aqui serão destrinchados.

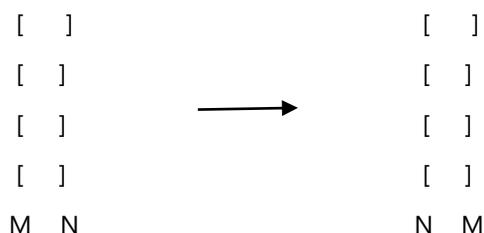
Na brincadeira do Nove, as duas fileiras de cantadores – ocupadas, cada qual, por um quarteto – ficam próximas, uma de frente para a outra, no extremo do salão. As cantadeiras ocupam quase sempre a terceira fileira e, se houver mais que quatro delas presentes – o que é comum –, também a quarta, ou parte dela. As outras carreiras são ocupadas por quem mais quiser participar do brinquedo. Novamente, a figura que ilustra essa disposição:



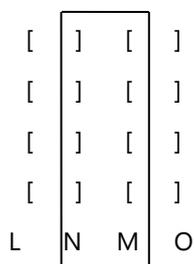
Durante a chamada, todas as fileiras estão paradas. Com o início da cantiga, dá-se início ao movimento. Este consiste em trespassar as outras fileiras, percorrendo o salão ora em uma direção, ao seguir-se, por exemplo, da direita para a esquerda, em relação ao seu comprimento, ora em outra, fazendo-se o caminho “de volta”, e seguindo-se da esquerda para a direita.

Os movimentos estão conectados à alternância do canto de um quarteto e de outro: quando o nove é formado por quatro linhas, o movimento se dá ao final da cantiga, depois de os dois quartetos terem cantado. Quando a cantiga tem um número maior de linhas, o movimento se dá quando a metade do nove foi entoado – ou seja, entre o canto de um quarteto e o de outro, entre o que uns falam e outros respondem (“esses grande assim a gente vira no meio”).

O movimento de trespassar as fileiras tem duas etapas, digamos assim. Em uma, dada fileira – M, por exemplo –, está do lado esquerdo, enquanto outra – N – está do lado direito. Uma de frente para a outra. Então, ambas trocam de lugar:



Na outra etapa do movimento, estas duas fileiras viram-se de costas uma para outra, enquanto viram de frente para outras duas, respectivamente:



Então, volta-se ao primeiro movimento mencionado acima: as fileiras que estão uma de frente à outra trocarão de lugar. A fileira N, que inicialmente estava ao lado direito da M, continua seguindo para a esquerda, e ocupará agora o lugar da fileira L, à extrema esquerda. Enquanto isso, a fileira M, que estava à esquerda de N, continua

seguindo para a direita, e ocupará o lugar da fileira O, à extrema direita. Todas as fileiras fazem essa série de movimentos, seguida e mutuamente.

Como dito, as fileiras dos cantadores, que iniciam o movimento no brinquedo, estão à esquerda de todas as outras. Elas seguem para a direita, enquanto as fileiras restantes vão seguindo para a esquerda. Quando se chega ao extremo de um lado, inicia-se o movimento em direção ao outro.

Quando uma fileira está em um dos extremos do salão, é comum que seus integrantes batam palmas, e mesmo sapateiem. Há quem bata palmas quando se está localizado em outros pontos do salão, o que não costuma ser bem visto por cantores: “o certo da palma, é até bonito, o derradeiro lá bater a palma”. Já vi cantadores sapatearem, também, no local onde se inicia o brinquedo, logo antes de se cantar a cantiga de nove, em seguida à chamada.

As fileiras podem percorrer várias vezes o salão, os cantadores ocupando as fileiras da extrema esquerda, de onde saíram, mais de uma vez. Em uma das vezes em que estiverem lá, de frente uns para os outros, encerrarão aquela seção. O quarteto que estará proferindo a última parte da cantiga pode ter, somadas às vozes que o compõem, o canto dos brincadores do outro quarteto: os últimos sons da cantiga podem ser enunciados então por todos eles, que possivelmente estarão mais próximos uns dos outros nesse momento – as fileiras terão diminuído a distância entre elas. Os participantes e as cantadeiras talvez já tenham parado de cantar, e o som dos oito brincadores, conjunto, é ouvido no salão. Seguem-se palmas e assovios.

Capítulo QUATRO

Cantigas, versos e chamadas

Neste capítulo, serão focalizadas as unidades poético-musicais que compõem os brinquedos do *Nove* – cantigas, versos e chamadas – a partir de sua poesia e música, ou seja, tendo em vista os textos poéticos que as integram, e os aspectos sonoros relativos a elas. Considerando essa dupla composição das peças de um Brinquedo¹¹⁵, estas serão tratadas em relação a três principais elementos: i) de quê são feitas – sua estrutura poética, levando-se em conta elementos como métrica, rima e uso de figuras de linguagem, bem como algumas características musicais apontadas pelos cantores em relação a elas; ii) como são feitas – considerando-se os discursos relativos à composição, além da articulação sonora entre cantores para enunciá-las; iii) e o que elas fazem, ou o que se pode fazer por meio delas – considerando-se tanto aspectos textuais quanto sonoros, busca-se perceber como são acionadas nos Brinquedos por cantadores, cantadeiras e demais participantes, se for o caso, e o que essa evocação mobiliza, ou cria.

Ressalto que não se trata de um estudo poético tampouco musical das peças do *Nove*, pois além de meu conhecimento acerca de poesia e música não ser suficiente para tal, isto fugiria ao escopo da pesquisa. Em relação aos aspectos sonoros, não contaremos com muitos instrumentos para considerar a música que se faz no *Nove* a partir de referenciais da teoria musical de matriz europeia. Eles serão tratados especialmente com base nas formulações dos próprios cantores a seu respeito. É claro que as duas abordagens não seriam excludentes se eu pudesse cotejar uma e outra, como mostraram inúmeros estudos na etnomusicologia (por exemplo, Segger 1987; Feld 1982; Lucas 2002 e muitos outros). De qualquer forma, trata-se de uma tentativa de não perder de vista a presença e a articulação que pode haver entre a música e outros elementos que compõem um Brinquedo.

¹¹⁵ Apesar de os versos não terem melodia por si, só podem integrar um Brinquedo na medida em que o tem, ou seja, em que são atrelados a uma cantiga ou chamada com melodia própria, por isso considero o aspecto musical, digamos, deles.

Antes de tratarmos das cantigas, versos e chamadas no que tange aos três pontos elencados acima, veremos de forma breve a associação que pode haver entre as peças e os lugares: há diferenças no repertório dos *Noves* a partir de comunidades, grupos de vizinhança e/ou parentesco. Como visto no capítulo dois, o conhecimento que os cantores primeiro tiveram acerca da Brincadeira deu-se a partir de parentes imediatos ou próximos, vizinhos e/ou padrinhos. As peças que embalavam os brinquedos, então, eram aquelas evocadas – e muitas vezes criadas – por estas pessoas, o que acabava configurando repertórios mais ou menos estáveis a partir das turmas de cantores que costumavam integrar as Brincadeiras em diferentes lugares da região.

4.1. O repertório dos lugares

“Cada roda tem seu fuso, cada terra tem seu uso”

Por Sr. Manoel Maceda

As diferenças nas peças do *Nove* no que tange aos variados lugares, grupos de vizinhança e/ou parentesco aos quais elas podem estar associadas são relativas a três principais aspectos: ocorrência, ou seja, pode haver cantigas, versos ou chamadas que se conhece em um entorno e não se conhece em outro; variação textual ou melódica – em peças que podem ser reconhecidas como as mesmas; e andamento, especialmente observado em relação às cantigas proferidas na brincadeira do Nove, e que imprimiria ao brinquedo um encadeamento específico: há lugares em que se brincaria de forma mais acelerada, e outros, de maneira mais vagarosa. Este último ponto foi destacado pelos cantores, mais que notado por mim, já que, durante a pesquisa, participei de Brinquedos em somente “um lugar”, ou seja, com a presença de uma mesma turma de cantores, sendo a maioria deles, como apontado, ligados a um mesmo grupo de vizinhança e/ou parentesco, e mais associados a Machado¹¹⁶.

O modo como se brinca o Nove em Machado, com a turma de cantores que conheci, é afirmado como diferente daquele que se brinca, por exemplo, no entorno de

¹¹⁶ De todo modo, antes de realizar a pesquisa, ao trabalhar na região como assessora de uma ONG, cheguei a conhecer lugares nos quais se brincava de maneira um pouco diferente da que se brinca em Machado, como será apontado adiante.

onde nasceu ou onde mora o Sr. Bernardo, um dos cantores da turma atual. Essa observação remonta àquela do capítulo anterior acerca da proeminência de um agrupamento de cantores, dentre os da turma atual, que têm entre si relações de parentesco, compadrio e aliança, conhecem-se desde crianças e têm relações próximas com Machado: eles é que determinam, em boa medida, o “ritmo” da brincadeira.

Não é possível determinar por que algumas cantigas, versos ou chamadas são conhecidos, de forma mais expandida, entre as comunidades da região, muitas vezes apresentando variações, e outros permanecem ligados e especialmente proferidos em lugares mais específicos, sendo desconhecidos em outros. O conhecimento mútuo entre pessoas de diferentes lugares e a presença recíproca em Brinquedos podem suscitar, é claro, o conhecimento de algumas peças para além dos lugares nos quais elas tenham sido criadas ou nos quais sejam proferidas de forma mais regular. Mas quando isso não ocorre, ou pelo menos quando não ocorre em relação a determinadas cantigas, versos ou chamadas, estes permanecem conhecidos em um âmbito mais restrito. Hoje em dia, com a proximidade de muitos cantores que não brincaram juntos na infância ou juventude, ou seja, que têm repertórios poético-musicais mais ou menos diferentes entre si, o contato com peças que não se conhecia até então é mais comum. Trata-se de uma experiência com caráter de novidade, e nem sempre apreciada:

Sem tio Deca não consigo [cantar/responder] não, os nove daquele homem [um outro cantador] a gente não entende. E tio Deca explica para a gente o que é, que está cantando. Eu não entendo mesmo! Quando aquele homem tira um nove, tio Deca ajuda as mulher responder, você entendeu? Tio Deca fica do lado das mulher, para ajudar responder. E quando tio Deca fica [cantando], ele [o outro homem] fica ajudando também, mas os do tio Deca não precisa nem ajudar que nós, [riso], nós sabe. Os de tio Deca nós sabe tudo. Mas aqueles nove novo daquele homem... [É novo?] Para mim é novo, que é uns nove diferente. Deve que para eles lá do lugar deles que não é, né. [Pois é, tem nove de cada lugar, ou roda, né?] É, cada lugar tem suas versão, né, como diz. Eles lá canta o deles, e aqui nós, o nosso já é diferente. Nós nunca foi em um *Nove* para o lado da casa deles.

Luca

Na evocação de peças específicas pelos cantores pode haver aquelas concebidas por eles mesmos, antes, ou no decorrer de um Brinquedo, o que as torna novas para todos ali presentes, que serão os únicos a conhecê-las até que (se for o caso) sejam proferidas novamente.

Tem muitos nove que um canta no lugar o outro não sabe aquele nove não. É que eu falo com eles: o dia que estou invocado, eu invento um nove aqui, agora, e canto para qualquer

um ver. Que eu inventei dois nove outro dia ali em Jenipapo [em um Brinquedo], eu mais Bidu, nós cantando, ninguém aqui nunca sabia. Eu falei “Ô, Bidu, eu vou ensinar você, eu vou cantar dois nove aqui novato! Que ninguém nunca cantou!”.

Sr. Bernardo

Na infância e juventude dos cantores, eles passaram a conhecer muitas cantigas, chamadas ou versos brincando com parentes ou parentes de parentes que residiam em outros povoados. D. Antônia, por exemplo, fazia menção recorrente a alguma roda “do Bosque¹¹⁷” ou àquelas que havia aprendido com as primas – que residiam onde o pai de D. Antônia nascera.

Essa [roda] “Bananeira, chora¹¹⁸” é do Bosque, ela era de lá. E essa “Nunca vi machado cego fazer cavaco avoar¹¹⁹” é lá... para baixo do Graça. [Que é o Gravatá?] Ahã, Gravatá. E essa outra “Essa eu não quero¹²⁰”, como é que é, “Só essa, só essa, só essa que me agradou” é das menina minha prima para cima da Baixa. [De onde?] Lá de... Jabuticaba, chamava o lugar que elas... morava. [Quem eram as primas da senhora?] Era Preta, e Ana, Ambrosina, e tinha uma vizinha delas lá que chamava Sebastiana de laiá. A “Jibóia¹²¹” [outra brincadeira, em que se forma uma fila indiana para dançar] foi delas também. Elas é que trouxe lá de cima. (...) Essas roda daqui, quando eu entendi por gente, já cantava aqui [Quais?] Essa “Cabocla, chora¹²²”, a “Noite clara¹²³”, “Manelina¹²⁴”.... Essas que eu cantei tudo... Agora quem que inventou eu não sei, que quando eu entendi por gente eles já brincava elas. E nós continuou brincando essas roda antiga, né. Não sei quem inventou não. Agora “Chora bananeira” foi do Bosque, ninguém dançava ela aqui não. Foi Generina mais Lídia¹²⁵ que trouxe.

D. Antônia

Quando se conhece uma peça, pode-se modificá-la ao cantar. Certa ocasião, o Sr. Deca fazia referência a uma roda: “*Minha comadre é vem ali/ Quê que vem fazer?/ À procura de uma agulha/ Que aqui perdeu/ Menina, volta pra trás/ Vai dizer seu pai/ Que uma agulha que se perde/ Não se acha mais*”. Ele tinha acabado de apresentar uma

¹¹⁷ Como apontado no segundo capítulo, dois filhos de Antônio Cesário e Aninha (avós de Antônia, Deca e Ana) bem como um irmão de Deca e Ana e uma prima carnal destes tiveram cônjuges do Bosque; os moradores dos dois lugares frequentavam-se mutuamente.

¹¹⁸ “*Chora, bananeira/ Bananeira, chora/ Chora, bananeira/ Adeus, que eu já vou embora*”.

¹¹⁹ “*Ai ai eu vou, eu vou/ Eu vou pro beira-mar/ Eu nunca vi machado cego/ Fazer cavaco avoar*”.

¹²⁰ “*Dalina entrou na roda/ De certo que quer casar/ Andou a roda toda/ Tira aquela que lhe agradar// Essa eu não quero/ a outra piorou/ só essa, só essa, só essa (eu quero é só Dalina)/ só essa (só Dalina) que me agradou*”.

¹²¹ “*A cabeça da jiboia/ Ela chama é Leopoldina/ A roda é das mulher/ O coração é das menina/ Tindolelê, tindolalá/ Arreda do caminho/ Deixa a jiboia passar*”.

¹²² “*Cabocla, chora/ Eu também quero chorar/ Baianinha, samba mais eu/ Quando eu for, vou te levar*”.

¹²³ “*É noite clara/ (É) Noite/ De luar/ Eu sou marinheiro/ Eu vou/ Nadar no mar*”.

¹²⁴ “*Eu tenho saudade, Manelina/ Saudade eu tenho, Manelina/ Eu vou-me embora, Manelina/ pra encontrar meu bem, Manelina*”.

¹²⁵ Parentes das esposas dos filhos de Antônio Cesário e Aninha.

como do Bosque, e indaguei se essa também era de lá: “É, não, ela era de cá, da região nossa, mas lá no Bosque eles enramou ela [acrescentaram algumas partes], ficou mais bonita”. No proferimento de uma peça alheia, pode-se ainda considerar particularidades do enunciador. Abaixo, o Sr. Deca faz menção a um nove que conheceu nas terras do pai dele, Tamburi:

[Canta]

♪ *Eu vim aqui (foi) passear
Chamar você [pra] trabalhar pra mim
Fazer uma casinha no Machado*

Mas ele era falado [canta novamente e diz "na cidade" ao invés de "no Machado"], que eu mais Antônio [irmão dele] foi lá no Tamburi, na casa de uns parente lá, foi uma festinha, eles cantou esse nove [dizendo-se "na cidade"]. Mas aí eu já falava "fazer uma casinha no Machado", que eu morava perto do Machado!

Sr. Deca

A outra diferença mencionada em relação às unidades poético-musicais diz respeito, mais propriamente, ao modo de se proferir as cantigas de nove, atrelado ao encadeamento da dança.

[Em Machado] é muito moderado [o Nove]. Eles canta mais lento. Em [Francisco] Badaró, o modo já é outro também. [É como lá?] Badaró, já é mais diferente. Que modo do Machado, eles canta... em modo de... valseado, o nove. Igual você está dançando o baile. Já no Cansação e Sabará, onde eu fui criado, nessa região, o ritmo [o termo parece-me uma alusão à cadência, andamento] já é diferente, é ritmo mesmo de nove e caboclo. Já no Machado, o ritmo do Machado é um ritmo mais lento, lento assim... em modo de... de... baile. Você não já pôs sentido que é? O povo dançando? Todo lugar tem um modo, até de linguagem. Empoeira aqui conversa em um modo, nós aqui no Ribeirão conversa de outro...

Sr. Bernardo

Cada lugar, eles têm um ritmo de cantar nove, diferente. [Conta que foi a Ribeirão de Areia, em uma ocasião, com outro cantador]. Que com Bernardo nós já é acostumado a cantar, mas nós achou interessante ver eles lá cantar o Nove. [O outro cantador] ainda falou "Ô, Manoel, é bem diferente do nosso lá. O nove deles... está quase entoação de roda".

Sr. Manoel Maceda

Note-se que em ambas as falas o “modo” de se brincar o Nove em outro povoado é associado ou a um brinquedo diferente (a Roda, vinculada especialmente às mulheres, como visto), ou mesmo a um não brinquedo, o baile (com todas as associações um tanto pejorativas deste, como também já vimos). Ao mesmo tempo

afirma-se, mesmo indiretamente, que a maneira com que se brinca o Nove no próprio lugar é, *de fato*, o modo de se brincar este brinquedo.

A associação à Roda foi justificada por três cantadores a partir de outro aspecto do brinquedo do Nove: o fato de, em alguns povoados, não se incluir a chamada nesta brincadeira. Quando trabalhei na região alguns anos antes de realizar a pesquisa para a pós-graduação (não conhecia Machado na época), cheguei a ver o Nove ser brincado sem chamada – muitas vezes, não havia intervalo entre uma cantiga de nove e outra: “Vai mudando um nove por outro, aquilo fica quase tipo de uma Roda; vai jogando verso, jogando verso e vai dançando. E Nove não, né, já tem aquelas parte”. Outro cantador completou: “E esse nosso não. Sai a chamada para depois... vem o nove para poder sair já marcando o nove. O nove de encontro”¹²⁶. O número de pessoas a compor as fileiras pode variar, e a disposição de cantadores em quartetos, ocupando posições específicas de canto (primeira, segunda, contrato, requinta) nem sempre ocorre. Sobre este elemento, um cantador observava, fazendo referência a um povoado da região: “O Nove deles não tem chamada. Não seleciona para pôr Primeira, Segunda, Contrato e Requinta não, né”.

A menção a configurações dos brinquedos e ainda às peças que vigoram em outros lugares costuma guardar algo de derogatório, deixando-se subentender, como dito, que o modo como se brinca ou as peças com que se brinca no lugar com o qual o enunciatador se identifica são de alguma forma melhores que os demais. Como resume Luca, “Os nove de tio Deca é que é bom. E de padrinho [Bidu]”.

4.2. De quê são feitas (as unidades poético-musicais dos brinquedos)

Nesta seção, serão apontados alguns traços relativos a aspectos como métrica e rima nas peças do *Nove*, além de outros, sonoros. As cantigas, versos e chamadas expostos representam uma parcela bastante pequena do repertório que conheci do Brinquedo, não se tratando, portanto, de um estudo sistemático dele: o que faço é apenas sugerir tendências.

¹²⁶ Em relação a outros brinquedos, cheguei a conhecer um Vilão em que se dançava a partir de duas fileiras, de forma semelhante à que se dança, em Machado, a Mariazinha. Também conheci o “Alinhavo” e a “Linhavada”, que parecem bastante semelhantes, pela descrição dos cantores, ao que eles chamam de “Batuque Linhavado”. Nestes casos, as brincadeiras parecem ser as mesmas, apesar de nomeadas de formas (um pouco) diferentes nos variados lugares.

4.2.1. Métrica, rima e figuras de linguagem

Em termos de estrutura poética, os versos são heptassílabos, sendo a rima do tipo ABCB, como vemos no exemplo: “Eu descí praí abaixo/amontada num carneiro/ meu benzinho na garupa/ penteando meu cabelo”. Esta forma poética, também chamada quadra ou quadrinha, está presente em inúmeros gêneros de poesia cantada no Brasil, como o partido alto, o calango, a embolada, o maracatu de baque solto etc¹²⁷.

No *Nove*, pode-se muitas vezes proferir um verso enunciando-se a primeira linha dele de forma mais resumida, onde ela passa a ter menos de sete sílabas – como “Ô minha menina/ Outra vez menina minha/ Se a sua cama tiver pulga/ Você vem dormir na minha”. A primeira linha, completa, seria “Menina, minha menina”. Pode-se ainda proferi-los com pequenas modificações em outras linhas, expandindo-as ou reduzindo-as um pouco, em termos de sílabas poéticas. Trata-se, de todo modo, de variações que nem sempre ocorrem e que se dão a partir de linhas heptassílabas. Em relação à rima, ela é condição do verso: “Os verso têm que dar certo, que se não é certo, não é verso”, como disse D. Antônia. Para “dar certo”, deve-se atentar justamente à rima entre as partes finais da segunda e da quarta linhas.

Quando observamos as cantigas, é possível notar alguma correspondência em termos de métrica, rima e número de linhas entre as canções evocadas em cada brincadeira, ou seja, entre as cantigas de roda, as de nove, de caboclo, paulista, batuque etc. Adotando o mesmo caminho que percorremos no capítulo anterior, indo de um brinquedo a outro (Nove – Caboclo – Paulista – Serenata – Mariazinha – Roda – Batuque – Vilão), vemos que há variações nas cantigas no que tange àqueles aspectos conforme se segue em uma ou outra direção, mas notamos que em grande parte das brincadeiras a estrutura poética das canções evoca, em menor ou maior medida, a do verso.

¹²⁷ Pode-se inclusive encontrar versos bastante semelhantes nestes diferentes contextos poético-musicais. No *Nove*, há o verso: “É de vera, companheiro/ Nós dois é de morrer junto/ Nunca vi caixão sem gente/ Nem cova com dois defunto”. Alvarenga (1950) encontrou em 1935, em Varginha (MG): “Iá ia, você quer morrer/ Quando morrer morramos juntos/ Que eu quero ver como cabem/ Numa cova dois defuntos”. Mesmo que os versos completos não sejam equivalentes, podem-se encontrar muitos que contam com uma ou duas linhas iguais. Lopes (2008) referiu-se aos “pés-de-cantiga”, “muletas” ou “trampolins” que iniciam quadras ou outras unidades poético-musicais em diferentes contextos de poesia cantada no Brasil – como “Atravessei o rio a nado”; “Da Bahia me mandaram”; “No tempo que eu cantava”; “Se eu soubesse que tu vinhas”; “Vou-me embora, vou-me embora”. No *Nove*, encontram-se todos estes, com pequenas variações. Em relação a este último, por exemplo, há: “Eu agora vou-me embora/ Eu não vou me embora não/ Se eu tivesse que ir embora/ Eu não tava aqui mais não”.

A maior parte das cantigas das três primeiras brincadeiras da sequência – Nove, Caboclo e Paulista – são, grosso modo, variações de um verso. No Nove, grande parte das canções equivale de fato a um verso – quatro linhas heptassílabas com rima ABCB:

♪ *Eu plantei meu pé de cravo*
Pra cheirar a semana inteira

Plantei na beira do córrego
Pra cheirar nas cabeceira

Ainda no Nove, e também no Caboclo e no Paulista, há cantigas de oito linhas, que poderiam ser assimiladas a dois versos com rima ABCB:

[Nove]

♪ *Eu vou cantar meu nove*
Nas asa do canarinho
Que morena bonitinha
Do nariz afiladinho

(Que) Morena (menina) bonitinha
Do nariz afiladinho
Seus braço é uma gaiola
Quero (eu vou) ser seu canarinho

Note-se que aqui, como em vários outros noves de oito linhas (que assim como os de seis linhas são chamados valseados), inicia-se a segunda parte da canção com as duas últimas linhas da primeira parte. Ou seja, ao invés de cantá-la em seis linhas (*Eu vou cantar meu nove/ Nas asa do canarinho/ Que morena bonitinha/ Do nariz afiladinho/ Seus braço é uma gaiola/ Quero (eu vou) ser seu canarinho*), expande-se o texto, repetindo-se uma pequena parte dele, e transformando-o, por assim dizer, em dois versos de quatro linhas. Tomando as oito linhas em conjunto, vemos que a rima ABCB/ABCB figura como ABCB/DB(CB)EB¹²⁸.

[Caboclo]

♪ *Menina toma cuidado*

¹²⁸ Outros exemplos: “*Vou cantar meu nove/ Na folha do ora pronobi/ Menina não me namora/ Porque eu sou pobre// Não me namora/ Porque eu sou pobre/ Você vem pra fora/ Vem sambar meu nove*”; “*Éta tempo bom/ É tempo de eleição/ A gente pra passear/ Não imagina condução// A gente pra passear/ Não imagina condução/ Quem ganha fica contente/ Quem perde sente paixão*”.

*Com esses moço boiadeiro
Tudo que eles faz na vida
É só pra ganhar dinheiro
Eu arrisquei a minha vida
Pra chegar no seu terreiro
O seu pai é muito bravo
(Eu) Peço licença primeiro*

[Paulista]

♪ *Ô menina [v]ocê lembra
Da conversa do caminho
Dia de segunda-feira
Na terça, muito cedo
O meu pai foi pra roça
Minha mãe foi pro vizinho
Meus irmão (foi) pra cachaça
Me deixou aqui sozinho*

A métrica das linhas, nas cantigas formadas por oito delas, é quase sempre heptassílabas, o que evoca novamente sua associação aos versos. Há nove de oito linhas que não repetem a configuração acima: não têm linhas heptassílabas e são constituídos por um texto corrido, no qual não há repetição de linhas – conheci muito poucos assim. A rima, de qualquer forma, costuma ser a que vimos, ABCB(DBEB)¹²⁹:

♪ *Cantar meu nove
Pra ver se eu distraio
O dia amanhece
O sol sai*

*Dona da casa
Eu te dou trabalho [“ai”]
Sacode o jardim
Que as flor cai*

Além desse formato de cantiga nos três brinquedos citados, há canções de nove e caboclo com seis linhas – grande parte das cantigas de caboclo que conheci, na verdade, são sextilhas, mas pode-se ocasionalmente encontrar algumas de dez ou ainda

¹²⁹ Cantigas de oito linhas heptassílabas – “Quadrões” (enquanto as estrofes de quatro linhas são quadras ou quadrinhas, como apontado) – são comuns na poesia cantada brasileira, mas nem sempre há correspondência de rima com a que encontramos no *Nove*, que duplica a do verso (ABCDBD(CB)EB). No repente nordestino, por exemplo, os Quadrões têm rima AAABBCCB ou AAABCCCB (Sautchuk 2009). No calango, por sua vez, vemos o mesmo que se dá no *Nove*: “No Quadrão, [as rimas estão] no segundo, quarto, sexto e oitavo versos [que chamo aqui de linhas]” (Frade 2008:95).

maiores¹³⁰. Em relação ao Nove, também ouvi alguns com mais de seis linhas, mas foram muito poucos¹³¹. Nesses casos, costuma-se repetir a rima entre versos alternados, e a métrica é mais variável. Em relação ao paulista, Rosse (2009: 104), que realizou pesquisa em Turmalina, também no médio Jequitinhonha, apresenta uma canção com seis linhas, mas não cheguei a ouvir alguma¹³².

No que tange a estes três brinquedos, portanto, a maior parte das cantigas de nove têm quatro linhas; de caboclo, seis; e de paulista, oito. Considerando-se como formato-base o verso e suas quatro linhas heptassílabas, as cantigas de oito linhas figurariam como dois versos. Nas de seis, duas linhas seriam suprimidas e, nas de dez, duas seriam acrescentadas. O duplo sinal positivo, abaixo, marca a incidência maior do formato em questão na brincadeira:

	(4 linhas)	(x2)	(x2 - 2)	(x2 + 2)
	"Verso"	(8 linhas)	(6 linhas)	(10 linhas)
Nove	++	+	+	-
Caboclo	-	+	++	+
Paulista	-	++	-	-

¹³⁰ Como um caboclo que o Sr. Deca conheceu nas terras do pai dele, Tamburi: “Apanhei a minha foice/ Fui roçar o goiabal/ [A]panhei minha espingarda/ E fui pro mato caçar/ Encontrei um bichinho/ É o bichinho tamanduá/ Meti a foice nele/ O bichinho chegou a rolar/ [A]panhei esse bichinho/ Cai aqui, cai acolá/ Minha faca ta amolada/ Ta na hora de cortar/ Meti a faca nele/ A banha chegou a [a]pontar/ Amarelinha pra danar/ Tirei um pedacinho/ Mandei pra rainha de Portugal/ Rainha mandou dizer/ ‘Se tiver, torna a mandar/ banha do tamanduá’”. Como observou o cantador, “era um caboclo que eles cantava lá, eu não gostava de cantar um trem daquele não... Muita lodaça, no meio dele, muito sobe, desce”. Aqui temos um caboclo de seis linhas: “Ô, dentro dessa gaiola/ Tem canário e tem sofreu/ Eu estou apaixonado/ Nosso canarinho morreu/ Abre a porta da gaiola/ Que eu vou ser canário seu”; e um de dez: “Vou-me embora pra São Paulo/ Vou mudar de natureza/ Que morena bonitinha/ Parecendo uma beleza/ A menina saiu pra fora/ Parecendo uma princesa/ O olho dela ta alumiano/ Parecendo uma luz acesa/ Se eu fosse um rapaz solteiro/ Eu ia casar com cê, beleza”.

¹³¹ Como aquele citado no primeiro capítulo: “Eu fui chamado/ Foi num convite/ Pra ir numa festa/ De São Benedito/ Cheguei lá na (nessa) festa/ Que festa bonita/ Barraca enfeitada/ De flor e palmito// São Miguel (Gonçalo) gritava/ Leilão de cabrito/ São Pedro gritava/ Que nem um periquito/ Santo Onofre bebia/ Na boca do litro”. Aqui vemos um de seis linhas: “Cantar meu nove/ Despedir daqui agora/ Eu pegado na viola// Quem tem raiva tem alegria/ Quem tem a (tiver) tristeza chora/ Na hora de eu ir embora”.

¹³² Também são bastante comuns entre os gêneros de poesia cantada no Brasil formas poéticas de seis e dez linhas – sextilhas e décimas. Aquelas são a forma principal no repente e também costumam compor o “baixão”, espécie de canto introdutório no cururu paulista (Oliveira 2004). As décimas estão presentes, por exemplo, na embolada e no maracatu de baque solto. As poucas cantigas de seis linhas que encontramos na brincadeira do Nove nem sempre rimam a segunda, quarta e sexta linhas (como vemos logo acima, na nota anterior), o que quase invariavelmente ocorre no Caboclo e também nos outros contextos poético-musicais citados. Em relação às décimas, há diferença entre sua rima em outros gêneros de poesia cantada e no *Nove* – mesmo que tenham dez linhas, as cantigas do Brinquedo não repetem a rima ABBAACDDC que podemos encontrar no maracatu de baque solto, repente e calango, por exemplo, mantendo-se a rima entre versos alternados: ABCBDBEBFB.

Seguindo na sequência dos brinquedos, temos a Mariazinha e a Serenata, nas quais há uma única cantiga:

[Serenata]

♪ *Aiê, ai, ai, meu amor, Serenata*

[Mariazinha]

♪ *Mariazinha, seu ranchinho beira no chão (rancho de beira no chão)
Berabo (Berais), Mariazinha*

Estas pequeninas canções são bastante simplificadas em termos poético-musicais. Não vejo relação delas, nesse sentido, com um verso – elas não contam com rima (na primeira, nem há outra frase com que rimar) e apresentam uma ou duas linhas, com uma métrica própria.

Em seguida, temos as brincadeiras da Roda, do Batuque e do Vilão. Esta também conta com uma única cantiga, e será tratada a seguir. Em relação à primeira, a maior parte das cantigas que conheci apresenta uma significativa variabilidade em termos de métrica (os números ao final da linha são uma referência às sílabas poéticas). Uma parte considerável delas tem quatro linhas, como o verso. A rima repete, na maioria das vezes, a sequência ABCB.

[Rodas]

♪ <i>Ah, cebola branca</i>	(A) – 5	♪ <i>Ô rosa, me tira do sol</i>	(A) – 8
<i>Da cabeça miudinha</i>	(B) – 7	<i>Ei, rosa, me põe no sereno</i>	(B) – 8
<i>Vamo lá pra casa</i>	(C) – 5	<i>Ô rosa, cê tira e me põe</i>	(C) – 8
<i>Bancar a almofadinha</i>	(B) – 6	<i>Nos braço daquele moreno</i>	(B) – 8
<i>Ela é namorada minha</i>	(B) – 8		

♪ <i>Cabocla [Ela] chora</i>	(A) – 4/ 3	♪ <i>Choveu, choveu, sabiá</i>	(A) – 7
<i>Eu também quero chorar</i>	(B) – 5	<i>Em beira mar, sabiá</i>	(B) – 7
<i>Baianinha, samba mais eu</i>	(C) – 8	<i>Olha seu ninho, sabiá</i>	(C) – 8
<i>Quando eu for, vou te levar</i>	(B) – 7	<i>Para não molhar, sabiá</i>	(B) – 5

♪ <i>Chora cabocla</i>	(A) – 4
<i>Eu também quero chorar</i>	(B) – 7
<i>Eu também quero chorar</i>	(B) – 7
<i>Chora vida de solteiro</i>	(C) – 7
<i>Ninguém mandou cê casar</i>	(B) – 7
<i>Balanceia morena</i>	(D) – 6

Os batuques que conheci são mais variáveis que as rodas em termos de métrica e número de linhas, e a rima não costuma repetir a que se dá no verso, ABCB.

[Batuques]

♪ <i>O rio encheu</i>	(A) – 4	♪ <i>Anda roda, piadinho, piadinho, piador</i>	(A) – 13
<i>Virou maré</i>	(B) – 4	<i>Cê espera que eu lá (já) vou</i>	(A) – 6
<i>Cabocla tirou</i>	(C) – 5		
<i>Sapato do pé</i>	(B) – 5		
<i>Eu vou nadar</i>	(D) – 5		
<i>De um lado só</i>	(E) – 4		
<i>Dos dois é ainda melhor</i>	(F) – 6		

♪ <i>Quem [ar]rasta a chinela aqui</i>	(A) – 7	♪ <i>Batuque na cozinha</i>	(A) – 6
<i>É só eu</i>	(B) – 3	<i>Sinhá não quer</i>	(B) – 4
<i>É só eu</i>	(B) – 3	<i>Fui dançar</i>	(C) – 3
<i>É só eu</i>	(B) – 3	<i>Queimei meu pé</i>	(B) – 4

A cantiga do Vilão, única, conta com quatro linhas de 14 sílabas poéticas, ou seja, elas duplicam a métrica da frase de um verso, heptassílabo, ao repetirem o mesmo texto, em seguida. A rima, por sua vez, é AABA:

[Vilão]

♪ *Aprendi dançar vilão, aprendi dançar vilão*
Não foi nessa terra não, não foi nessa terra não
Aprendi com as alemoa, aprendi com as alemoa
Na terra dos alemão, na terra dos alemão

A cantiga do Vilão, aparentemente, é um verso – quatro linhas heptassílabas duplicadas. A segunda e a quarta linhas também rimam entre si, mesmo que rimem também com a primeira linha – assim, a rima torna-se AABA e não ABCB.

O que podemos perceber, a partir da sequência dos brinquedos, é que nos primeiros – Nove, Caboclo e Paulista – as cantigas figuram como variações de versos, em termos de estrutura poética. No caso do Nove, equivalem a versos.

Quando seguimos na sequência, as brincadeiras – Roda e Batuque – apresentam cantigas mais variadas quanto ao número de linhas, métrica e rima, ou seja, a estrutura poética do verso não se faz tão presente nelas.

Dentre os brinquedos que contam com uma cantiga única, pode-se dizer que essa presença também é pequena, especialmente no caso da Mariazinha e da Serenata, mas também do Vilão.

Naquelas primeiras brincadeiras, como visto no capítulo anterior, há proeminência de cantigas. No brinquedo do Nove, no qual só há presença de verso na chamada, canta-se indefinidamente, durante quase toda uma seção (afora a parte reservada à chamada), uma mesma cantiga. Vemos que, na maioria dos casos, esta cantiga equivale a um verso em termos de estrutura poética. Versos são inseridos em uma base, a da cantiga, que é, em termos sonoros, a grande condutora dos brinquedos, e sua estrutura poética, no caso destas brincadeiras, tem como base a do verso: este aparece naquela de forma velada, emprestando-lhe rima e métrica.

Na medida em que nos aproximamos das brincadeiras nas quais os versos têm presença preponderante, as cantigas vão perdendo elementos, em termos poéticos, que poderiam aproximá-las dos versos. Nestas, os próprios versos são cantados seguidamente. Apesar de não poder tratar do tema, é possível considerar, de qualquer forma, que a base rítmica da cantiga tenha paralelos com a métrica do verso. Nos brinquedos à base de cantigas, estas são variações de versos em termos de estrutura poética (sua métrica equivale à dos versos); nos brinquedos à base de versos, mesmo que as cantigas distanciem-se destes em termos poéticos, os versos são continuamente inseridos nelas. Se nestes brinquedos a cantiga afasta-se do verso em termos textuais, talvez mantenha uma proximidade com este em termos sonoros (mais precisamente rítmicos), o que permitiria que o verso seja encaixado nela.

Em relação às chamadas, há algumas variações principais na forma com que se articulam os versos, nestas, e ainda no que tange à sua composição. As chamadas podem ser formadas por quatro partes iguais que se repetem após cada linha de um verso, como vemos a seguir:

♪ É três coisa nesse mundo

Entre numa demanda, que me deu foi o trabalho, é dois canarinho, um sofreu e um papagaio

Que fez eu perder o tino

Entre numa demanda, que me deu foi o trabalho, é dois canarinho, um sofreu e um papagaio

Sanfona de doze baixo

Encontrei numa demanda, que me deu foi o trabalho, é dois canarinho, um sofreu e um papagaio

Moça do cabelo fino

Encontrei numa demanda, que me deu foi o trabalho, é dois canarinho, um sofreu e um papagaio

Também podem contar com algumas das partes (cantadas em seguida à linha de um verso) diferindo entre si:

♪ Menina cabelo preto

Encontrei com a menina (morena) no jardim

É um preto que alumeia

Encontrei com a menina (morena) no jardim

Quem tirar um fio dele

[A]panhando fulô [flor] de rosa, morena bonita você é dengosa

Tem cem ano de cadeia

Ta dizendo que é pra mim, encontrei com a morena agora assim

Ou todas as partes diferindo entre si:

♪ Toda vida eu trabalhei

Ô, gavião penacho, desci o ribeirão abaixo

Nada pude adquirir

Ô meu papagaio, eu vivo no mundo é pra dar trabalho

Um cavalo bom de sela

Eh, minha zabelê, como é que eu canto sem beber?

Um colinho pra mim dormir

Eh, canarinho sofreu, ninguém não padece como eu

Também há aquelas que incorporam apenas duas linhas de um verso – as partes da chamada que sucedem ambas as linhas têm início com uma mesma frase. Na segunda vez em que a frase é cantada, seguem-se a ela outras:

♪ Eu fui no céu em vida
*Eu tenho uma besta baina encaçadinha, que é danada pra marchar*¹³³

Visitar São Benedito
Eu tenho uma besta baina encaçadinha, que é danada pra marchar
Toda vez que eu monto nela eu vejo a poeira levantar
A moça olhou pra mim, pegou a chorar
Não chora não, morena, que eu vou, torno a voltar

E ainda outras em que há uma combinação entre a alternância de partes diferentes e o acréscimo de um texto, ao final:

♪ Menina, cê vai na manga¹³⁴
*Senhor dono da função*¹³⁵

Pega o macho corredor
Ô, meu cravo roxo, isso é meu coração

Pega aquele da malha larga
Senhor dono da função

Do topete voador
Ô, meu cravo roxo, isso é meu coração
Sabiá piou na serra, andorinha no sertão
Se laranja china é doce, moça no salão é bão
Quem me mata é paixão

Também há algumas poucas em que um verso é proferido de forma direta, em seguida cantando-se o texto da chamada:

♪ Eu descí prali abaixo, oh aiai
Encontrei papai adão, aiai
Montado numa coruja, oh aiai
Campeando um gavião, aiai
Avoou minha garça branca
Soltando um toçã de pena
Cê não faz eu lembrar
*Dos carinho dessa morena, eh aiai*¹³⁶

¹³³ Baia, amarelada, é a cor da besta, o animal.

¹³⁴ No pasto.

¹³⁵ Função é uma festa de casamento, como apontado no capítulo dois.

Essas foram as principais variações que conheci em relação às chamadas. A métrica das frases que as compõem é bastante variável, mas em uma mesma chamada o número de sílabas poéticas das frases é relativamente próximo. Não é comum um verso rimar com a parte fixa ou repetitiva da chamada: essa não parece ser uma preocupação dos cantores. Quanto à rima entre as partes dela, quando ocorre, costuma ser seguida, e não alternada entre as frases: como vemos logo acima, rima-se “namora/embora/hora/namora”, apenas com uma pequena interrupção na sequência (“adeus”) ou, na chamada anterior, “marchar/levantar/chorar/voltar”.

Apesar das variações em termos de composição, há, em todas as chamadas, a articulação entre verso e uma parte que é enunciada após cada linha incorporada dele (duas ou quatro). Raramente, após o verso completo (último caso apresentado).

Nas chamadas e em brincadeiras em que os versos aparecem ligados às cantigas – Caboclo, Paulista, Serenata e Mariazinha –, o proferimento do verso, da parte fixa da chamada, e da cantiga pode dar-se em etapas, sucessivas, como visto no capítulo anterior. Muitas vezes, não é fácil perceber qual é o texto completo que se está cantando, ou o que se está “dizendo”. Há versos, inclusive, como pudemos observar acima, que não são enunciados inteiramente: apenas duas linhas são proferidas, e as outras permanecem sem sê-lo.

Se acima foi sugerida a presença subjacente ou velada da estrutura poética do verso na cantiga, gostaria de chamar atenção para outro elemento que, a meu ver, também guarda algo de “sigiloso”: o modo de se anunciar os textos das peças em algumas brincadeiras, além da presença abundante de figuras de linguagem em cantigas, versos e chamadas, de forma geral, contribuem para velar, em boa medida, o que está sendo dito por meio delas. No decorrer do Brinquedo, seria preciso certo esforço e concentração para articular as partes apresentadas separadamente pelos cantores¹³⁷.

Com as figuras de linguagem, pode-se falar de algo de forma indireta, alusiva, servindo-se da linguagem poética para dizer algumas coisas que dificilmente seriam ditas em outros registros. Nesse sentido, usa-se uma série de termos de forma

¹³⁶ Pode-se também cantar: “*Avoou minha garça branca/ Soltando pena no ninho/ Cê faz outra função/ Me chama, que eu torno vim, eh aiai*”.

¹³⁷ Rosse (2009) analisa detalhadamente uma peça do Paulista registrada por ele em Turmalina, no médio Jequitinhonha, apresentando a enunciação sucessiva e articulada de suas partes, e enfatiza o caráter de “enigma” ou “desafio de percepção” que se pode associar à enunciação dela. Ele também sugere que os elementos sonoros da peça contribuem para confundir o ouvinte, dado que as mesmas frases musicais podem estar relacionadas tanto aos versos quanto ao que ele chama de “estrofe característica” da peça, o que denomino aqui cantiga – assim, ao ouvir a peça, pode-se pensar que um trecho de um verso é parte da estrofe característica e vice-versa. À frente retomarei o estudo desse autor.

metafórica – em geral nomes de pássaros ou outros animais – como uma referência a determinadas pessoas:

♪ Curim[b]atá¹³⁸
Lambari mandou dizer
Que a piaba ta doente
Com saudade de você

♪ Sou filho da cobra verde
Neto da cobra coral [“á”]
Peixe grande não me engana
Lambari quer me enganar

♪ Sai daqui porca seca
Não fuça no meu terreiro
Vou falar com seu senhor
Que te prende no chiqueiro

♪ Se soubesse que aqui tinha
Miséria de cantador
Eu trazia lá de casa
Canarinho, beija-flor

♪ *Xô, xô, rolinha branca, gavião quer te comer, gavião quer te comer*
Tem a pólvora e tem o chumbo, gavião cê vai morrer, gavião cê vai morrer

♪ *Ehh, lá em casa*
No terreiro da cozinha
Lá tem um arvoredó
Assentou duas andorinha
Vem ver, mamãe
Vem ver, gracinha,
Como é que assentou elas duas juntinha
Eu vivo é só pensando, mamãe
Como é triste sorte minha

Quando o Sr. Deca cantou esta última canção – um caboclo –, indaguei a respeito do texto da peça, e ele afirmou que as “andorinhas” eram duas mocinhas que haviam se sentado demasiadamente próximas uma a outra, de modo que outra pessoa (o cantor, por exemplo...) não pudesse estar entre as duas. Inicialmente, quando eu perguntava sobre os textos das peças aos cantores, eles costumavam dizer “é mesmo para rimar”, “é mesmo para dar certo”, “é no dizer da cantiga”, desconsiderando possíveis referências a pessoas e situações específicas. Com o tempo, passaram a indicar e discorrer de forma mais frequente sobre estas.

Os exemplos de metáforas são inúmeros. Há, por exemplo, um nove que foi criado a partir de uma dada situação: um cantor namorava uma moça e, ao viajar, requisitou a um colega que “tomasse conta” da namorada – este a namorou. No nove, o

¹³⁸ “Curimatá”, espécie de peixe.

cantador que viajou fala a primeira parte da cantiga e o colega responde com a segunda, como contou o Sr. Deca:

Aí, ele vai para lá, [Fulana, a namorada] vai namorar [Fulano, o colega]. Aí eles dois [os dois homens] encontrou, não sei se foi lá em casa, mas acho que até foi, cantou assim:

[O rapaz que viajou]:

♪ *Foi [v]ocê, foi [v]ocê, que roubou meu canarinho*

O outro respondia:

Não é eu, não é eu, como é que cê levanta falso assim?

E os dois combinava tanto que eles formou esse nove na hora.

Há também o uso recorrente de metonímias, como vemos na chamada:

♪ *É de vera, companheiro
Cabelo loiro, cabelo loiro, eu procê não tenho valor*

*É de vera, agora deu
Cabelo loiro, cabelo loiro, eu procê não tenho valor
Mandei vim, mandei trazer
Um aparelho de ouro
Que é pra mim aparear
O seu cabelo loiro
Adeus, morena, eu procê não tenho valor*

Essa “opacidade” (Déléage 2007) também aparece em conversas do cotidiano. Houve uma ocasião em que estava andando na rua com D. Geralda, em Jenipapo, e encontramos-nos com uma senhora. Ambas conversaram sobre determinado assunto algum tempo, mencionando outras pessoas, e não citaram um único nome – usaram termos como “papagaio”, “bem-te-vi”... e usavam outras expressões metafóricas que, pelo meu assombro, não pude lembrar depois. Também ouvi, incontáveis vezes, a evocação de metonímias para o chamamento de pessoas: uma menina que tingia o cabelo de ruivo era “cabelo de fogo”, um rapaz que vestia uma blusa escura, “camisa preta”.

No *Nove*, a linguagem poética vigora todo o tempo. O que é dito – cantado – o é de forma indireta, alusiva. Lembrando-nos de que o Brinquedo é vinculado ao princípio do mundo, podemos considerar alguns aspectos dele a partir dessa associação. O “começo dos séculos” era um tempo marcado pela profusão de segredos e encantos. Como sabemos, muitos deles foram sendo desvelados com o tempo. “É, hoje não tem simplicidade mais não. Que já teve essas coisa tudo, já teve. Mas hoje... (...) De primeiro, tinha segredo, hoje não tem mais”, dizia D. Geralda.

No Brinquedo, os nomes dos homens são substituídos pelos de pássaros e peixes; o que é dito por meio de um verso em uma chamada, por exemplo, só pode ser notado se se o recompõe, mentalmente; referências que se faz a uma pessoa por meio de uma característica física dela não são um fato notório. Por meio de dispositivos como o uso irrestrito de figuras de linguagem e a apartação dos textos das peças, o *Nove* velaria (por) segredos, mantendo-os ocultos ou encobertos. Em um tempo em que “não tem mais segredo”, eles vicejam em meio à Brincadeira.

Quando fazia menção à Lagoa Escura, encantada (capítulo um), um senhor afirmou que se supunha que ela era um “suspiro do mar”. Chama-se *suspiro* a abertura, no fogão à lenha ou a gás, sobre a qual se coloca uma panela: o local de onde emerge o fogo. Na Lagoa encantada, então, emergiria a água do mar. Seguindo essa associação, seria possível tomar o *Nove* como um “suspiro do princípio do mundo”: um local/momento no qual emergiria aquele tempo.

4.2.2. Sonoridades

Os cantores da turma atual puderam se tornar cantores e/ou violeiros a partir da observação de outros, em geral mais velhos que eles – comumente familiares e/ou vizinhos – e também a partir de sua própria atuação como aprendizes. Um dos violeiros, o Sr. Deca, chegou a consultar um “Método” de ensino do instrumento, espécie de manual com indicações a respeito de como manejar, no caso, o violão. De qualquer forma, ressalta que seu aprendizado deve-se, basicamente, à observação do pai e do irmão mais velho, Antônio.

O Sr. Deca foi o único cantor com quem conversei mais detidamente sobre tonalidades musicais e sobre como elas costumam aparecer nos brinquedos do *Nove*: ele

fazia menção a elas, ocasionalmente, quando cantava um sem número de cantigas, versos ou chamadas em sua casa, sempre com o violão entre os braços. Não aprofundei-me nesse tema porque considerava que, pelo fato de não ser musicista, não podia dialogar tanto com os cantores naquela matéria. Também eles, talvez por eu não questionar muito a respeito, não costumavam fazer evocações ao tema. Em relação a esse ponto, então, farei algumas observações em caráter de menção. Ao lidar com o discurso do Sr. Deca em relação às tonalidades musicais, procurei me ater não tanto a estas, digamos, mas ao que podia extrair delas ou dos brinquedos a partir do modo como ele se referia a elas: quais as relações estabelecidas entre alguns de seus elementos. No que tange à musicalidade do *Nove*, o que me pareceu mais profícuo e foi tema de algumas conversas com os cantores, são as posições vocais ocupadas por estes, assim como a articulação entre as vozes – o que será tratado adiante.

Como afirmou o Sr. Deca, há tons preferenciais para se tocar as cantigas de cada brincadeira – a cantiga do Vilão costuma ser tocada em Lá Maior, enquanto os noves e chamadas são em geral tocados em Sol Maior, mas também Mi Maior, ou Lá Maior. A cantiga de roda pode ser tocada em “qualquer uma delas”, mas preferencialmente Mi Maior ou Lá Maior. O Mi Maior ele descreveu como um tom “mais cheio” – mais encorpado, ou grave, suponho.

Quando mencionou os tons ideais para se tocar a cantiga de nove, fez referência ao Ré afirmando-o como “muito fino”, ou seja, agudo, o que colocaria dificuldades para o acompanhamento do requinteiro, especialmente: “Aqui para ir em uma requinta em um Ré desse é difícil. É muito alta”. Interessante notar que ele usa em seguida o termo “alto” – como veremos na próxima seção, o uso dos termos “alto/baixo” guarda certa ambiguidade: por vezes, os cantores parecem referir-se ao parâmetro da intensidade sonora, e por outras, ao da altura.

Atualmente, o Sr. Deca sabe tocar no que chamou de cinco posições: Sol Maior, Dó Maior, Mi Maior, Lá Maior e Ré Maior. Ele sabia “todas as quatorze [posições]”, como disse. Ao descrevê-las, ressaltava a interdependência entre elas: fazendo menção ao “Sol Maior”, por exemplo, dizia que “o Sol depende do Dó, e o Dó depende do Sol”. A terceira posição do Sol Maior seria o Dó, e no Dó Maior, a segunda já seria o Sol. Ele parecia estar se referindo às escalas de Sol Maior e Dó Maior. “Tudo é uma coisa só. Cada posição, uma puxa a outra”. Explicou que a terceira do Sol é a primeira de Dó; a terceira de Dó é Fa; a segunda de Fa Maior é Dó; a terceira do Mi já é Lá Maior; a segunda de Lá é Mi, e a terceira, Ré.

Afora “averiguar” se estas indicações correspondem à teorização das escalas, o que considero mais interessante notar é que o cantador ressalta a interação que há entre as posições, ao mencioná-las. Ao referir-se a elas, destaca sua necessária articulação na composição dos sons. “O Sol depende do Dó, e o Dó depende do Sol”; “Cada posição, uma puxa a outra”. A marcação da interação ou da articulação entre diferentes “posições” é algo recorrente nos discursos dos cantores, como veremos especialmente na última seção deste capítulo.

Além de apontar a relação entre as posições, o Sr. Deca afirmou, demonstrando-o no violão, que algumas cordas respondem a outras. Ele tocava uma corda mais grave e, em seguida, outra(s), mais aguda(s), e dizia que estas figuravam como uma resposta àquelas: tratava-se de uma alternância entre cordas mais graves e outras mais agudas, descontínuas em termos sonoros, mas tocadas em sequência temporal. A alternância de falas e respostas é bastante marcada pelos cantores não só no registro dos brinquedos, mas também em outros, como veremos no próximo capítulo.

Na descrição das cantigas que são entoadas nas brincadeiras, usam-se alguns termos que parecem referir-se ao desenho melódico ou mais precisamente ao modo de se percorrer esses desenhos melódicos, por meio do canto. Talvez também façam menção a variações em termos de intensidade sonora:

Sempre no cantar eles [os cantores] tem o altos e baixo. Eles dá uma caída, não dá? Na cantiga, ele tem que dar aquela volta.

Sr. Manoel Maceda

[As cantigas d’] O nove e o caboclo é bonito, mas tem que dar a volta neles. Se cantar eles reto, ele fica feio, uai. A cantiga tem que ter a volta, né? [canta a roda “Cabocla chora”, exemplificando¹³⁹]. Tem que dar as volta. Não dá para cantar reto não. É igual o caboclo, caboclo é puxado, né. É por isso que o caboclo é bonito. [Cantarola trecho de um caboclo, de que não se lembra completamente, depois a roda “Noite Clara”]. Se eu não puxar as voz, ela fica feia, uai. [Tudo dessas cantigas tem volta?] Umas têm, né, tem outras que já não têm. Conforme a... vilão mesmo não tem volta não [canta a cantiga do Vilão]. Ele não tem volta, pois tem? Se for dar volta em vilão, não sai nada. Como é que dá volta no vilão? Não tem jeito não.

D. Antônia

“Dar a volta” ou “cantar reto” são modos de se cantar suscitados pela própria cantiga, seus “altos” e “baixos”. Há aquelas nas quais se deve “dar a volta”, e outras (a

¹³⁹ Esta e as demais citadas pela cantadeira neste trecho podem ser ouvidas no CD anexo, faixa 8.

cantiga do vilão, no exemplo de D. Antônia) na qual não é possível dar alguma volta; nela, canta-se reto. O fato de uma cantiga suscitar um canto “reto” ou “com volta” parece estar ligado aos graus de diferença entre tons que ela apresenta em sua melodia: as que de certa forma demandam que se dê a volta ao cantá-las parecem apresentar diferenças mais acentuadas entre os tons, e a que suscita um canto reto apresentaria diferenças mais suaves.

O traçado do desenho melódico de cada cantiga dá a ela sua *toada*, termo que parece uma referência à melodia da canção. As cantigas das várias brincadeiras também apresentariam diferenças no que tange à variação de suas toadas:

Nunca que tem uma [roda] na mesma toada da outra, pois tem? [É tudo diferente?] É diferente, qualquer tantinho. [Canta dando exemplos, e entre eles comenta: ‘Não é outra música?!’, depois ‘Não é outra toada?’¹⁴⁰]. Toda [cantiga de] roda tem a toada dela! Elas não é uma toada só. Já os nove... a não ser os valseado, os nove [de quatro linhas, que equivale ao verso] é quase tudo é uma toada só. [Canta, exemplificando]. Não é quase tudo uma toada? Tem diferença pouca coisa. Agora, [nove] valseado tem outra toada. [Canta uma cantiga] Isso não é nove, isso é caboclo, que ele é muito comprido, e não é repetido.

D. Antônia

O nove com mais de quatro linhas é assimilado pela cantadeira ao caboclo, que costuma ter seis linhas, como visto. Apesar de não podermos considerar as observações da cantadeira a partir da análise sonora das cantigas a que ela se refere, talvez possa-se estabelecer uma analogia entre a diferença de toadas nas rodas e a semelhança de toadas no nove, como ela aponta, e a presença mais preponderante neste brinquedo de cantigas cuja estrutura poética evoca a do verso, além de uma mesma cantiga ser repetida indefinidamente, enquanto naquela brincadeira as cantigas são mais variáveis, assim como os versos enunciados. Talvez também em termos musicais haja uma estabilidade maior, digamos assim, naquele brinquedo que neste.

As toadas das cantigas de dado brinquedo apresentam, de qualquer forma, diferenças gerais em relação às cantigas de outro:

Um é toada de um, outro é toada de outro, que se não fica uma coisa só... Eu não sei quem é que inventou, que... como é que inventa, né? Eu não sei quem é que inventou tanta música para por em nove, caboclo, em vilão, que você vê, o vilão não é a toada de uma roda.... Isso que eu fico pensando, quem é que inventou, como é que eles inventou?

D. Antônia

¹⁴⁰ Todas as cantigas citadas neste trecho estão na faixa 9 do CD anexo.

O uso dos termos “música” e “inventar” parecia figurar como uma tentativa de tradução dos cantores, ao conversar comigo, de “toada” e “istuciar/ideiar”, respectivamente (o primeiro como uma alusão à “melodia”, como observado). Um elemento que vemos nessa descrição e que também aparece em outros registros (como veremos no fim desse capítulo e também no seguinte) é a marcação da importância da diferença – “que se não fica uma coisa só...”.

4.3. Como são feitas

A “feitura” das peças, nesta seção, será considerada a partir de dois elementos: os discursos relativos à composição, e o toque e o canto delas, ou seja, como elas passam a existir em termos sonoros. Neste último registro, será dada ênfase a considerações dos cantores acerca dos (f)atos de se tocar e cantar e das vozes de cantadores e cantadeiras.

4.3.1. Criação e enunciação

Aquilo ali não é coisa que estava no papel não. É coisa ideada, da própria ideia, da pessoa.

Sr. Manoel Maceda

A associação de uma peça específica a alguém, que pode tê-la concebido ou não, está comumente vinculada ao fato de este proferi-la em um Brinquedo – especialmente se a peça for cantada recorrentemente pela pessoa, ou se for apresentada a um grupo de pessoas, pela primeira vez, por ela.

O *dono* de uma peça é, portanto, aquele que a concebe e/ou aquele que (primeiro e/ou com frequência) a enuncia, tendo alguma responsabilidade, assim, por fazê-la vir à baila. Bem como em outros registros, como o do parentesco, a noção de dono está associada às ideias de concepção, responsabilidade, cuidado, dependência.

Considera-se, ainda, na vinculação de uma peça a alguém, a preferência ou apreciação que se tem em relação à peça (o que está relacionado ao fato de se proferi-la recorrentemente, é claro). Quase sempre que se diz “Fulano gostava era daquela

chamada...”, segue-se uma afirmação de que esta chamada era quase sempre cantada por aquele em um Brinquedo. Quando indagava se a pessoa a havia criado, muitas vezes a resposta era afirmativa ou, então, algo como “Ah, não sei, mas só sei que ele cantava ela direto; era entrar em um *Nove* e ele cantava ela; deve que era [ele o dono da chamada]”¹⁴¹.

Não há, nesse sentido, uma separação rigorosa entre quem compõe uma peça e quem a enuncia. A relação do dono de uma peça com esta não seria de autoria *ou* interpretação. Ela evoca simultaneamente, como apontado acima, as noções de responsabilidade, concepção, dependência. A peça existiria, no sentido de ser enunciada em um Brinquedo, de forma vinculada a seu dono.

Istuciar – termo que parece uma modificação de “astúcia” – e *ideiar* são utilizados pelos cantores para referir-se a algumas noções: tanto à de criação, elaboração ou concepção de uma peça, quanto à de seleção desta, dentre um vasto repertório. “Nós já estava até com os nove istuciado para levar para lá [uma Brincadeira]”, como disse o Sr. Manoel Maceda. Ou seja, os cantores haviam criado e/ou planejado quais nove cantariam naquela noite.

Pode-se dizer que o dono de uma peça é aquele que a istuceia – concebe-a e/ou seleciona-a, proferindo-a em uma Brincadeira. *Istuciar* ou *ideiar* aparecem tanto vinculados à inteligência, sagacidade, à clareza de pensamento, a uma “memória” que se equivale à “mente”, à “cabeça”, a um dispositivo cognitivo e criativo, quanto a uma “lembrança” relacionada a algo que já se conhece e é rememorado. Em um *Nove*, o cantor, que conhece um vasto repertório de cantigas, versos e chamadas, selecionará alguns para enunciar¹⁴².

Ele [Zé de Ana, cantador já falecido] fazia nove facinho, ele tinha uma memória boa demais.
Sr. Deca

¹⁴¹ Quando um cantador deixou de participar dos *Noves* por causa do falecimento recente de seu irmão, também cantador, outros dois brincadores sugeriram que o melhor seria fazer-se uma “homenagem” ao falecido: eles cantariam uma chamada *de que ele gostava*, e se ajoelhariam no chão, em um *Nove*, “sem sair com [a cantiga d’]o nove”, ou seja, sem se movimentar pelo salão ao som da canção. Com a homenagem feita, o irmão talvez voltasse a participar das Brincadeiras.

¹⁴² Como se afirma: “Você diz que joga verso/ Jogar verso é natural/ Eu tenho verso na cabeça/ Como letra no jornal”; “Você diz que joga verso/ Jogar verso nem por isso/ O dia que eu to à toa/ Jogar verso é meu serviço”.

Tem gente que em um instantinho istuceia um verso. Compadre Zé Mota [irmão de Roxo e Bidu Mota] que era bom nisso. De um fim de um verso ele começava outro. Eta negro que era bom cantador...

D. Antônia

Depois que faz a chamada já tem que estar sabendo o nove [que será cantado depois dela]. Às vezes esquece, e no dia da brincadeira ele entra na mente da gente. (...) [Cantiga de] nove, depois que você canta dois nove, a memória abre. Aí você já começa a vir na lembrança¹⁴³.

Sr. Manoel Maceda

A prática do improviso não se destaca no *Nove*. Ela ocorre, mas em geral as peças são elaboradas com antecedência, ou são alteradas, modificadas: há muitos versos, por exemplo, que contam com um texto-base e alguns trechos que são adaptados a cada enunciação, no decorrer de um Brinquedo – como, por exemplo: “Já chegou, está chegando/ Já chegou quem eu queria/ Já chegou foi o(a) Fulano(a)/ Que tanta falta fazia”. Alteram-se nomes de pessoas, lugares, rios, ribeirões etc. segundo os interlocutores e as condições de uma Brincadeira específica.

Valoriza-se, de qualquer forma, a sagacidade – ou a astúcia – do cantor, a sua capacidade de interagir no contexto no Brinquedo, fazendo referência, por exemplo, a pessoas ou lugares específicos, evocando acontecimentos e/ou situações que sejam do conhecimento dos presentes: “Ali na hora, de *Nove*, tem que ser ideista”, afirmou o Sr. Manoel Maceda. Para ser dono, é preciso ideiar.

A associação de uma peça a alguém ocorre, especialmente, no caso de cantigas e chamadas. Há versos preferenciais, ou mais frequentemente enunciados por alguém: ouvi menção, por exemplo, a determinada pessoa que “só punha verso de viúvo [que fazia referência a viúvo]¹⁴⁴. Mencionam-se também versos específicos, proferidos por determinadas pessoas ao interagir com outras em Brinquedos ocorridos há vários anos atrás (até 50, nos casos que ouvi). Os versos devem, ainda, ser condizentes com quem

¹⁴³ “Memória” é também o nome de um anel – “de compromisso” – que se pode receber de um namorado, como explicou D. Antônia. Não se trata de uma aliança (de casamento), que teria os nomes dos cônjuges gravados, mas de uma espécie de promessa, algo que evoca o futuro. No caboclo e no paulista a seguir, respectivamente, vemos o uso do termo nesse sentido: “*Namorei com uma menina/ Na varanda da escola/ Pedi ela um casamento/ Ela me deu uma memória/ Vou-me embora pra São Paulo/ De lá eu passo pra Vitória/ Vou comprar vestido fino/ Pra um benzinho que eu tenho agora*”; “*Eu tratei meu casamento/ No arraial de São Pedro/ A moça era bonitinha/ Tem uma memória no dedo/ Se eu falar, ela me xinga/ E se ela me xingar, eu choro/ Sei que agora eu caso sempre/ Deixa eu deitar no seu colo*”.

¹⁴⁴ Como: “*Eu não caso com viúvo/ Nem que me bater de cipó/ Que o viúvo sempre fala/ Que a primeira é melhor*”; ou “*Eu vou dar minha despedida/ Na flor da melancia/ Eu não caso com viúvo/ Que ele tem uma banda fria*” (“O povo tinha aquele dizer do antigos tempos que viúvo tem uma banda fria. Que a mulher morreu, esquentava ele de um lado, morreu, ele ficou com uma banda fria”).

os canta: os de namoro/amor, por exemplo, caberiam mais a moças e rapazes, e não a senhores e senhoras. De qualquer forma, nunca ouvi o termo “dono” em relação aos versos. Mesmo que a associação entre uma pessoa específica e um verso exista, como demonstram os exemplos acima, ela parece menos marcada que a que pode ser vista no caso das cantigas e chamadas. Exceto no caso de o dono de uma cantiga ou chamada ter falecido, não é tão comum que esta seja evocada por outra pessoa que não ele, em um *Nove*.

Nesse sentido, as mulheres, que escolhem primordialmente versos, e não cantigas, a serem enunciados em uma Brincadeira, não costumam ser reconhecidas, como o são os cantadores, como “donas” de alguma peça¹⁴⁵. Note-se que a associação destes a donos (de peças, no caso) e a não associação daquelas a donas evoca a que vimos no âmbito do parentesco e da nomeação (capítulo dois): são os homens que comumente emprestam seus nomes a filhos e cônjuges, e não as mulheres.

A associação entre cantadores e peças específicas também pode ser vista em outros gêneros de poesia cantada no Brasil. No cururu paulista, por exemplo, o cantador é bastante identificado ao baixão – canção que figura como uma breve introdução ao seu canto, composta comumente por sextilhas ou oitavas, como aponta Oliveira (2004). Apesar de grande parte dos cantadores usarem, nos baixões, melodias e letras não compostas por eles (elas comumente são de modas de viola, catiras, músicas religiosas), a associação dos cantadores a pelo menos um ou dois baixões é notória, e um cantador não deve cantar um baixão já identificado a outro¹⁴⁶.

Veloso e Basílio (2008) mostram que no maracatu rural (ou de baque solto) também não se deve cantar “verso alheio”: dá-se bastante importância ao fato de o texto que o cantador canta ser autoral, e de preferência inédito. As melodias, como no caso do baixão do cururu, podem servir a mais de uma peça, mas o texto deve ser diferente (no caso dos baixões associados a cantadores específicos, a melodia também deve ser

¹⁴⁵ Soube de uma única mulher, Zelina, que fez uma chamada, certa ocasião, quando se encerrava um trabalho coletivo de produção de farinha de mandioca na casa do Sr. Geraldo e D. Geralda, pais do Sr. Deca e D. Ana. A chamada não chegou a ser cantada em um *Nove*, mas na casa, enquanto as pessoas encerravam o trabalho: “É de vera, companheiro, *o povo dessa casa tem boa satisfação/ É de vera que eu lá vou, o povo dessa casa tem boa satisfação/ O povo dessa casa tem boa satisfação/ Agora ta terminando, aeh, ai ai, acabou a ralação [de mandioca]*”. Como afirmou o Sr. Deca, Zelina era cantadeira: “Ela cantaaaava, tinha a voz boa, mas boa mesmo. Ela cantava, que chegava a encher! À noite, naqueles córrego, que parece que o ar está em silêncio, né”.

¹⁴⁶ Também no cururu paulista, pode-se homenagear um cantador falecido ao cantar um baixão que este recorrentemente cantava, como apontado em relação ao *Nove* em nota acima (Oliveira 2004).

diferente; em relação a outros baixões, com melodias equivalentes, não se deve cantá-los em um mesmo evento).

Também no *Nove*, a singularidade das peças parece estar mais associada ao texto que à melodia. Algumas vezes, quando ia apresentar algum nove, por exemplo, o Sr. Deca cantava em seguida outro que segundo ele *imitava* o primeiro: as melodias eram muito próximas. De toda forma, eram apresentados como noves diferentes, cada um com um texto específico.

Em relação à composição de peças do Brinquedo a partir de outras músicas, cheguei a conhecer um nove feito a partir de uma moda de viola – trata-se de uma cantada pela dupla caipira “Canário e Passarinho”, que faz menção a um pescador. Não pude ter acesso à letra original da música. O nove é o que se segue:

♪ *Ô pescador, quantos peixe que você pegou?*
Você fala a verdade, não fala mentira

Eu peguei 30 piau, 400 dourado, 500 traíra
*O maior foi o roncadador, que a vara envergou e a linha quebrou, eu fiquei na embira*¹⁴⁷

Não conheci outros casos, tampouco ouvi menções ou percebi semelhança entre a melodia de alguma peça do *Nove* e outra, famosa. Todavia, não sou conhecedora do vasto repertório brasileiro de modas de viola, que são as músicas que os cantores mais ouvem e que provavelmente seriam as suas maiores fontes de inspiração. Isso não significa, portanto, que não existam outros casos como esse.

Em relação ao ato de se istuciar peças, é importante considerar, além da possibilidade de interação no *Nove* por meio (dos textos, especialmente) delas, aspectos poéticos formais, conforme a unidade poético-musical em questão (verso, cantiga de nove, roda etc). A importância da rima é especialmente mencionada no que tange aos versos:

A gente pensa primeiro... Como é que vai dar certo, os encontro dele [do verso]. Porque... como é que você fala um verso se ele não entrosar? Que você tem que falar as palavra parecida uma com a outra.

Sr. Bernardo

¹⁴⁷ Como afirmou o cantador, em um povoado próximo à Jenipapo os cantores “aumentam” um pouco a cantiga: “*Ô pescador, quantos peixe que você pegou?/ Você fala a verdade, não fala mentira// Eu peguei foi roncadador, 80 piau, 400 dourado, 500 traíra/ O maior foi o roncadador, que a vara envergou e a linha quebrou, eu fiquei na embira*”.

Aquilo é tão simples. Que você tem que pensar bem o final, né, que o princípio, qualquer princípio é princípio.

Sr. Deca

Chama-se “[verso] de perna quebrada” aquele que não respeita a rima ABCB. O proferimento destes versos pode ser ridicularizado – como demonstra uma narrativa acerca de um rapaz que, em um Pouso da Folia do Divino Espírito Santo, cantou um verso que não rimava:

Foi até num Vilão, eles cantaram lá, mas a namorada dele [do rapaz que jogou o verso] defendeu ele. Que ele pôs assim:

♪ Senhora dona da casa
Saia fora venha ver
Venha ver cantador novo
Que chegou praqui agora

Aí não dá, que não deu rima, né? Que ele é cantado assim: “Senhora dona da casa/ Vem saindo cá pra fora/ Para ver cantador novo/ Que chegou praqui agora”. Era de perna quebrada. Aí uma de minhas irmã, eu não lembro qual é delas, que jogou:

♪ Da casa do meu sogro
Enxerguei a do meu pai
Verso da perna quebrada
Da minha boca não sai

Aí a namorada dele, a [Fulana], cantou:

♪ Saiu errado
Ninguém pode caçoar
Se o padre erra a missa
Que direi ele no cantar?

4.3.2. Tocar e cantar

Para saber tocar um instrumento – especialmente a viola, como ouvi, e o violão, como uma versão atualizada dela –, pode-se fazer um pacto com o Diabo. O tema do pacto para aprender a tocar um instrumento é difundido entre violeiros, como mostram, por exemplo, Pereira (2008) e Corrêa (2000). E como ressalta Oliveira (2004), está presente em outros contextos musicais, como os do sul dos Estados Unidos.

O Diabo, como se afirma entre os cantores, sabe tocar viola¹⁴⁸ – há quem já tenha tocado com ele. Abaixo, o Sr. Bidu e o Sr. Manoel mencionam um cantador renomado, já falecido.

Sr. Bidu: Foi tanto que ele [o cantador] chegou a tocar mais o Capeta! Dia de Sexta-feira da Paixão, jogando quadra mais uns aos outros, né? Trançou e trançou mais o Capeta quando ele..., viu que o Capeta estava quase vencendo ele, ele não estava quase sabendo nada... Ele fez uma cruz com a viola e falou: “Me valei, Nossa Senhora! Você aqui e eu ali! Nossa Senhora me leva para terra de onde eu nasci”, e o Capeta deu um estouro, porque ele fez a cruz, né. [“Creio em Deus Pai!”, diz D. Celina, esposa do Sr. Manoel Maceda]. Mas bateu a viola os dois assim, as poeira levantou, né. Venceu o Capeta porque ele fez a cruz com a viola no Capeta e cantou. E falou o nome do santo, o Capeta explodiu. Sr. Manoel: Diz que na hora que explodiu diz que ele falou: “Oh! Diacho, você não esperou que eu ia cantar para você o Ofício [uma oração, longa], não é?” [Risos]¹⁴⁹

Como destacou o cantador, a cruz e o nome do santo fizeram com que o Capeta “explodisse”, e sumisse. No chamado “Toque do Capeta”, movimenta-se as duas mãos pelo instrumento de cordas e, em dado momento, forma-se justamente uma cruz: um braço fica na posição horizontal e outro na vertical, sobrepostos¹⁵⁰.

Para firmar-se o pacto com o Diabo, o aspirante a tocador convoca-o – de preferência em uma encruzilhada, à meia-noite –, e deve levar a própria viola ao encontro. O Capeta estará com a dele. Este começa a tocar, o outro vê, e daí em diante já pode tocar também. Esse modo de transmissão de conhecimento, por assim dizer, equivale ao que se dá entre seres humanos: um observa o outro fazer, e assim aprende (para “explicar” aos mais novos como eram os brinquedos, como visto no capítulo dois, um senhor realizou uma Brincadeira em sua casa – só assim os novatos, ou modernos, poderiam aprender – vendo brincar os que já o sabiam).

O tocar, como um aprendizado, é contraposto ao cantar, visto como um dom – da natureza, de Deus. É passível de “feitura”, digamos assim, como os feitiços – “coisa feita”, manipulada pelo homem – e o cantar, não. O aprendizado da viola ou violão pode

¹⁴⁸ Violeiros interlocutores de Oliveira (2004), em Curitiba, deram ao autor uma explicação acerca do nome de uma das afinações usadas na viola, “rio abaixo”: “Um canoeiro muito bom, que encantava a todos, tinha o hábito de tocar sua viola indo com sua canoa rio acima (o que sugere o nome de outra afinação, o rio acima). O diabo, desejoso de atrair mais pessoas para o pecado aprendeu a tocar viola, mas sempre que pegava a canoa, ia com ela rio abaixo, daí o nome da afinação (:53)”.

¹⁴⁹ Na terceira faixa do CD que acompanha o livro “Na ponta do verso” (Pimentel e Corrêa 2008), José da Silva Sobrinho e Manuel Fausto de Lima cantam um coco de embolada em que também se narra o duelo de um cantador com o “cão”.

¹⁵⁰ Pode-se ouvi-lo na faixa 10 do CD anexo.

se dar com o auxílio de outro homem, mesmo que ele já esteja morto: pede-se à alma de um competente violeiro que ensine o aspirante a tocar. A solicitação pode ser feita em casa e, de madrugada, a alma vem ensiná-lo: estrala os dedos da pessoa (sempre um homem, pelo que ouvi, já que são os homens os violeiros) e então ensina-a a manejar o instrumento. Pode-se também ir ao cemitério, de preferência à meia-noite: “Você chega no cemitério e enfia a mão do lado de dentro assim, ó, do muro, e fala assim ‘o melhor tocador que tiver aí, vem aqui, pega na minha mão para me ensinar a eu tocar’”. Em ambas as situações, é preciso, claro, coragem.

Diferentemente de saber tocar, saber cantar é um dom, como afirmaram muitos cantores. Quando indaguei a dois deles se também era possível aprender a cantar por meio do pacto com o Diabo, ambos negaram:

Não, cantar não. Aí já é dom da natureza. Isso aí... se a pessoa não tiver som, ele nunca canta.

Cantar não, cantar é dom de Deus.

Apesar de a música do *Nove* ser também tocada, ela não se destaca pela instrumentação, mas pelo canto. Os músicos são chamados cantadores e cantadeiras, e não é tão comum a referência aos que cantam a primeira e tocam o violão como “tocadores”: pode-se chamá-los “violeiros”, mas, especialmente, “tiradores”, enfatizando-se o fato de eles tirarem cantigas e chamadas, ou seja, cantarem-nas. Dentre os oito cantadores que formam os quartetos, somente dois deles tocam o violão. Alguns instrumentos de percussão como o pandeiro, um pequeno tambor ou um prato, que se raspa com uma faca, podem ser integrados à Brincadeira, mas não cheguei a ver cantador algum, dentre os oito de um quarteto, tocando algum instrumento – outros participantes faziam-no, e em geral ficavam próximos aos cantadores. A presença destes instrumentos no *Nove*, entretanto, não é regular.

Considerando-se essa observação, é interessante notar que a oposição que se faz entre tocar e cantar, associando o primeiro ao Diabo e o segundo a Deus, poderia aproximar a música do *Nove* a este, o que vai ao encontro das observações que já vimos anteriormente e que destacam o caráter abençoado do Brinquedo. Ao mesmo tempo, é importante considerar a posição destacada do tirador ou violeiro em relação aos demais cantadores, que são ajudantes dele. Não que se possa associá-lo diretamente a forças malignas, ou pressupor que todos os violeiros, ou vários, tenham feito o pacto com o

Capeta – não são tão comuns menções nesse sentido, e não ouvi alguma referente aos cantadores da turma atual –, mas a notabilidade dos violeiros (e nesse registro eles são mais violeiros que tiradores) está muitas vezes ligada a uma capacidade de sedução, influência, habilidades requeridas em um âmbito mais “mundano”, “humano”, ou “menos divino”. Eles guardam, em certa medida, um lugar de ambiguidade. “Se você quer teimar comigo/ Teimar comigo é peta [besteira]/ Eu aprendi jogar meus verso/ Na escola do Capeta”, canta comumente um dos violeiros da turma atual.

Como afirma Travassos (2008) em relação a cantadores improvisadores – que no caso do *Nove* podem ser assimilados aos violeiros, responsáveis por istuciar versos, cantigas e chamadas no decorrer dos brinquedos em que um quarteto está formado: “Como o violeiro ‘virtuose’, de quem se diz ter um pacto com o diabo, o cantador também é, simultaneamente, admirado e suspeito de manter comércio com forças extraordinárias e perigosas” (:13). Não se sabe se ele mantém ou não esse “comércio”. No caboclo a seguir, a riqueza e o saber tocar viola são colocados em posições similares: “*Se eu fosse um moço rico/ Eu ia negociar/ Eu tinha o meu dinheiro/ Que pudesse associar/ Se eu fosse um violeiro/ E soubesse pontear/ Moça gostava de mim/ Não deixava eu sossegar*”. Ambos, bem como a capacidade de conquista amorosa (que aparece aqui como um efeito de se saber tocar o instrumento) são passíveis, como sabemos, de serem adquiridos por meio do pacto com o Diabo.

4.3.3. Vozes

Além de ter o dom para o canto, um cantador de *Nove* deve ter o dom para cantar em determinada posição vocal:

Porque a gente é o seguinte, que para cantar precisa ter o dom, né. Porque se não tiver, não canta não, não tem cido [cabeça], né. (...) Se não tiver um cido bom não canta. O cara precisa ter inteligência, né. Porque se a cabeça der para falar bem falado... Se ele não souber falar a requinta, ele não fala ela. Se é para falar o contrato, também não fala ele. A segunda também... ele não fala. Cada caso tem que ter o dom de falar. De cantar. Se não saber, não fala nada.

Zé Batista, cantador

Espera-se que os cantores cantem de determinada maneira, com diferenças importantes entre homens e mulheres (como diria o Sr. Bernardo em relação aos pássaros, “Tudo tem diferença. Qualquer pássaro do mato, o canto deles não é igual, o macho mais a fêmea): como visto anteriormente, as cantadeiras, em geral, cantam em tom bastante agudo, sem que haja nomeação das posições vocais, enquanto há quatro posições de canto a serem ocupadas pelos cantadores – primeira, segunda, contrato e requinta.

Cantiga [canto, modo de cantar, voz] de homem é mais forte. Cantiga de mulher é muito... nojenta. Cantiga de mulher é enjoada demais. Eu gosto de cantiga de homem. [A senhora está brincando!] É claro que é. De homem é mais forte, moça. Mulher canta alto demais, e fino.

D. Antônia

Ela citou algumas mulheres como exemplo – afirmando que algumas cantam “muito fino”, e outras “mais grosso” –, em seguida caracterizando a própria voz:

As mulher canta muito fino. E cantiga de homem, é uma cantiga... a voz forte, fixe [de “fixo”, firme], assim, mais igual, né? [A da senhora também?] Não, minha voz é ruim, que minha voz é rouca, né. [Fulana] e [Sicrana], é igual cigarra! Não é todo mundo que aguenta acompanhar não.

A voz dela é mais grave que a de algumas cantadeiras, e ocasionalmente ela chamava atenção para o fato, algumas vezes de forma ambígua, como vemos acima (a voz dela seria “ruim”, em contraposição à daquelas que cantariam “igual cigarra”, mas “cantiga de mulher” – que canta “alto e fino demais”, como uma cigarra – é “enjoada”). O que em geral é apreciado em relação às vozes femininas é, de fato, elas serem agudas, o que faz o canto das cantadeiras ser muitas vezes assimilado ao das cigarras: “Chega a piar!”, costuma-se dizer. Por sua voz ser proferida em um campo sonoro semelhante ao do requinteiro, há algumas mulheres, como contam os cantores, que já ocuparam esta posição em um quarteto de cantadores, ou são passíveis de ocupá-lo: “D. Alaíde [irmã do pai de Zé Aécio] fala uma requinta que quem é eu e Santos Chagas?”, disse o Sr. Manoel Maceda, requinteiro. O Sr. Santo, certa ocasião, quando comentávamos sobre um *Nove* recém-ocorrido, destacou a atuação das cantadeiras, e comentou em seguida “Mas graças a Deus que Deus ajudou...” e disse algo relativo a ter conseguido resguardar-se em seu lugar de requinteiro. Como afirmou o Sr. Manoel Maceda, é

possível que o cantor que fala a requinta tenha pequenos intervalos de “descanso” no decorrer de um brinquedo:

Quando tem uns que tem a voz muito fina, consoante com a requinta, o requinteiro descansa, não precisa nem de ele por requinta em tudo não. Aí quando ele vê que eles... está meio perdido, ele continua a requinta dele.

“Descanso” que retira do requinteiro algum prestígio como cantador, já que ele pode ser substituído pelas mulheres (mesmo que a posição dele no quarteto seja raramente ocupada por uma – como dito, nunca vi alguma fazê-lo) ou por outros que cantem em tom agudo e que estejam participando do brinquedo.

A requinta costuma ser a primeira posição ocupada por um cantador, muitas vezes quando ele é ainda criança, ou bem jovem, e sua voz é bastante compatível com a que se espera de um requinteiro. As outras posições, e especialmente a do tirador, costumam ser ocupadas quando o cantador já é mais velho. Esta última é a mais prestigiosa, como já indicado, e muitas vezes ocupada por homens com proeminência social e capacidade de influência destacada.

Dentre os cantadores da turma atual, o Sr. Deca, tirador, violeiro, é muitas vezes mencionado como o “cabeça do *Nove*”, expressão que enfatiza a sua capacidade de liderança e a imprescindibilidade de sua presença para a ocorrência do Brinquedo. Ele é um homem que, como dito, reside em Araçuaí, onde possui uma banca de cereais no mercado local. Dentre os lugares de moradia dos cantores, o que ele reside é o maior, e o único considerado de fato uma cidade. Quando se vai a Araçuaí, inclusive, costuma-se dizer: “vou na cidade (amanhã)”, ou “eu estava na cidade ontem”. A “cidade”, lembremos, guarda uma série de associações relativas à força econômica, influência política. E por ter nascido e vivido bastante tempo na roça, o violeiro ainda guardaria uma relação com a força que se pode ter por ser roçaliano – ele seria capaz de articular a força do mato e a da cidade.

A banca do Sr. Deca conta diariamente com a presença de moradores de Machado e entorno que vão a Araçuaí “fazer feira” (em geral compras de cereais, e no supermercado), além de receber aposentadoria ou outros benefícios. Quando a esposa do Sr. Deca, D. Elsa, estava viva, e servia almoço ali, muitos faziam a refeição na banca. Hoje em dia, mesmo que isso não mais ocorra, a presença de moradores daquelas imediações é ainda constante: compra-se o almoço em bancas vizinhas, mas come-se sobre uma mesa da banca do Sr. Deca. Muitos também fazem compras com ele, deixam

recados para que ele transmita a outrem, pedem-no para guardar sacolas ou outros itens. As contas de energia das imediações de Machado são endereçadas à casa dele, que as repassa então a um dos motoristas que viaja quase diariamente do povoado até a cidade, levando e trazendo pessoas, e que as encaminham aos destinatários. Quando alguém dos arredores de Machado precisa que se tome uma providência urgente na cidade, em relação a uma questão de trabalho ou saúde, por exemplo, comumente é a ele que se recorre. Ele costuma ser fiador na compra de animais ou fazer pequenos empréstimos. Esse tirador/violeiro ocupa, assim, um importante lugar de referência para muitos daquele entorno. Tanto fora quanto dentro do *Nove*, ele demonstra uma grande capacidade de articulação e liderança. Figura, assim, como o “cabeça” não só no registro do Brinquedo, mas também em inúmeros outros.

No *Nove*, como sabemos, são os tiradores/violeiros que istuceiam as peças que cantarão e que, assim, serão cantadas pelos outros brincadores, ajudantes deles. Em uma das primeiras conversas que tive com o Sr. Zé Concebido sobre o *Nove*, ele dizia que até podia falar-me sobre o Brinquedo, mas... “A gente [ele é segundeiro, referia-se aos ajudantes] não pode é cantar o que a gente canta lá no *Nove*, porque *quem canta lá é somente os violeiro*. Os acompanhante não pode fazer a reza para outros que não sabe. Só explica só, como eu estou explicando aqui”. É recorrente, no discurso dos cantores, a marcação da diferença entre cantadores e ajudantes. Quando comentávamos sobre as chamadas e versos, indaguei:

Eu: Cada hora é um verso que põe na chamada?

Sr. Zé Concebido: É, aí é conforme o freguês desenha, no pensamento, lá na hora. Depois que acaba o *Nove*, é só eles que lembra. Aí nós já não lembra mais. [Ri].

Eu: O freguês é quem? Que idéia [usando o verbo “ideiar”]?

Sr. Zé Concebido: Os violeiro, os que estão tocando a viola. Só eles dois. O segredo está neles. Eles é que leva, já vai para o *Nove* pensando os verso que eles vai cantar lá.

Os donos do segredo do *Nove* são os que conduzem os demais cantadores em seu canto tanto em termos textuais, temporais, quanto em relação a parâmetros musicais como altura e intensidade. Para tratar do canto e das vozes dos cantores aqui, serão cotejadas, quando possível, as descrições deles e aquelas de Rosse (2009). Este autor realizou pesquisa em Turmalina, no médio Jequitinhonha, com cantores foliões (Folia de Nossa Senhora do Rosário e do Divino Espírito Santo) e conhecedores de muitos dos brinquedos apresentados aqui (provavelmente de todos). Cheguei a conhecer alguns

desses cantores, e a participar de uma Brincadeira naquela cidade com a presença deles, e do autor. Por considerar bastante semelhante a composição das vozes, no canto, e as características delas, em relação aos cantores com quem trabalhei, apresento então alguns elementos da descrição do autor sem tomá-los como idênticos aos que ocorrem no contexto do *Nove* no entorno de Machado, mas como uma referência, para os leitores, no que tange a elementos da teoria musical de matriz europeia. Entre aqueles cantores, também se canta a partir das posições da primeira, segunda, contrato e requinta. Duas das brincadeiras mais comuns entre eles são o Caboclo e o Paulista.

Como já apontado no capítulo anterior, cada um dos cantadores de um quarteto inicia e finaliza o canto em um momento, um em seguida ao outro – tirador, segundeiro, contrateiro e requinteiro:

Fala tudo de uma vez, mas na fila.

Sr. Roxo Mota

Zé Maria: A segunda muitas vezes vai na toada da primeira, mas o contrato e a requinta já não pode entrar, não é, tio Tóia, já não pode entrar de uma vez. Então aí eu começo a tirar, porque na hora que você começa você tem que começar com mais cautela, não é? Eu começo ali e aí quando eles começar a pegar a toada, que eles vai pôr as voz para entoar mesmo¹⁵¹, né, quando eles pegar minha toada, como é três vezes que já está encaixada ali, eu posso manear.

Eu: Aí quem tira pode até ficar sem falar nada no final?

Tóia: No final pode, na hora que ele está terminando para os outros pegar, pode até, como diz, parar um pouquinho, aí os outros termina. Que a segunda pegar as voz, o contrateiro também pega, aí o requinteiro. Aí o Zé [no exemplo deles, o tirador] já falou o que tinha que falar.

Sr. Zé Concebido: O arremate é no requinteiro. É o derradeiro que fica cantando é o requinteiro. O pé pára. Depois o pé começa de novo.

Eu: O pé é quem?

Sr. Zé: É o violeiro. [Sorri]. É o violeiro¹⁵².

A importância de se observar a sequência no canto é associada pelos cantores à altura em que cada cantador vai emitir sua voz. O parâmetro da altura e o da intensidade são muitas vezes aproximados pelos cantores, como se poderá observar pelas falas deles. Pode-se usar termos como “grosso” e “fino”, ou “baixo” e “alto” – o primeiro e terceiro termos, muitas vezes, como uma menção a sons graves; o segundo e o quarto,

¹⁵¹ A “entoação” será tratada na seção a seguir.

¹⁵² Ele diria depois, ao referir-se a Santos Chagas, requinteiro: “ele é o arrematador”.

como uma referência a sons agudos, ou seja, como uma referência ao parâmetro da altura. Há outros momentos, entretanto, que o uso deste último par de termos (“baixo” e “alto”) parece uma evocação do parâmetro intensidade: sons altos ou baixos em termos de decibéis.

Sr. Manoel: A requinta, ela não pode ser cortada. E nem você pode falar ela primeiro do que o contrateiro não. Você tem que deixar o contrato sair para você puxar a requinta. Para entoar com ele.

Sr. Bidu: Você não sabe a altura [intensidade?] que ele vai soltar o contrato, né?

Sr. Manoel: É, e esse contrato tem que entoar com a segunda e a segunda com o Bidu que está tirando. A segunda não pode ter reбуçado [levantado]; ela tem que segurar uma média... o mínimo, mas ela não pode esconder... a chamada dele [do tirador] não.

D. Alaíde: A ciência do Nove é essa aí.

Eu: Qual, D. Alaíde?

D. Alaíde: A ciência do Nove é a pessoa tirar... se a pessoa que faz a primeira subir lá no telhado dessa casa, não tem jeito dos outro entrar.

No que tange à altura, como apontado no capítulo três, a segunda é a mais grave das vozes. Em seguida, a primeira, então o contrato, e a requinta. Sobre a diferença temporal na emissão das vozes, e a relação delas em termos de altura, Rosse (2009) afirma:

Como sabemos é sempre o folião que canta a primeira quem começa o canto. Ele cantará então uma melodia determinada, obrigatoriamente memorizada *a priori*. A segunda começa a cantar logo em seguida, algumas notas após. Ela segue basicamente uma linha melódica paralela à primeira, num intervalo harmônico de uma terça diatônica abaixo desta. O contrato entra um pouco depois da segunda. Mesmo a partir de sua entrada, ele não canta exatamente o mesmo número de notas que a primeira e a segunda, nem em total homofonia ou paralelismo. Sua linha é formada de durações mais longas e baseada em duas alturas principais: o primeiro e o quinto grau da escala diatônica, sempre numa mesma oitava, entre as notas da melodia principal e da requinta. (...) Entre estas notas de base do contrato, é comum que o contrateiro respire, marcando uma ligeira pausa, ou que ele cante ornamentos e notas de passagem. Esta linha constrói um tipo de heterofonia rítmica em relação à melodia principal, uma pequena variação que suprime algumas notas, alonga durações, distorce ligeiramente algumas figuras rítmicas (:95).

Sobre o contrato, e talvez sobre as supressões, alongamentos e distorções a que Rosse refere-se, o Sr. Deca afirmou:

[O contrato] é uma voz muito difícil de fazer, porque não é todo mundo que tem peito para falar ela, que ela é uma voz meio esfarrapada, vamos dizer. Ela não é firme não.

Rosse continua:

A requinta entra ainda depois do contrato, e quando este para em respirações, ela para também, só voltando depois que ele volta. Em geral, o requinteiro não deve começar a cantar antes que todas as outras três vozes já estejam soando. A requinta mantém basicamente o intervalo harmônico de uma oitava acima da segunda, ou seja, uma sexta diatônica acima da primeira, guardando algumas notas mais longas em relação a estas vozes, e alguns pequenos portamentos descendentes em fins de frases (:95).

Os cantores assim descrevem as diferenças de altura:

A segunda, depois que aquele tirador falar na viola cá, o segundeiro tem que falar mais grosso. O contrateiro tem que falar mais grosso, mas é em riba da toada da segunda. E a requinta que é a mais fina.

Sr. Roxo Mota

O tirador vai tirar, essa segunda vai cobrir, esse contrato por cima da segunda, e a requinta acima de todos. Ela tem que sair gritada. E caprichar, porque ser requinteiro...

Sr. Manoel Maceda

[A requinta] é a palavra mais fina que tem da cantiga. Tem que ter as voz muito boa, para falar fino.

Nilo

Para se falar especialmente a requinta e também o contrato, como afirmam os cantores, deve-se ter peito e garganta bons.

A condução da primeira voz em relação às demais é também marcada:

Sr. Tião Paulino: A requinta puxa muito. E o contrato é abaixo da requinta. De entremeio, a segunda. A segunda é a mais baixa. O contrato mais alto um pouquinho, a requinta a mais¹⁵³.

Eu: E a outra?

Sr. Tião Paulino: A outra é o tirador, explicador das cantiga para nós... os quatro.

Sr. Bernardo: A mais grossa é a segunda, a mais média é o contrato, a outra, que é a requinta, que é a mais fina, mais afinada. Que tudo tem que ser certinho, que se não for certo, não sai nada certo.

Eu: E a voz de quem tira?

¹⁵³ Note-se que aqui o cantador usa os termos “baixo” e “alto” em sentido aproximado ao dos termos “grosso” e “fino”, na terceira citação acima. Mas pode-se considerar, também, que ele está se referindo ao parâmetro da intensidade.

Sr. Bernardo: A voz de quem tira é a primeira, que ela é mais suficiente, ela é que marca as outras. É por ela que as outras têm que seguir. (...) Ele tem que anunciar a voz para os outros acompanhar.

Rosse afirma:

A linha melódica cantada pela primeira é um tipo de resumo de toda a polifonia do terno. Nela encerram-se todos os elementos necessários para que um folião experiente possa conceber as outras três linhas. De certa forma, ela narra e dá instruções ao comportamento melódico das outras partes (:96)

Em relação a diferenças na dicção dos textos cantados, não há tantos comentários dos cantores. Pode-se observar, entretanto, que especialmente o contrateiro e o requinteiro repetem de forma aproximada as palavras do tirador, muitas vezes atendo-se mais ao som que ao texto delas. O que fala a primeira é em boa medida acompanhado pelo segundeiro. Também em relação à linha melódica, como vimos acima, ocorre uma proximidade maior entre os dois (“Três é ajudante do tirador do nove. Aqui precisa dessa segunda, essa segunda é ajudante. De preferência. Empareado aqui no tirador, para falar a segunda para ele”, como disse o Sr. Manoel Maceda). Abaixo vemos um comentário deste cantador sobre a execução do texto, ao cantar – ele refere-se ao acompanhamento de alguns ajudantes em relação ao tirador:

Sempre no cantar eles [cantadores] tem o altos e baixo. Eles dá uma caída, não dá? Na cantiga, ele tem que dar aquela volta. (...) Você pensa que ele [um ajudante] está falando os verso, e o certo era acompanhar falando direitinho, acompanhando Deca [tirador, no exemplo dele]. É para ele altear falando a palavra, e ele alteia só a voz, mas não fala... a palavra, né.

Sr. Manoel Maceda

No que tange a esse aspecto, Rosse observa:

As duas partes [primeira e segunda] articulam também igualmente bem os fonemas das palavras, cantando um texto claro, totalmente inteligível. É preferível que o segundeiro conheça bem o repertório de versos do companheiro que canta a primeira do seu terno, pois ele deve cantá-los com prontidão e clareza. (...) Assim como sua liberdade em relação à rítmica da melodia principal, o contrato tem certa liberdade quanto à execução da letra de uma peça. Além de omitir algumas sílabas e palavras, sua dicção é menos clara que a da primeira. Algumas sílabas são categoricamente substituídas por vocalizes. (...) Sem dúvida, a requinta é a parte que menos pronuncia os fonemas das letras. Versos inteiros são “traduzidos” em vocalizes, apenas algumas palavras (isso varia um pouco de cantor para cantor) restam inteligíveis (:97).

Como afirmou o Sr. Zé Concebido, acima, acerca dos violeiros, “Depois que acaba o *Nove*, é só eles que lembra [os versos]. Aí nós já não lembra mais”. Ao cantar, especialmente contrateiro e requinteiro não acompanham exatamente as palavras que o tirador canta, e não se lembram delas depois. O encobrimento do que se diz no *Nove* pode estender-se aos próprios cantores, e o “segredo” torna-se disponível a poucos – “o segredo está neles”, afirmava o Sr. Zé sobre os tiradores. Rosse (2009) ressalta essa diferença entre cantores principalmente na Folia, mas também no Paulista, e menos no Caboclo, e evoca o estudo de Kimo entre foliões de Montes Claros (MG):

KIMO ressalta situação muito semelhante em um grupo de foliões de Montes Claros (MG). Ao perguntar a Mestre Joaquim Poló, o principal folião deste grupo, se um outro membro do terno conhecia um determinado verso cantado frequentemente, o autor obteve a seguinte resposta: “Não. Só compade Sula. Ele segue Sula. Compade Sula fala pra ele o verso. Mas na hora que o verso entrou, que ele falou, aquele verso que entrou na cabeça, que ele acabô de falar, aquele verso, você pode perguntá pra ele que ele não sabe o quê que é. Dinção (Dim) canta comigo. Depois de terminar de cantar o verso, você pergunta ele o quê que é, que ele não sabe. Vai passar saber daqui a uns tempos né”. Rosse (2009: 102).

Em relação à intensidade sonora, e a variações de volume ou dinâmica do canto, quando os cantores mencionam os “altos e baixos” das cantigas, eles parecem estar referindo-se a elas, além da linha melódica. Vemos essa menção logo acima, quando o cantador Manoel Maceda fala da “caída”, da “volta”, de “altear a voz”. Abaixo, outro cantador parece evocá-las:

Zé Maria: Eu [tirador] já vinha fazendo volta que vocês [os outros cantadores] não estava fazendo, aí vocês puxa; quando vocês puxa, ali minha voz... eu posso até, ficar até mudo.

Tóia: sua voz pode ficar muda, quase. É tanto... Quando é você que está tirando, você não pode é tirar muito alto, se você tirar muito alto, quando chegar no requinteiro, ele não agüenta.

Como apontado, os termos “alto” e “baixo” são muitas vezes usados tanto como uma referência à altura (sons graves, agudos) quanto à intensidade. Em relação a este parâmetro, Rosse afirma:

A segunda normalmente canta com um pouco menos de intensidade que a primeira, mas as duas vozes mantêm um volume relativamente regular, sem variações significativas de intensidade. (...) A linha do contrato possui em geral mais variações de dinâmica que a primeira e a segunda. Ele faz crescendos em notas de entrada e suas notas de fim de

frase são enfraquecidas em direção à pausa. As passagens de maior amplitude são um pouco mais fortes que a intensidade geral da linha da primeira. (...) [Os requinteiros] fazem um pouco mais de variação de intensidade que a linha do contrato, com crescendos e decrescendos ainda mais acentuados em notas longas de início e fim de cada intervenção.” (:97).

4.4. O que fazem ou o que se pode fazer por meio delas

Nesta seção, serão tratados dois principais elementos no que tange às unidades poético-musicais dos brinquedos: i) a relação entre o proferimento de peças em uma Brincadeira e o contexto de sua realização, atentando para as interações sociais a partir do conteúdo semântico das peças, e também ii) a articulação entre as vozes dos cantores ao cantá-las, e a busca pela entoação, no canto.

4.4.2. Interações sociais

Em uma noite de *Nove*, a enunciação de muitas das peças, observando-se seu conteúdo semântico, estará relacionada às pessoas presentes naquele Brinquedo, às relações entre elas, a situações vividas por elas, a acontecimentos recentes que tenham alguma influência na vida delas. O conjunto de versos, cantigas e chamadas proferidos em um *Nove* será sempre único, já que ele estará relacionado a todas essas contingências.

A evocação de peças fora do contexto da Brincadeira é incomum. Quando eram enunciadas em conversas comigo, eram-no, especialmente, pelos violeiros Deca e Bernardo – aquele cantava por horas seguidas um incontável número delas – e por D. Antônia. Alguns dos outros cantadores cantarolaram algumas cantigas, versos ou chamadas.

Ao apresentarem alguma peça, era raro aqueles violeiros não tocarem-na ao violão. Lembro-me de uma vez (ou duas) em que o Sr. Deca fez menção a alguma peça no decorrer de uma conversa e como não estava lembrando-se bem dela, disse – “Vou pegar o violão que às vezes lembro”.

Com D. Antônia, pude conhecer um sem número delas. Nos períodos em que ficava na casa da cantadeira, era bastante comum que nos enredássemos pelo repertório do Brinquedo, e ela cantava...

Cantava, e não recitava o texto de alguma peça, mesmo um verso – o que, aliás, repetia-se no caso de outros cantores. Quando a pesquisa foi iniciada, e eu ainda não percebia que eles faziam questão de cantar, e não simplesmente falar, qualquer peça do Brinquedo, fiz menção a alguns versos ou cantigas, sem cantá-los, com o intuito, por exemplo, de confirmar alguma palavra. Notava algum constrangimento, além do fato de eles sempre responderem-me cantando. Não era confortável, para os cantores, recitar todas aquelas coisas que se diz em versos, cantigas ou chamadas. O fato de fazê-lo desvirtuava-os, por assim dizer, deslocando-os de seu contexto, o Brinquedo, no qual são cantados. Assim como a linguagem poética, a musical permitia que se fizesse menção a muitas coisas sem que elas fossem propriamente ditas.

Quando cantavam as peças, era comum que os cantores mencionassem a situação em que uma cantiga, por exemplo, foi cantada – por quem, para quem, o que envolvia aquele proferimento, reforçando sua associação com um contexto específico¹⁵⁴.

A enunciação das peças na Brincadeira está em um duplo registro: ao mesmo tempo em que é suscitada por determinadas situações e relações, também as cria. Servindo-se da poesia e da música, pode-se fazer alusões às pessoas, alimentar relações jocosas, amorosas ou hostis, fazer troças, expor incômodos, *louvar* amores e amigos. “Tem que jogar o verso mais ou menos... homenageando... ou você mesmo, ou alguém, numa comparação [por exemplo], ou a festa, ou o dono da casa, ou qualquer um lugar, ou o estado, né”, como afirmou o Sr. Deca.

As alusões a uma pessoa podem incluir a referência a alguma característica física dela, ou a alguma peça de seu vestuário naquela noite. Uma senhora cantadeira mencionou em uma ocasião, com um sorriso nos lábios, um nove que um rapaz havia cantado para ela, certa feita: “*o vestido da moça ele é de ouro, ele alumieia...*”. “Que esse dia eu estava com um vestido que ele chegava a alumiar, né”. “De que cor era o vestido?”. “Vermelho. Com umas rosa azul brilhando, né”. Podem-se cantar cantigas ou versos como:

¹⁵⁴ Depois de tantas horas de gravação de cantigas de nove, caboclo, roda, paulista, batuque, chamadas e versos que o Sr. Deca cantava, indaguei-o se gostaria de produzir algo com o material, se gostaria que eu realizasse algo com o que tinha gravado, ou em relação ao repertório que ele conhece. Ele afirmou que tinha vontade de fazer um *Nove* para eu ver, com muitos cantadores bons, e então lá cantaria o que sabe: “Os verso que falar lá você grava”. Como o repertório que ele conhece não poderia integrar um único *Nove*, perguntei: “E o quê faz com os outros versos [que não fossem cantados lá]”? “Deixa para outra ocasião, o dia que lembrar”. Ou seja, não interessa tanto o registro de versos, cantigas e chamadas fora de um Brinquedo; o que ele gostaria de realizar era um *Nove* bom, onde cantaria algumas peças que poderiam ser suscitadas por aquele encontro específico.

♪ Menina bonitinha
Cabelinho de trança fina
Quero um fio do seu cabelo
Minha viola ta sem prima

♪ Menino da calça azul
Me conta quem costurou
Quero assentar meu nome
No retalhinho que sobrou

♪ *Menina, cabelo preto/ É um preto lumiando*
Dá um jeito em seu cabelo/ Seu cabelo ta me matando

♪ *Embarcação é no vapor/ Eu não posso lembrar nosso namoro*
Ela é bonita/ dentinho de outro/ Dos olho preto, ai, cabelo loiro, eh

Como é provável que haja no Brinquedo pelo menos algumas “meninas, cabelo preto” ou “de trança fina”, ou “meninos da calça azul”, a referência a um/a, em específico, não fica explícita. E pode-se mesmo não percebê-la. Em relação àquele verso apresentado no capítulo um – “Amarelo, amarelinho/ Amarelo é desespero/ Quem ama gente amarelo/ Tem o gosto sempre azedo” –, endereçado por uma moça a um rapaz branco que gostava dela e de quem ela não gostava, a pessoa que mencionou o caso observou, ao final: “Acho que ele não pressentia que [o verso] era para ele não [risos]”. Há outras ocasiões em que se entende perfeitamente que uma peça foi endereçada a si mesmo: abaixo, o Sr. Deca lembra uma Brincadeira de que participou quando era rapaz, na qual estava uma moça que gostava dele.

O povo ferveu dançando uma roda lá na sala:

♪ *Roda, moreninha, quero ver você rodar*
Balanceia, balanceia, quero ver balancear

Aí eu estava lá em pé do lado de fora, ela [a moça] foi e jogou um verso assim:

♪ Agora me alembrei
Que essa roda falta gente
Meu benzinho que está de fora
Por favor entra pra dentro

Uai, eu pulei lá dentro! Aí, quando eu fui entrando, ela tornou a jogar outro:

♪ Que menino bonitinho
Que nessa roda entrou
Por causa desse menino
Muitas alma se salvou

E meu pai estava assim por fora, e pai disse assim: “Por causa desse excomungado, muitas alma foi, foi para o inferno!” [Fala rindo, risos]. Foi a primeira vez que eu vesti camisa manga curta. Só vestia manga comprida. Primeira vez. Eu lembro que ela até jogou um verso:

♪ Menino bonitinho
Da camisa azul marinho, que eu estava com camisa azul marinho
Não te levo [v]ocê pro céu
Que eu não sei o caminho

Aí pai falou [fala sorrindo]: “Tem que levar o diabo é para o inferno!!” [risos]

Como apontou Déléage (2008) acerca de cantos autobiográficos entre os Sharanahua, nos quais se evoca muitas vezes histórias de viagens e de amor com o amplo uso de termos que substituem as pessoas mencionadas, “[Esses cantos] permitiam, graças à sua linguagem cifrada, exprimir os sentimentos que alguém experimenta diante de uma pessoa sem ter de comunicá-los a ela diretamente, na crueza da linguagem cotidiana” (:538, tradução livre).

São bastante comuns também peças que fazem menção ao dono da casa, na qual o Brinquedo está se desenrolando:

♪ *Senhora dona da casa*
Sua fazenda ta tomada
Toda coberta de ouro
Toda coberta de prata
Tem fita verde
Ainda tem qualquer cor

♪ Ó, senhor/a dono/a da casa
Assunta o que eu vou dizer
Carro não anda sem boi
Nem eu canto sem beber (você)

Em um *Nove* de que participei no salão do Sr. Santo, ele, como dono da venda, permaneceu um bom tempo na parte frontal do estabelecimento, onde vendia bebidas aos presentes. O salão, no qual o Brinquedo acontecia, fica na parte posterior. Após um tempo de sua ausência, os cantores cantaram o nove, entre sorrisos:

♪ *Cadê o dono da casa/ Que eu não to vendo ele aí?*

Eu to desconfiado/ Que ele foi pra cama dormir

Pouco tempo depois, o Sr. Santo chegava ao salão.

Pode-se cantar em homenagem a pessoas específicas, como no nove e no caboclo abaixo – o primeiro cantado certa ocasião pelo Sr. Deca para os cunhados, e o segundo por um cantador da vargem do Setubal para os tios dele:

♪ *Eu vou cantar meu nove*
Ele é pra Badaró, e Branca e pra Luzia

Eu canto pra Milota e canto pra Dorinha
Eu vou louvar Fiinha

♪ *Vou cantar meu caboclinho*
Pra toda a geração
Vou louvar tio Zé Rodrigo
Da minha obrigação
Vou louvar a dona dele
E toda a geração
Vou louvar o filho dela que chama Sebastião
E o fogo, quando apaga, a fumaça sai no ar[o]
Eu agora vou louvar
O senhor seu Belizário
Com minha viola no peito
E minha faquinha dum lado
Eu vou louvar seu Geraldo

Pode-se também evocar situações ou acontecimentos específicos, além de tecer comentários políticos. O nove a seguir foi cantado pelo Sr. Deca em uma Brincadeira na casa de um senhor e uma senhora – Zé Branco e D. Ana – cuja filha, Maria, morava no estado do Mato Grosso. O Sr. Deca estava mudando-se para lá. O caboclo, segunda peça apresentada, foi criado em uma ocasião em que a prefeitura de Araçuaí, cidade da qual Machado é distrito, retirou do povoado um motor que havia colocado lá, para geração de energia:

♪ *Ô, dona Ana, é uma flor do dia*
Eu vou pra Mato Grosso, Zé branco, adeus, até um dia

Eu vou pra Mato Grosso, Zé Branco, adeus, até um dia
Você escreve que eu levo, Zé Branco, uma carta pra Maria

♪ *Eu vou lhe contar um caso
Se eu contar, você admira
Prefeitura de Araçuaí
Tá parecendo uma mentira
Põe luz no Machado
Eh, menina,
Quando passa as eleição
Pega o motor e tira*

No capítulo um, foram mencionadas algumas peças que fazem referência, em tom sarcástico, a fazendeiros – como o caboclo abaixo, em que se menciona o fato de um fazendeiro ter servido aos trabalhadores, no almoço, mamão:

♪ *Se eu fosse o[um] fazendeiro
Não dava [a] camarada mamão
Eu dava só arroz
Que arroz é muito bão
Mamão não dá talento
Mamão esbilita a gente
Camarada foi pra roça, entristeceu
Não aguentou as ferramenta*

Em geral, o ambiente no *Nove* é bastante festivo. Muitos amigos e parentes encontram-se, cantam e dançam juntos, contam casos uns aos outros. Podem-se ouvir muitas risadas. Nas danças, quando as pessoas passam umas pelas outras, e especialmente no *Nove*, em que o tempo em que se permanece de frente a outra pessoa é maior que nos demais brinquedos, também podem-se trocar breves palavras, seguidos de alguma risada – ou ainda olhares interessados, e mais ligeiros, como apontado anteriormente. Ao fim das brincadeiras, ou das seções delas – como no *Nove* –, pode-se assoviar e bater palmas: “Você não viu que a hora que eles acaba, ainda bate palma de alegria, e grita, e tudo, né? É, aquilo é que faz a festa”, afirmou o Sr. Manoel Maceda.

Inúmeros versos podem suscitar risadas gerais dos presentes, especialmente quando são alternados entre duas pessoas, em uma espécie de conversa, mesmo que breve. Abaixo vemos dois trocados por um homem e uma mulher, respectivamente, em um dos *Noves* de que participei.

♪ *Podia chover
Uma chuva bem fininha*

Pra molhar a sua cama
E você vim dormir na minha

♪ Chove chuva miudinha
Na copa do meu chapéu
Eu não caso com homem feio
Nem se ele descer do céu

Pode-se também enunciar versos como:

♪ Em cima daquela serra
Tem um chocalho sem badalo
Eu vejo um amigo aqui
Que tem cara de cavalo

♪ Eu não vou dançar vilão
Que vilão perdeu o uso
Encontrei dois carrapato
Dançando o vilão em cruz

♪ Subi no carrapicho
Escorreguei na bananeira
Pus a sela em [Fulano]
Esqueci da barrigueira

♪ Subi na bananeira
Escorreguei no carrapicho
Pus a sela em [Fulano]
Esqueci foi do rabicho

Muitas cantigas são cantadas para se fazer troça com alguém, como visto acima na canção que evocava a ausência do Sr. Santos Chagas no salão. Há outras que fazem menção a situações cotidianas vividas por alguém. Quando um homem iniciou um relacionamento amoroso com uma mulher cujo marido estava trabalhando no estado do Paraná, alguns cantores cantaram, em um Brinquedo:

♪ *É de vera, rapazinho*
O quê que eu falei com cê?
Não namora com mulher casada
Pro marido saber
Cê ta caçando a morte
E a morte, caçando [v]ocê

“E ele [o homem] ajudava a cantar ainda [risos]”, disse o Sr. Deca.

Em outra ocasião, alguns cantores fizeram um caboclo para um homem que, como dizia-se então, estava furtando a roça de vizinhos:

♪ *Vou cantar meu caboclo*
É na folha do pepino
Ladrão que rouba dos outros
Não tem raciocínio
La tem rastro de gente grande
La tem rastro de menino
A imbicada tava fundo
E monte de milho tava sumindo

E ele ajudava a cantar sem saber se era para ele! [Risos!]

A apresentação do texto da peça em partes sucessivas, entremeado a versos, a linguagem poética, musical, além do clima de brincadeira e descontração, podem permitir que se mencione alguns assuntos delicados, e que ainda se possa rir deles.

O proferimento das peças pode ainda suscitar algum constrangimento, como no caso do caboclo abaixo, cantado em uma festa de casamento por um homem que já tinha sido namorado da noiva.

♪ *É de vera, rapazinho*
Você casou com a moreninha
No dia de sua função
Ela não esqueceu de mim
Ela guardou
Um canto, no coração
Pra mim
Eh, paixão, eh, paixão sem fim

A enunciação de cantigas, versos e chamadas também pode provocar *sentimento* – uma certa tristeza ou melancolia. Despedidas e a lembrança de pessoas ausentes, especialmente as falecidas, talvez sejam os motivos que mais o suscitem. Um nove bastante mencionado pelos cantores Antônia, Ana e Deca é um que o irmão destes e primo daquela, Antônio, cantou quando partiu da região em direção ao Mato Grosso, como contam D. Ana e D. Antônia:

D. Antônia canta:

♪ *Cantar meu nove*
Despedir daqui agora
Eu pegado na viola [D. Ana canta com ela]

*Quem tem raiva tem alegria
Quem tem a tristeza chora
Na hora de eu ir embora*

D. Ana: Quer dizer que mãe que tinha raiva.
D. Antônia: Ficava alegre.
D. Ana: Sim. Tinha alegria.
D. Antônia: Muito triste esse nove.
D. Ana: Na hora de ir embora ele istuciu ele. Que mãe não queria...
D. Antônia: É, ele namorava com a prima dele e a mãe dele não queria.
D. Ana: Ele foi embora despeitado, né, aí foi e cantou esse nove, para despedir.

Despedidas ou rompimentos amorosos também podem ser evocados nas peças, com alguns efeitos. Abaixo vemos uma chamada cantada pelo Sr. Deca, quando ainda era solteiro, para uma moça com quem havia tido um relacionamento amoroso:

Ela estava assentada detrás de uma mesa que tinha lá, e aí eu fui e cantei para ela. Joguei até um verso [canta]

♪ Menina, cê não me quis
Eu já chorei, de sentimento, hoje eu não choro mais

Que achou outro melhor
Eu já chorei, de sentimento, hoje eu não choro mais

Quando cê querer outra vez
Eu já chorei, de sentimento, hoje eu não choro mais

Olho pra [v]ocê, tenho dó
Eu já chorei, de sentimento, hoje eu não choro mais

Aí a finada [Fulana]: "Deca, não mata a menina não, pelo amor de Deus!". Aí ela [a moça] foi e abaixou a cabeça debaixo da mesa, ficou chorando. Mas é que eu namorava com ela firme. E ela, quando eu saía de lá, ficava namorando um outro que tinha lá. Quando chegou numa altura, eu tomei um nojo da cara dela também...

A lembrança de algum ente querido, falecido, pode estar associada, por exemplo, à participação que este tinha no Brinquedo, como cantador ou cantadeira. Pode advir ainda do proferimento de uma peça específica, associada à pessoa. De toda forma, o sentimento que a lembrança pode provocar não deve perdurar. A própria dinâmica do Brinquedo contribui para que assim seja, como também a proximidade de outras pessoas.

Tem muitas pessoa que lembra de um dele, que era cantador, que já morreu, ele está participando daquela festa, dá aquela recordação na cabeça dele, e dá aquele aperto no coração dele... pois... ele chora. Talvez até para poder livrar ele de ficar... desgostoso... (...) E ali está todo mundo, entra todo mundo para alegrar aquela pessoa, fazer a cabeça dele: "Fulano, ó, eu sei que você é muito amoroso... você perdeu sua pessoa, nós todos sentiu, que era uma grande pessoa, mas vamo fazer que descanse em paz onde ele esteja. Nós tem que rezar para quem já morreu, mas não esquecer de nós. Se nós ficou aqui na terra, nós vamo lutar para a frente, para viver..."

Sr. Manoel Maceda

Se você cantar uma roda agora, que você lembra "é, quem cantou essa roda já morreu", vamo supor assim. Mas nesta hora vem outra. Vem outra roda... você cantando aquela, já encobre aquela que você estava lembrando. Aqueles verso... por exemplo, você canta um verso... "Ô, gente, eu cantava esses verso tanto mais fulano de tal, fulano de tal já morreu". Aí, nesta hora, vem um outro, um outro vem e cobre aquele lá que você estava lembrando, daqui a pouco você esqueceu daquele que você cantou que fulano de tal morreu. É.

D. Geralda

Como se afirma de forma recorrente, o canto – e também as histórias, conversas, perguntas de adivinhação, sobre as quais veremos mais detidamente no próximo capítulo – tem a capacidade de distrair e entreter. Ao trabalhar, pode-se cantar de forma delongada, também contar e ouvir histórias ou fazer/responder adivinhas, e o dia parecerá ter passado mais rápido. Na infância e juventude dos cantores eram bastante comuns as "cantigas de roça" enunciadas também por quartetos de cantadores enquanto lidavam com a terra, ou o canto de muitas rodas e versos nas fiatas, nas quais as mulheres trabalhavam com o algodão. Com o canto, pode-se tanto distrair quanto desafogar ou disfarçar sentimentos, como indicam os versos e as falas a seguir:

♪ Cê ta vendo eu cantar
Ta pensando que eu to alegre
Meu coração está preto
Como a tinta que se escreve

♪ Cê ta vendo eu cantar
Ta pensando que é alegria
Eu canto é por distrai
Pra não chorar todo dia

Conforme a pessoa está ali cantando, brincando, ali, ó, não está pensando... a cabeça não está fincada só nos problemas que tem, né?

D. Geralda

[Se estiver triste] aí vai até cantar mais para tirar aquela mágoa que ele está por dentro. Tira, porque o canto distrai, né, a pessoa. Desabafa.

Sr. Deca

A enunciação das peças no *Nove*, como dito, está associada a situações, relações, e pode suscitar alguns risos e choros. De todo modo, diante da existência tanto da alegria quanto da tristeza, a razão de ser do Brinquedo estaria especialmente associada à profusão daquela, como aponta abaixo o Sr. Manoel Maceda:

Deus deixou a brincadeira. Sabe para quê? Para a alegria. Muita gente acha que tem aquele sistema de só tristeza. (...) Deus deixou as duas coisa: alegria, e a tristeza. Uma é companheira da outra. Se você está triste, eu chego para te animar com a alegria. Mas se você está triste, e eu chego aqui, também triste, eu vim fazer o quê?, eu vim desanimar você. Eu podia te dar uma alegria. "Não, pára de pensar. Você está certa, pensar, mas sai um momento aqui, vamo lá. Você tira isso da cabeça. Você vai lá, está no meio daquele povo lá, aquele momento você... distrai, você esquece. (...) Isso aí é Deus que deixou. E Deus já deixou você sabe onde é? [Onde?] Nas memória, do povo. Pessoa já nasce... tem uns que nem sabe cantar, não gosta, já outro, se ele não sabe, mas ele gosta de participar, ele quer estar presente, porque ele ama, estar no meio da brincadeira, na sociedade. Tudo é uma sociedade... A vida não pode ser na tristeza, só na tristeza não, nós tem que ter alegria. Deus ama alegria. Deus ama união.

Alegria é, em alguma medida, união, ou seja, ela pode advir especialmente do encontro com outras pessoas, que podem tanto lembrar alguém de que se deve seguir adiante quanto cantar e dançar juntas.

4.4.1. Entoação

A *entoação* é o que se espera da música no *Nove* – ela é o belo resultado sonoro que pode advir da justa combinação das vozes dos cantores e da articulação entre elas e o som do instrumento de cordas. As observações dos cantores em relação ao tema consideram especialmente os cantadores que podem integrar um quarteto, mas também há referências sobre a entoação do canto em brinquedos em que eles não participam, como veremos.

Para que o canto possa entoar, os cantadores devem observar alguns dos elementos que já vimos: cada um dos quatro homens de um quarteto deve enunciar seu canto em um campo sonoro específico, considerando o que está sendo ocupado pelos demais; deve iniciá-lo e finalizá-lo em um momento específico, também em articulação com os outros; deve levar em conta a intensidade sonora e variações de volume das

vozes dos companheiros, além de cantar em consonância com as notas que o tirador faz soar no violão:

Você, que puxou primeiro, nós responde para você. Eu estou aqui, eu vou falar a segunda para você. Tião Paulino está aqui, vai falar o contrato para mim, para cobrir minha segunda, eu [requinteiro] vou esperar um momento que esse contrato sair, eu pego o assunto dele, se ele vai sair ou alto ou baixo. Se ele sair alto, eu tenho que cobrir ele com a requinta. Afinar ela, para ela passar por riba, para entoar. Vai dar certinho. Aí, ali está Bidu [tirador] e está os três, mais ele, que vai formar os quatro... Aí vocês ["eu", no caso o tirador do quarteto em que ele é requinteiro, no exemplo, e Bidu, tirador do outro quarteto] já entrosou o nove, qual o nove que vocês vai sair marcando. E aí a dança continua, bem certinha. E esse nove vai ser cantado, requinteiro, contrateiro, está tudo batendo junto.

Sr. Manoel Maceda

Vai só afinando, as voz. Vai entoando, as palavra. Mas tem que ter entoação, no Nove, cantar tudo certinho. Se não, sai... um destraveia para um canto, outro por outro.

Nilo, cantador

Tem que ser tudo no ritmo, no controle. Quando um tira, o outro já sabe como é que ele vai responder. E ele tem que ter som. Se ele não tiver som na voz dele, ele desentoa tudo, fica desentoadado.

Sr. Manoel Maceda

[O cantador] precisa ter assunto, né, que se não tiver assunto não dá para cantar não¹⁵⁵. Tem gente que é desafinado, instrumento está de um jeito, ele está cantando de um jeito lá para cima do instrumento, não dá não. Tem que cantar tudo de acordo, conforme a altura do instrumento, conforme a voz também, senão não controla bem não.

Sr. Joaquim Paulo, cantador já falecido, pai de Zé Aécio

Praticamente todos os cantadores e cantadeiras destacam, com alguma recorrência, que para que haja entoação é preciso que cada um dos cantadores mantenha-se em sua posição vocal: “É que nem uma música que a gente vai cantar, né. Um canta de um jeito, o outro do outro, porque se cantar tudo igualinho, as voz, uma entra dentro da outra”, afirmou D. Alaíde, tia de Zé Aécio. Nesse sentido, o que parece estar na base da entoação é a diferença, ou mais precisamente a articulação entre o que é

¹⁵⁵ Os termos *assuntar* e *assunto* estão relacionados às ideias de atenção e percepção: “ela fica lá... assuntando...”, pode-se dizer de uma pessoa observadora. Assuntar refere-se a uma aproximação cuidadosa, talvez vagarosa, mas atenta. Pode-se usar também os termos *pôr sentido*, ou *prestar assunto*, equivalentes a “prestar atenção”, “perceber”.

diferente. Devem-se manter as diferenças entre as vozes – elas têm que *competir*, ou seja, combinar, ser semelhantes sem serem iguais: não podem se tornar uma.

Assim, em outras configurações que não a dos quartetos (que guarda mais elementos prescritivos em relação à entoação), também se pode alcançá-la. “A roda não é um som só não. A roda entoa”, afirmou uma cantadeira, D. Lia. Sua amiga, Preta, complementou: “Cada um tem uma voz diferente”. Outras cantadeiras também fizeram menção ao tema.

Eu: Quando uma canta em uma voz, a outra...

D. Zizi: Tem que cantar em outra voz, para ficar bonito, né, D. Geraldinha? É igual essas dupla [caipira/ sertaneja] que canta, né. Eles canta um em uma voz, outro na outra.

Eu: Pois é, e quando está na roda, que tem muitas pessoas?

D. Zizi: A gente canta também, do mesmo jeito, as voz diferente.

D. Geralda: Cada uma, uma voz.

Tanto pelas diferenças entre as vozes femininas e entre as vozes masculinas quanto pela diferença entre vozes femininas e masculinas, associando-se aquelas, de forma geral, a um canto mais agudo e estas a um canto mais grave, a entoação depende da presença de “ambas” no Brinquedo. Como afirmou o Sr. Santos Chagas certa vez, após mencionar a importância da participação feminina na Brincadeira (que como veremos no capítulo cinco também está ligada a outros elementos), “Só os homem só não canta que presta não”.

A entoação está associada a um som único, mas heterogêneo. Diferentemente, por exemplo, do *ngere* – “canto em uníssono” – dos Suyá (Seeger 1987), em que as vozes, ou as “gargantas”, devem, justamente, soar em uníssono. O *ngere* se contraporia às *akia* – “cantos de grito” – dos homens Kisêdjê (os Suyá de que falava Seeger), proferidas por eles individualmente – cada um iniciando e finalizando uma *akia* específica a um tempo, mas em um mesmo momento cerimonial. No *Nove*, apesar de o canto ter uma dimensão individual, não se tem o efeito cacofônico produzido pelas *akia*. Nestas, os homens têm de cantar o mais agudo que conseguirem, para que se façam ouvir pelas irmãs, e sejam admirados individualmente. Nos *ngere*, o esforço é para se cantar o mais grave possível e como se ali existisse uma única voz. Seriam, talvez, dois modos de socialidade, uma ligada ao sangue, corpo físico, e outra ao nome e corpo social (Seeger 1977; 1987).

Essa oposição também aparece, com suas especificidades, entre os Guayaki (Clastres 1975). Neste grupo indígena, poliândrico, o canto seria o espaço masculino de individualização: enquanto as mulheres cantam em conjunto em tom de lamúria (*chengaruvara*), o homem entoava o “canto dos caçadores” (*prerâ*) individualmente, em voz potente e em tom quase “brutal”, dizendo-se o melhor dos caçadores, fazendo referência à sua habilidade extrema com a flecha, e vangloriando-se dos animais que caçou.

No *Nove*, é preciso ocupar uma posição específica em vários aspectos, como vimos, e é preciso que esta ocupação, de dimensão individual, integre um coletivo no instante mesmo em que o individual se projeta. Nas *akia Kîsêdjê* e no *prerâ* Guayaki, canta-se o mais alto e vigoroso que puder, para se fazer notar individualmente. No *Nove*, apesar de haver uma decalagem no canto, busca-se um canto que soe como coletivo, e heterogêneo, mas não um uníssono do tipo *ngere*.

Para formar-se esse som é preciso que, dentre inúmeras possibilidades de vozes a serem emitidas, apenas algumas o sejam, de forma articulada. Um cantador de um quarteto, por exemplo, se tem mais de uma voz – se pode cantar em mais de uma posição – só o fará a partir de uma, a cada momento: durante um *nove*, fala a primeira, e na cantiga seguinte pode falar a segunda, mas só acionará uma de suas vozes a cada seção do brinquedo.

Os cantores, no decorrer de um *Nove*, podem atualizar a cada momento diferentes potências n(d)eles. A ação, por exemplo, do cantador, ao executar uma voz específica em um momento da brincadeira ativaria um determinado aspecto seu – ele se torna requinteiro, segundeiro, tirador ou contrateiro em conexão com a ativação de certas relações, e não outras, entre ele/sua voz e outros/outras vozes. A multiplicidade é reduzida a uma unidade por meio da ação do agente que, através dela, é capaz de ativar outras relações, de modo análogo ao descrito por Strathern para as práticas de conhecimento melanésias (2006). Também aqui, “é o ato que individua”. Imposição de uma perspectiva, o ato seleciona: “a unidade é comunicada, exposta, inventada, como numa performance” (:405). Na configuração sempre provisória das vozes, ou na formação temporária de conjuntos específicos de vozes em um Brinquedo, há obliteração de diferenças (que se tornam “internas”) para a emergência (revelação, estabilização) de outras (agora “externas”). Mesmo que os conjuntos formados sejam diferentes, os procedimentos para sua configuração – os mecanismos de diferenciação – parecem se repetir.

No plano sonoro, a interação entre as diferentes vozes no *Nove* é o que pode possibilitar a entoação. Sintonia fina, sempre provisória, entre aqueles que se encontram naquela ocasião, cada um com uma voz. Momento de fruição estética que evoca outras relações entre os cantores e entre aquelas pessoas de forma geral, em outros registros, como veremos no próximo e último capítulo.

Capítulo CINCO

Conversas (des)medidas

Diz que de primeiro, há muito tempo, tudo falava.

O sol falava, a lua falava, a terra falava, tudo quanto é bicho, diz que falava...

D. Antônia

A fala estendida a todos os seres no princípio do mundo teria passado gradativamente a ser prerrogativa dos humanos, mas muitos afirmam que os animais conversam até hoje, e nós é que não somos (mais) capazes de compreender o que eles dizem. Mesmo que os humanos não possam mais conversar com animais ou corpos celestes, ou ainda saber o quê eles conversam, parece perdurar, entre estas pessoas, uma percepção do mundo como permeado por falas e respostas¹⁵⁶.

No decorrer da pesquisa de campo, fui observando que interações, em várias e diferentes situações e registros, pareciam estar norteadas por uma dinâmica equivalente. Inicialmente vislumbrei-a, como uma estrutura interativa, a partir da alternância na emissão do canto pelos cantores no *Nove*. Então passei a entrevistá-la, também, com transformações, em outros registros, como os da conversação cotidiana, da fofoca e do feitiço.

Após a focalização de diferentes aspectos do Brinquedo ao longo dos capítulos anteriores, neste, um elemento dele será ressaltado, buscando-se perceber suas ressonâncias em outros contextos para além do *Nove*. A tentativa é recompor os traços da estrutura interativa mencionada procurando notar como ela se realiza – de forma diferente e, portanto, associada – nos registros citados. Não se trata de analisar detida ou sistematicamente a fofoca, o feitiço, a conversação ou o sistema de alternância do canto

¹⁵⁶ Apesar de se desconfiar da capacidade dos animais de estabelecer diálogos, atribuem-se a eles proferimentos em uma espécie de interação: “Curiango fala direitinho ‘amanhã eu vou, amanhã eu vou’ (...) aquelas pessoa antigo... tem um outro pássaro que fica sentadinho assim na árvore, emezinho para riba, que chama Mãe da Lua. Essa Mãe da Lua, ela tem um cantadozinho bem silente, pesaroso, que ela fala assim ‘foi, foi, foi, foi, foi...’. Eles fala aí, ó, a Mãe da Lua está gritando ‘foi, foi...’, é o Curiango que tomou a roupa dela emprestado, e diz que entregava, e não entregou. Aí, quando ela fala ‘foi, foi’, ele fala ‘amanhã eu vou’. Quer dizer que amanhã ele vai entregar a roupa [risos]” – Sr. Manoel Maceda; “A chorró fala engraçado. Elas é duas, o casal. Uma fala assim ‘minha avó foi, foi, foi, foi pra enxurrada abaixo’, a outra responde ‘por Deus, por Deus, por Deus que eu não me importo’. Uma chorró parda e a outra pintadinha de preto e branco. Mas fala explicadinho” – D. Antônia.

no *Nove*, mas de relacioná-los a partir das diferentes formas sob as quais se realiza em cada caso esta estrutura interativa. A expectativa é que o delineamento de tais variações possa iluminar essas várias práticas e dimensões da vida dessas pessoas.

5.1. No *Nove*

Quando fui a campo pela primeira vez e indagava os cantores acerca das posições vocais que eles ocupavam no Brinquedo, não sabia ao certo os termos que deveria usar para me fazer entender. Mencionava os nomes das posições (primeira, segunda...) e comecei a perceber que eles diziam “eu falo a segunda” ou “eu falo o contrato e a requinta”. Passei então a perguntar: “O que o senhor fala?”, e eles imediatamente respondiam com a informação que eu buscava. Os cantores, no *Nove*, “falam” (as vozes): o tirador fala a primeira; o segundeiro, a segunda; o contrateiro, o contrato; e o requinteiro, a requinta.

De qualquer forma, há uns que falam mais que outros: a fala é um chamado, como está implicado no termo em inglês *call*, usado em uma composição com *response* para nomear o sistema de canto fala-resposta – *call-response*¹⁵⁷. O termo que

¹⁵⁷ Este termo é utilizado, em especial, como uma referência a sistemas de canto na música africana em que os cantores alternam seus proferimentos, seguidamente (ver, por exemplo, Nketia 2005; Merriam 1956), mas pode-se acioná-lo para fazer menção a formas responsórias de canto, de maneira geral (ver, por exemplo, Oderigo 1974). De abrangência mundial, a alternância entre proferimentos cantados no contexto de danças e festas apresenta variações conforme o local/gênero musical, mas em geral o canto é alternado entre dois cantores ou grupos de cantores ou ainda entre um cantor solista e um grupo de cantores. Uma parte pode repetir o que a outra cantou, ou entoar um texto diferente. No Brasil, como apontado na Introdução, esse sistema faz-se presente em uma série de gêneros de poesia cantada, como o partido alto, repente, cururu, coco etc. Não encontrei muitos trabalhos dedicados especificamente a esta alternância. A maior parte daqueles a que tive acesso se atém ao canto alternado entre dois cantadores, enfatizando-se o caráter de embate da interação. A busca por sua origem e a dimensão funcional do embate ressaltam-se, por exemplo, em Bastide (1959a e b) e Ortiz (1951). Este último trata da *puya*, uma contenda que se dá em Cuba (segundo o autor, de origem africana), em que dois cantadores ou *puyadores* se debatem. Para Ortiz, “o negro necessita sempre de companhia” (:18), isso justificando a configuração sempre coletiva de suas danças e o fato de haver sempre um interlocutor, mesmo que imaginário, em seus cantos. Bastide, por sua vez, afirma que “todos os jogos de competição se originam da organização dualística da sociedade primitiva” (1959a:66). O autor toma o desafio como uma luta coletiva, mas poética, em que as partes em disputa resolvem seus conflitos, garantindo a coesão social. Ainda que de caráter social, essa forma teria progressivamente se individualizado, sendo o “desafio brasileiro” um caso em que o ponto forte está em aspectos estéticos e literários. Travassos (2000), em discussão sobre as disputas nas cantorias de viola no nordeste do Brasil, voltou-se para a ética que as perpassa, afirmando-a como uma espécie de sustentáculo daquelas ao promover uma horizontalidade entre os cantadores. Ao tratar, por sua vez, da contenda no cururu paulista, que se dá, em geral, entre três ou quatro cantadores, Oliveira (2007) avança considerações sobre o desafio incluindo na discussão temas como reciprocidade e conflito, e apontando a importância do “inimigo” para a constituição do cantador, como veremos adiante. Há ainda trabalhos que enfatizam o improviso em desafios poéticos (como Sautchuck 2009; Pimentel e Corrêa 2008), e outros voltados a aspectos mais gerais de gêneros musicais específicos (como Ayala e Ayala 2000, sobre o coco no estado Paraíba, e Lopes 2005, acerca do partido alto).

corresponde à “fala”, no inglês, destaca (ao contrário do seu correspondente em português) a ideia, se não necessariamente de diálogo, de sucessão ou inter-relação: espera-se que alguém atenda ao chamado. Como apontado anteriormente, os cantadores referem-se ocasionalmente ao tirador como *chamador*. É ele especialmente, mas não só, quem fala, ou chama, no *Nove*.

Ao se referirem tanto à interação entre dois quartetos de cantadores quanto àquela entre dois indivíduos trocando versos, os cantores afirmam que uns *falam* e outros *respondem*. Em ambos os casos, o canto é alternado entre duas partes, e um proferimento parece suscitar o outro, ainda que não de forma necessariamente simétrica. Vejamos como isso ocorre em cada um dos contextos citados. Primeiramente, o da enunciação de versos.

Como já sabemos, uma série deles é cantada em sequência em uma brincadeira – especialmente no Vilão e Roda. Contudo, versos sucessivos não necessariamente conformam uma alternância entre proferimentos que figurariam ou como fala ou como resposta. Quando os cantores afirmam que uns falaram e outros responderam, a propósito dos versos, estão se referindo a interações mais diretas entre duas pessoas. Interações que figuram como uma espécie de conversa, não apenas do ponto de vista do regime de enunciação, isto é, da alternância de posições entre falante e ouvinte, mas no plano do enunciado, do ponto de vista do conteúdo dos versos mesmos. Por exemplo:

[Interlocutor A]

♪ Com ‘s’ escrevi saudade/ com ‘p’ escrevi paixão
Com ‘...’ escrevi seu nome/ dentro do meu coração

[Interlocutor B]

♪ Eu vou te responder/ Na folhinha da arruda
Se esse verso for pra mim/ Nossa Senhora te ajuda

[Interlocutor A]

♪ Eu vou dar mais uma volta/ Na pena do Quem-Quem
Se esse verso não for pra [v]ocê/ Não é pra mais ninguém

Em uma sequência de versos alternados entre duas partes, é comum a atribuição de vitória ou derrota a uma e outra. Diz-se que alguém *venceu* enquanto outro foi *vencido*. A derrota está associada à ausência de resposta – ouvi muitas vezes, inclusive, o termo “vencer” como equivalente a “responder”. Certa vez, o Sr. Deca apresentou-me

uma cantiga em que dois personagens, Bem-te-vi e Mandapulão, cantam de forma alternada – este faz perguntas àquele, em tom de desafio. Segue um trecho:

[Mandapulão]

Senhor, seu Bem-te-vi
Eu quero ver se o senhor sabe ler
Vou fazer cê uma pergunta
O quê é que cê vai dizer
Cinquenta dúzia de boi
Quantos rastro que deve ter? [“Você sabe?”, perguntou-me]

Ele respondeu na hora

[Bem-te-vi]

Você pergunta os fazendeiro
Que tem boi e tem bom pasto
Cinquenta dúzia de boi
Tem dois mil e quatrocentos rastro
Essas conta de [al]gibeira
Traz as quinhentas, que eu faço

[Mandapulão]

Senhor seu Bem-te-vi
Cê pra cantar cê tem talento
Eu quero que [v]ocê me conta
Quem que criava com o vento

[Bem-te-vi]

Quem que criava com o vento
É o bicho cam[b]aleão¹⁵⁸
Ele mora no cerrado
Tomando a fresca do sertão
Ainda ontem eu encontrei um
Arrastando o cabo no chão¹⁵⁹

Toda pergunta que o Mandapulão fazia, ele [o Bem-te-vi] vencia, respondia ela. Aí, ele respondeu todas, o Mandapulão não teve mais resposta para dar. E era trato, de quem vencesse o outro, tinha que amarrar o outro. (...) Aí diz que ele [Bem-te-vi] amarrou ele [Mandapulão], largou ele amarrado, com quinze dia, ele veio buscar ele.

¹⁵⁸ Diz-se, na região, que o camaleão não se alimenta de comida, mas “se cria com o vento”.

¹⁵⁹ O rabo no chão.

Como o Bem-te-vi “vencia, respondia” as perguntas do Mandapulão, ele é vitorioso na disputa. O Mandapulão é quem fazia as perguntas, mas “não teve mais resposta para dar” já que o outro responde às perguntas que ele faz: as respostas do Bem-te-vi figuram como falas endereçadas ao Mandapulão, diante das quais ele fica “sem resposta”, e com isso perde o embate¹⁶⁰. Abaixo vemos novamente a associação da resposta à vitória.

D. Lia: (...) Que ó, Nossa Senhora! Aquele dali, nunca vi no mundo um homem saber verso daquele tanto! E nós dois foi desafiar uns ao outros. Mas eu venci ele. Porque todo verso que ele jogava... [fala com a amiga] Preta! Eu não sei que minha cabeça abriu assim, que todo verso que ele jogava eu matava... respondendo ele, e ele jogava me respondendo também, mas nós ficou ó...

Eu: Mas como que a senhora venceu ele?

D. Lia: Uai! Porque os meus versos rebatia os dele, respondendo, né. O que ele falava.

D. Preta: Aí quando chega uma altura, eles pára porque eles esquece o quê que eles vai responder. Ela venceu no caso, né.

“Todo verso que ele jogava eu matava... respondendo ele, e ele jogava me respondendo também”. Se se responde a uma resposta é porque ela também aparece, isto é, funciona, como fala. O Mandapulão, que fazia perguntas, fica sem resposta diante das respostas do Bem-te-vi porque elas figuram como falas: isto é, exigem resposta. Enquanto suas perguntas (ou falas) figuram também como respostas – a falha em perguntar é equacionada à falha em responder, transformando retrospectivamente a resposta que a antecedeu em uma fala – uma interpelação. Os versos de D. Lia “rebatiam o que ele [o homem] falava” e se revelam como falas enquanto as falas do homem passam a figurar também como respostas. “Chega uma altura”, o homem “esquece o que vai responder”, e é vencido (note-se que ela vence “o homem que mais sabe verso no mundo”, observação que ressalta, é claro, a habilidade e conhecimento dela mesma na disputa poética).

A dinâmica das falas e respostas não parece assim representável pela simples sucessão de uma enunciação que figura/opera como fala por outra que figura/opera

¹⁶⁰ O que pode se dar de forma análoga na dança – ou pelo menos podia, há anos atrás: na Negrinha, rara hoje em dia, dois homens dançam um em frente ao outro, exibindo-se tanto ao oponente quanto à plateia que se forma ao redor. Há uma alternância entre a dança de um e a de outro, mesmo que os dois fiquem ligeiramente próximos, e em movimento. No momento em que um deles se destaca fortemente na dança, fato notado tanto pelo outro homem quanto pelos observadores, o oponente pára de dançar: “Quando o quem-é [a pessoa, no caso, o homem] não dança mais, né, o outro venceu”.

como resposta, e assim indefinidamente – sequência que poderia ser desenhada no esquema abaixo (“F” para “fala”; “R” para “resposta”):

$$F \rightarrow R \rightarrow F \rightarrow R \rightarrow F \rightarrow R$$

Neste esquema, aquele que fala o faz de forma duplamente exclusiva: só ele fala, e ele sempre fala. O mesmo se dando em relação àquele que responde. O “falador” assim como o “respondedor” perpetuariam-se em suas respectivas posições (alternando-se apenas nos papéis de falante e ouvinte).

Falador → Respondedor → Falador → Respondedor → Falador → Respondedor

Trata-se apenas de uma sucessão de pares de fala-resposta em que cada par aparece como desvinculado do que o antecede ou a ele se segue.

O que parece nortear as duas interações usadas como exemplo, acima, é outra dinâmica. Na espécie de conversa que se desenrola entre os interlocutores, cada um dos proferimentos é potencialmente fala e resposta – tudo depende do seu encadeamento em ato, da sua realização, sempre contingente, em uma sequência concreta de interações. Vejamos.

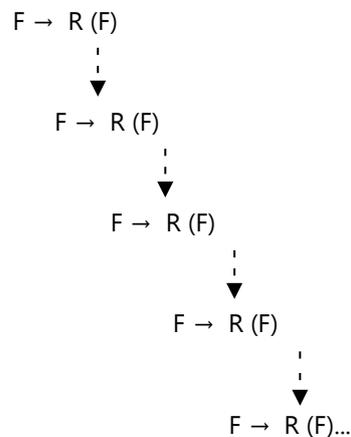
Há uma fala inicial, que suscita uma resposta. Até aqui, há equivalência em relação ao esquema acima. Se o segundo proferimento operar “apenas” como uma resposta – isto é, se ele não for capaz de, por sua vez, suscitar a fala do primeiro falante *como algo que este deve ao segundo (uma retribuição, uma resposta)*, e não como algo que seria facultado ao primeiro dar ou não dar – então a posição de falador (vs. respondedor) permanece indisputada, e ficamos diante de uma sucessão de pares de fala-resposta desconexos, exteriores uns aos outros. Talvez a representação abaixo expresse melhor essa qualidade descontínua/desconexa da sequência esboçada acima.

$$F \rightarrow R / F \rightarrow R / F \rightarrow R / F \rightarrow R$$

No entanto, como vimos nas interações acima, aquele que inicialmente falou – o Mandapulão; o homem – *responde* àquele que inicialmente lhe respondeu – o Bem-te-vi; D. Lia. Sabemos disso porque a incapacidade de propor uma nova pergunta/fala equivale à incapacidade do sujeito de prover uma resposta: ele é vencido. Isso significa

que as respostas do segundo locutor, como do Bem-te-vi e D. Lia, então, figuram como fala – são respostas que exigem outras respostas. E a conversa continua. E só é possível que ela tenha prosseguimento porque toda resposta figura potencialmente nela como fala. “Todo verso que ele jogava eu matava... respondendo ele, e *ele jogava me respondendo também*” (ênfase minha).

Ou seja, uma vez desencadeada a interação, a posição de falador e, junto com ela, aquilo que vimos tratando como o caráter de fala (e *não* de resposta) de um proferimento, tornam-se instáveis, suscetíveis de redefinição: toda conversa depende dessa instabilidade ao mesmo tempo em que cada um dos participantes procura estabilizar a interação em uma certa direção. Os proferimentos podem suscitar-se mutuamente porque sendo cada um deles potencialmente fala e resposta, tenta-se atualizá-los como fala, isto é, como algo que exige resposta. Assim, a resposta que se espera em seguida a uma fala quer ela mesmo ser fala e suscitar então, por sua vez, uma resposta. Que, reciprocamente, quer tornar-se, também, fala. E assim por diante. No esquema abaixo, uma fala (F) suscita um proferimento – uma resposta, potencialmente fala (R (F)), que se atualiza como fala.



Um interlocutor, potencialmente falador e respondedor, procura assim atualizar-se como falador. Compare-se isso com o que ocorre no caso das vozes dos cantores em um quarteto, em que cada homem ativa uma capacidade determinada sua (de sua voz) – tornando-se tirador, segundeiro, contrateiro ou requinteiro – ao entrar, ou fazer sua voz entrar, em certas relações, e não em outras. Similarmente, os interlocutores em uma interação de tipo fala-resposta revelam-se “falador” ou “respondedor”, atualizando

diferentes capacidades, em conexão com a atualização de diferentes potências n(d)o outro.

No primeiro esquema apresentado acima, os interlocutores alternam-se nas posições de falante e ouvinte: quando um deles ocupa uma destas posições, o outro ocupa a outra. Mas a posição de falador é ocupada somente por uma das partes; o outro é sempre um respondedor: um, e sempre aquele, fala, enquanto o outro responde indefinidamente.

No segundo caso, a posição de falador não é ocupada de forma exclusiva por qualquer uma das partes. Ambos interlocutores são potencialmente faladores e respondedores, que buscam atuar como faladores. Fazendo-o, seus proferimentos suscitam-se mutuamente. Assim, configurar-se-ia uma conversa.

Na enunciação de versos, a dinâmica desta estrutura interativa revela-se de forma mais acentuada que a que se pode ver na interação entre os quartetos. A ideia de derrota associada à ausência de resposta – ou ao silêncio – indicaria que quando o respondedor almeja tornar-se um falador – ao mesmo tempo em que o outro tornar-se-ia um respondedor – o que ele busca é responder de tal forma que a resposta figure como uma fala para a qual não se tenha resposta: uma fala que cala. O que se almeja, então, é ser um falador que não permita que o outro o seja. Ambos querem falar de modo que o outro não possa mais fazê-lo. Ambos querem vencer.

A quadra [verso], se você souber mais que eu, você me vence, agora, se eu souber mais que você, eu te venço. No finalzinho, se você não aguentar mais, eu te jogo um verso para você, você fica... para baixo... E é uma brincadeira, assim, que não ofende ninguém, né? Só aquela brincadeira ali, né? (...) Nair também é triste no verso... Que ela topou uma vez com um cara lá no Jenipapo, e ele começou a empolgar, jogar os verso, ela pôs ele no bolso. Depois que ele parou, que ele ficou engasgado lá, que ele foi avermelhando, ela foi soltando verso nele, ele foi avermelhando, pois ele saiu da sala. Saiu da sala. E todo mundo aplaudiu ela. Aquilo que está... Alegria de festa é aquilo ali. Estava no vilão, depois parou, eles ficou só batendo palma e jogando verso. Aí ele pegou e avermelhou todo lá, e não achou mais verso para poder jogar, aí comadre Nair jogou mais uns dois e parou também. Agradecendo ele... Ela jogou um verso, assim, agradecendo ele, que, no caso, que os verso dele já acabou, que ela não ia... perturbar ele mais não. Aí que ele avermelhou bom e saiu da sala.

Toninho

Chamam-se *versos de apico* aqueles por meio dos quais se *apica* outra pessoa – *maltrata, judia*¹⁶¹. O caráter e o contexto de “brincadeira” permitiriam que se o faça de

¹⁶¹ A vogal “a” é comumente acrescida a termos que na norma culta não contam com ela, como por exemplo “amontar”, “arreunir”, “avovar”, “alembrar”. Sem a vogal, o termo usado seria picar, o que evoca,

forma “inofensiva”, ou seja, sem que se ofenda o outro, como alegou o cantador na citação acima. Mesmo que seja bastante provável que pessoas fiquem, sim, ofendidas, ou pelo menos constrangidas (o homem, no caso acima, chegou a sair da sala onde se dava a brincadeira), é interessante notar um aspecto em relação à estrutura formal dos brinquedos: o fato de que, como já sabemos, não são previstas interações exclusivas entre duas pessoas. As brincadeiras são brincadeiras de encontro, como chamava atenção o Sr. Manoel Maceda: ora se encontra com um, ora com outro. E os encontros se dão em meio a várias pessoas.

Após a interação de dois interlocutores por meio de versos, outros serão postos pelos demais participantes, e a brincadeira seguirá. No *Nove*, não há formação de uma dupla de cantores que se alternam indefinidamente no canto, somente os dois – como se pode ver, por exemplo, no repente nordestino¹⁶². A interação entre dois violeiros como um par de tirador/respondedor se dá a partir de quartetos – em meio, justamente, à presença dos três ajudantes de cada um, e ainda da de cantadeiras e demais participantes. A estrutura formal dos brinquedos parece ser codificada de modo que não haja o encontro, ou confronto, entre dois participantes.

Quanto ao quarteto de cantadores, eles se revezam no canto de chamadas e cantigas, ligadas ou não a versos. Tomarei como referência para a análise da interação entre eles a que se dá na brincadeira do Nove (correlata ao que se sucede no Caboclo e na Serenata). Nesta brincadeira, os quartetos se alternam cantando cada um a parte que lhe cabe em uma canção:

♪ *A cachaça é moça fina/ Filha de um homem trigueiro*

[Quarteto A]

Quem toma amor à cachaça/ Não pode juntar dinheiro

[Quarteto B]

justamente, as ideias de provocar, cortar, machucar, ferir. Também ouvi uma vez o termo *verso de aposta* como equivalente a verso de apico. *Versar*, como verbo, apesar do uso generalizado, aparece mais associado aos versos de apico, assim como *trovar verso*.

¹⁶² Sautchuk (2009), em pesquisa sobre o repente no nordeste do país, ouviu relatos de agressões físicas e mortes de cantadores devido à vitória em uma disputa poética – especialmente até os anos 50 e 60. Como afirma o autor, a disputa continua existindo na cantoria, mas houve uma “mudança nos limites da competição poética” – os cantadores centrando-se na “demonstração de conhecimento” e não em destruir a reputação do outro (:184).

Até cerca de 50 anos atrás, o revezamento de proferimentos era ainda mais direto, ou rápido:

♪ *A cachaça é moça fina*

[Quarteto A]

Filha de um homem trigueiro

[Quarteto B]

Quem toma amor à cachaça

[Quarteto A]

Não pode juntar dinheiro

[Quarteto B]

Ao mencionar a interação entre os quartetos, os cantores afirmam que uns falam – aqueles que tiram a cantiga, cantando a primeira parte dela –, e outros respondem – aqueles que cantam a segunda. No exemplo acima, o quarteto A fala, e o B responde.

Que o nove, um fala uma parte e o outro responde, para ter graça. Você não vê? Porque que tem os oito... ali? Quando os dois, que tira o nove... um pára para o outro responder! Porque os dois não pode... um estar tirando e o outro respondendo logo não, que vira um... um tom só. Aí eles fica achando que é só quatro que cantou, então já põe quatro, com quatro. Que quatro tira, e quatro responde.

Sr. Manoel Maceda

Tendo em vista uma seção do brinquedo, temos a alternância do canto entre os dois quartetos – cantadores do quarteto A falam; cantadores do quarteto B respondem. O que poderíamos representar da seguinte maneira:

Quarteto A → Quarteto B → Quarteto A → Quarteto B → Quarteto A → Quarteto B

Fórmula que remete à que vimos acima, em que há uma sucessão de pares de falas e respostas:

F → R → F → R → F → R

O quarteto A fala repetidamente, e o B responde indefinidamente. Neste caso, como sugerido acima, o que se alternam são apenas as posições de falante e ouvinte. A

posição de falador é ocupada sempre pelo primeiro quarteto, enquanto o segundo simplesmente responde. Não se configuraria, assim, uma conversa.

No caso dos quartetos, é preciso observar com alguma distância para que se possa ouvir os rumores da conversação. No decorrer de uma noite de *Nove*, em que 10, 15, 20 ou mais seções do brinquedo homônimo tomam o salão, o quarteto A nem sempre dará início ao canto, ocupando a posição de quem fala. O quarteto B não tomará, da mesma forma, o lugar de quem responde sempre que um nove for cantado. De uma seção para outra, a posição de quem tira a cantiga assim como a de quem canta a segunda parte dela será ocupada por diferentes quartetos¹⁶³.

A dinâmica entre os quartetos de cantadores em uma seção e em várias delas poderia ser representada como abaixo, em que “A” e “B” correspondem a um quarteto específico. A barra denota a alternância do canto entre ambos.

Em uma seção

A = Tirador/ B = Respondedor

ou

B = Tirador/ A = Respondedor

Entre seções do brinquedo

A = Tirador/ B = Respondedor → B = Tirador/ A = Respondedor

Se em uma seção o que se tem é uma sucessão de falas e respostas e a permanência de um quarteto na posição de quem fala, o outro respondendo a este, quando focalizamos as variadas seções do brinquedo vemos que um quarteto que ocupou a posição de respondedor em dada seção irá ocupar a de tirador, em outra.

Se na enunciação de versos a alternância na ocupação da posição de falador se dá de maneira bastante dinâmica, na interação entre os quartetos ela toma uma forma

¹⁶³ Os quartetos não são formados, é claro, pelos mesmos cantores em todas as seções. A variabilidade apontada, então, na ocupação, pelos quartetos, das posições de quem fala e quem responde refere-se mais exatamente aos cantores que integram os quartetos: em uma seção, um violeiro e três ajudantes falarão; em outra, ele e talvez outros ajudantes responderão. Se houver um número elevado de cantores na Brincadeira, alguns não integrarão os quartetos em uma seção, e outros não o farão em uma seção seguinte. “Quando tem bastante cantador é bom por isso, porque um descansa o outro, né?”, dizia o Sr. Manoel Maceda. Nestes momentos de “descanso”, deixa-se momentaneamente de “conversar” com outros.

menos explícita ou direta. Dá-se a partir de um intervalo maior: de uma seção para outra.

Seção 1:

Quarteto A fala

Quarteto B responde

Seção 2:

Quarteto B fala

Quarteto A responde

Na segunda seção, o canto do quarteto B (que ocupa agora a posição de quem fala, de tirador) é uma resposta ao canto do quarteto A que, na primeira seção, ocupava essa posição de tirador. O quarteto B buscará responder de forma que sua resposta figure como uma fala – é toda a seção em que ele atua como tirador que nesse sentido “responde” à “fala” do quarteto A na seção anterior. Na seção seguinte, o quarteto A buscará fazer o mesmo, e assim por diante.

A vitória, aqui também associada à capacidade de calar o outro, é perseguida por meio da tentativa de suscitar a adesão dos participantes ao brinqueado – especialmente das mulheres – no momento em que se canta – se fala. Busca-se ser aquele capaz de tirar cantigas que entusiasmem os presentes, conquistando sua admiração e tornando o Brinqueado animado.

Quando narravam alguns episódios em que cantadores de diferentes locais se encontravam em uma Brincadeira (pouco comuns hoje em dia), os cantores chamavam atenção para estes aspectos acima. Os homens de um mesmo local costumavam se agrupar em dois quartetos, que conduziam o brinqueado durante algum tempo. Então, cantadores do outro local faziam o mesmo.

E dessa vez, veio a turma lá do *Esporão*¹⁶⁴. Essa turma do *Esporão* veio, cantar o Nove deles. E aí eles chegou e afundou cantando (...) Aí eles cantou, cantou, cantou, quando foi mais tarde nós entrou também na sala. Foi nós entrar na sala, eles não voltou mais também não [sorri], não cantou mais não. As mulher afundou ajudando nós, entrando nas carreira mais nós também, né, mas os chefe, mesmo, de cantador deles, calou.

Sr. Deca

¹⁶⁴ Como apontado anteriormente, nomes de lugares grafados em itálico são fictícios.

Certa vez, um cantador mencionava uma ocasião em que o seu grupo de cantadores e um grupo de uma outra comunidade foram convidados por um homem para um *Nove* – com o intuito de que os da outra comunidade “ganhassem” da turma do narrador. Entretanto, o grupo do narrador é que teria vencido o embate: enquanto os outros homens cantavam, a “moçada” – ou seja, as moças – não participou da brincadeira; quando eles, por sua vez, tiraram suas cantigas, elas aderiram ao brinquedo. Eles permaneceram então, até o fim da noite, como cantadores prestigiosos. Nessas ocasiões, embora haja uma disputa pela atenção geral e principalmente feminina, ela parece estar especialmente voltada para as mulheres pertencentes à localidade daqueles com os quais se interage por meio de uma conversa musical.

A *ajuda* das cantadeiras na brincadeira do *Nove*, cuja importância é recorrentemente afirmada pelos cantores, parece ter assim, primordialmente, a função de validar ou não a pretensão ao caráter de “fala” do canto dos homens; elas apontam, por meio de sua participação, quem são os vencedores. Os homens cantam, inúmeras vezes, fazendo referência às mulheres, como se pode notar nas peças. É como se preferissem o canto para elas, e as chamassem a participar do brinquedo – tornando-os por meio do reconhecimento expresso na ajuda feminina, vencedores diante de outros¹⁶⁵.

Na enunciação de versos, também se pode disputar a atenção do sexo oposto ou tentar calar um rival, o que era bem mais comum na juventude dos cantores:

D. Antônia: Chegava uma querendo tomar o namorado da outra, às vezes já tinha tomado, estava, como diz, com dor de cotovelo, que o povo falava, e aí punha esses verso de apico. Eles falava com a gente, a gente tinha que responder.

D. Ana: tinha que responder!

D. Antônia: e aí pegava fogo.

A configuração de uma conversa se dá, com diferentes nuances, tanto na interação entre interlocutores por meio de versos quanto naquela entre os quartetos. Há outro contexto em que, mesmo que ela não se dê abertamente, pode ser vislumbrada.

Ao se referirem ao quarteto de cantadores, os cantores dizem, usualmente, que os ajudantes *falam* a segunda/contrato/requinta *para* o tirador: “Fulano estava falando a

¹⁶⁵ A chamada, como o próprio nome diz, figura como um chamado dos cantores à participação dos convivas na brincadeira: “a chamada é para organizar o povo, está chamando para poder dançar. O nove sem chamada fica mais sem graça. A senhora sabe que tudo para fazer tem que ter início”, disse o Sr. Bernardo certa vez.

segunda para mim”, costuma afirmar um violeiro. Um cantador, o Sr. Manoel Maceda, usou certa vez o termo “responder” para fazer menção ao canto no quarteto:

Você, que puxou primeiro, *nós responde para você*. Eu estou aqui, eu vou falar a segunda para você. Tião Paulino está aqui, vai falar o contrato para mim, para cobrir minha segunda, eu [requinteiro] vou esperar um momento que esse contrato sair, eu pego o assunto dele, se ele vai sair ou alto ou baixo...

O cantador usa o termo uma vez e em seguida recorre ao “falar para” – comumente usado nesse caso –, considerando a sequência do canto entre os cantadores: fala-se para quem fala antes. Ou responde-se, atende-se ao chamado de quem fala.

Ajudantes não alternam a posição de falador com o violeiro. A fala dos ajudantes para o tirador possibilita mais propriamente que ele se enrede em uma espécie de conversa com outro tirador, ou seja, aquela estaria em função desta. Como apontou o Sr. Zé Concebido, quem canta de fato no *Nove* são os tiradores. Os ajudantes os ajudam, então, a cantar, ou a falar com outro violeiro, ao falar para ele a segunda, contrato ou requinta. Estas vozes seriam a segunda (voz) dele, o contrato dele, ou a requinta dele – não é raro ouvir violeiros dizerem “a minha segunda/requinta” ou “meu contrato”. Elas comporiam com a voz do tirador (a primeira, “mais suficiente”, como disse o Sr. Bernardo) uma única fala, atribuída primordialmente a ele.

Contudo, apesar de única, esta é uma fala composta por vozes diversas. Mesmo que os ajudantes não alternem a posição de falador com o violeiro, não subsumem sua fala na fala dele. Sua “resposta” não chega a ser uma fala, isto é, não interpela; permanece apenas como o atendimento de um chamado, e nesse sentido figuraria como o paradigma da resposta: não se atualiza como fala.

De qualquer forma, os ajudantes não replicam, simplesmente, a fala do tirador – cantam ligeiramente diferente, ligeiramente depois (observando as diferenças de altura e intensidade e um intervalo temporal, como já vimos). Com essas várias vozes, é como se o quarteto pudesse experimentar entre si uma breve e sutil conversa, para que então o dono da voz “mais suficiente” dentre aquelas possa conversar com outro tirador.

Retomo aqui a associação sugerida anteriormente entre as relações no âmbito do quarteto de cantadores e as que se dão idealmente em uma família. Como apontado no capítulo um, as relações de reciprocidade neste contexto seriam pautadas por obrigações difusas de ajuda mútua, em que a expectativa de receber não está ligada a condições específicas de quantidade, qualidade ou tempo envolvidos em uma transação – relações

que poderiam ser tomadas como uma forma de reciprocidade generalizada (Sahlins 1972). As relações em um quarteto – evocando as que se dão em uma família – envolveriam diferenças seriais em um campo que é de identidade, em uma espécie de “filiação”.

O tirador de um quarteto, como sabemos, é quem conversa com o tirador de outro. Se podemos associar os quartetos analogicamente a famílias, os tiradores podem ser assimilados a pais de família que conversam entre si. Como sugerido anteriormente, as relações entre eles, fortemente associadas à troca, e à diferença, poderiam ser aproximadas de uma “aliança”. Enquanto as que se dão no âmbito familiar constituir-se-iam em uma forma de reciprocidade generalizada, aquelas entre as famílias de lavradores podem ser associadas a uma forma de reciprocidade balanceada (Sahlins *ibid.*). Como vimos, estas relações envolvem uma série de trocas, e as expectativas no que tange aos termos que as regulam são mais definidas.

Os arranjos laborais entre os lavradores, por exemplo, preveem que se uma pessoa trabalha para outra, esta deve trabalhar para aquela: nas fiatas e marombas de antigamente ou nos mutirões atuais, assim como na *troca de dias*, quem trabalha para alguém “receberá” o trabalho deste, levando-se em conta condições razoavelmente equivalentes de troca. Doar (um dia de) trabalho está diretamente conectado a receber (um dia de) trabalho. A doação, nesse sentido, pode ser vista produzindo uma dívida: doar a alguém um dia de trabalho obriga-o a *pagar* este dia, trabalhando para quem o doou. Dar ao outro é, portanto, uma forma de endividá-lo, instigando-o a doar.

Seguindo na analogia entre pais de família e tiradores, podemos aproximar a espécie de conversa que se dá entre estes, ao longo da noite de um *Nove*, a uma troca de dons, no sentido de Strathern (1992) quando diz, em relação à dádiva melanésia, que a troca de dons seria baseada "on the capacity for actors (agents, subjects) to extract or elicit from others items that then become the object of their relationship" (:177). A extração de algo de si mesmo (o ato de doar) é sobretudo uma tentativa de elicitar algo do outro. Para tal, é necessário certa dose de persuasão: “People must compel others to enter into debt: an object in the regard of one actor must be made to become an object in the regard of another. The magic of the gift economy, then, lies in successful persuasion”. (:177).

Na troca, os parceiros são relacionados pela diferença entre seus pontos de vista e interesses, como doador e receptor. “Aquilo que, do ponto de vista do doador, constitui uma parte de si mesmo com a qual ingressar na troca, do ponto de vista do

receptor é algo a ser separado e extraído do doador” (Strathern 2006:297). A troca diferencia aquele que dá e aquele que recebe, e essa diferenciação os relaciona.

Como sabemos, o que se busca, na conversa, é responder de modo que a resposta figure como fala. Atualiza-se o potencial de fala do proferimento, procurando-se atuar como falador. Na conversa como uma troca de dons, um interlocutor age como doador, um falador, quando é capaz de extrair, como futuro receptor, sob a forma de uma resposta que lhe devolve a posição de fala (isto é, que não o cala), a posição de falador de seu receptor inicial (seu doador em potencial). Doar uma fala ao outro é uma forma de endividá-lo. Se este não for capaz de oferecer outra fala como um contra-dom, será “vencido”. Se atuar como um respondedor, e não ocupar assim a posição de falador – obrigando o doador original a agora responder a ele por sua vez – será derrotado. A derrota, nesse sentido, pode ser assimilada a uma dívida que não se conseguiu pagar. Quando uma resposta não se torna fala, não há mais circulação de dívida, e a conversa tem fim.

No que tange a um quarteto de cantadores, seus integrantes estão envolvidos em relações de reciprocidade mais difusas. Nesse contexto, dívidas não chegam a tomar contornos definidos, e a conversa, como sugerido, apenas se insinua.

As mulheres, como vimos, que ajudam os cantadores na brincadeira do Nove, não ocupam nela a posição de quem fala – mesmo que sejam elas, primordialmente, que indiquem por meio de sua participação no brinquedo quais dentre eles falaram melhor. O lugar delas em relação aos cantadores é análogo ao dos ajudantes em relação ao violeiro: os primeiros não chegam a alternar-se na posição de falador com os segundos. As mulheres só ocupam a posição de “falador” nas trocas de versos em brincadeiras como a Roda e especialmente o Vilão – na qual aqueles são proferidos seguidamente, como já sabemos. Neste contexto, as mulheres são capazes de vencer homens reconhecidamente competentes nas artes do *Nove* (há alguns relatos de interações por meio de versos entre um homem e uma mulher em que esta vence aquele; a maioria, mas não todos, narrados por mulheres).

Em uma noite de *Nove*, além de sempre se realizar a brincadeira homônima, quase invariavelmente forma-se também o Vilão – o que não se dá em relação aos outros brinquedos; a cada *Nove*, costuma-se escolher um deles para brincar, além do Nove e quase sempre do Vilão. Nesse sentido, é como se o Brinquedo permitisse que homens e mulheres falassem, guardando-se, é claro, algumas diferenças: eles, como responsáveis pela condução do Brinquedo – e da família – falam boa parte da noite.

Como chefes (capítulo três), são eles que devem dar início a brincadeiras e cantigas, em alguma medida determinando – ou buscando determinar – as possibilidades de fala dos presentes.

Mas esse controle da fala, digamos assim, parece estar previsto na própria estrutura formal do Brinquedo e seu caráter, justamente, de brincadeira. A conversa no âmbito do *Nove*, como vimos, pode ser menos ou mais direta, explícita. Na enunciação de versos, a alternância entre os interlocutores na posição de falador, atualizando o potencial de fala de um proferimento, dá-se de maneira bastante dinâmica. No que tange à interação entre os quartetos, no entanto, é preciso que se a observe em uma longa sequência, para que então a conversa se faça notar.

Para que fôssemos capazes de ouvi-la, tivemos que percorrer o caminho inverso daquele que o próprio Brinquedo traça, por assim dizer. A interação entre os quartetos se dá, dentre os brinquedos de viola, no *Nove*, *Caboclo* e *Serenata*. Mas, como já sabemos, é o primeiro que toma boa parte da noite de uma *Brincadeira*. Em um *Nove*, então, a interação entre os quartetos poderá ser observada especialmente na brincadeira homônima, por horas seguidas.

Se na enunciação de versos a conversa é clara, na interação entre os quartetos ela não o é. Se no primeiro caso a vitória é declarada (quase sempre por quem vence), no segundo, não se dá o mesmo. Em uma noite de *Nove*, cantadores estarão falando e respondendo uns aos outros – disputando o lugar de “vencedores” – sem que isso seja notório.

A assimetria que a trova de versos revela quando um vence outro é disfarçada, no *Nove*, por meio de uma multiplicação de simetrias: ora uns falam, ora outros. Como uma forma sublimada da trova de versos, este brinquedo não permitiria a explicitação da vitória e da derrota – uns e outros cantores podem considerar que venceram, a partir de uma manipulação de critérios própria. Nele, evita-se a alternância direta, enquanto um confronto aberto é indefinidamente adiado.

Na enunciação de versos, embora o embate se dê de forma direta, ele contudo não se perpetua. Tanto porque as brincadeiras em que se alternam versos não ocupam muito tempo em uma noite de *Nove*, quanto porque a interação entre duas pessoas é passageira, não exclusiva, dá-se em meio a muitas outras.

Os inúmeros conflitos que se dão para além do contexto da *Brincadeira* podem envolver muitos dos ali presentes, que têm relações de parentesco, compadrio, aliança e/ou vizinhança entre si. Por meio de uma hiper codificação das interações, o *Nove*

buscaria evitar que estes conflitos tomem uma forma irreversivelmente hostil no Brinquedo (a máxima expressão disso é visível na brincadeira do Nove, que justamente toma quase toda a noite). Tentar-se-ia encobrir ou controlar divisões, esboçando um coletivo. Nesse sentido, disputas e enfrentamentos só podem se dar se forem “de brincadeira” (“E é uma brincadeira, assim, que não ofende ninguém, né? Só aquela brincadeira ali, né?”). Ou se estiverem encobertos em uma conversa delongada, que pode durar horas.

Esse adiamento do embate ou encobrimento do conflito no *Nove* talvez seja análogo ao que Oliveira (2007) notou em relação ao Cururu paulista, na cidade de Piracicaba. Nesta forma de desafio poético, três ou quatro homens cantam em sequência – e não dois, que se revezariam no canto de forma direta – apresentando-se a uma plateia. Um cantador, então, só pode responder a provocações de outro depois que os demais cantadores tenham cantado. Essa dinâmica pode ser aproximada da que se dá entre diferentes cantores no brinquedo do Nove: é de uma seção para outra que eles se alternam na posição de quem fala, podendo “responder” ao outro que falou anteriormente. Como sugere Oliveira em relação ao Cururu, “esse conflito que tende a se alargar no tempo, ou ainda o jogo que é produzido com a temporalidade, constitui uma característica do cururu enquanto conflito” (:330).

No Cururu, o humor é ainda um recurso bastante utilizado pelos cantores para provocar o oponente, e estes devem ser capazes de lidar com as provocações de forma bem humorada, o que também tem ressonâncias no *Nove* – como disse o cantador na citação acima, “é uma brincadeira que não ofende ninguém, né?”.

Oliveira (ibid.) toma ainda o desafio poético no Cururu como uma forma de troca: os cantores estariam envolvidos reciprocamente a partir das obrigações de dar, receber e retribuir palavras. Nesta “ritualização performática de um conflito”, o prestígio e a honra dos cantores está associada à sua inserção no “circuito de trocas”: deve-se tanto provocar o adversário quanto responder às provocações dele. Mas não só.

Este é um ponto importante a ser observado: não basta responder somente. É preciso responder e dar “algo mais”, pois a resposta tem um caráter de dádiva também. Responder somente significaria romper o laço, interromper o jogo, e não é esse o caso. Pelo contrário, no cururu, os cantadores procuram manter a tensão no ar de modo que o desafio se perpetue. É um tipo de conflito que produz uma espécie de transe no tempo: sempre fica a expectativa da fala futura, da próxima assertiva ou resposta. Aqui ocorre algo similar ao que Viveiros de Castro e Carneiro da Cunha (1985) descreveram para a vingança tupinambá: não interessa interromper o ciclo dos conflitos e sim perpetuá-lo, pois a ausência do inimigo impossibilita a própria cantoria e, assim, a constituição de si

como cantador. Basta ver um dos versos com que Zico Moreira fecha o cururu: “sou que nem caboclo antigo, que anda de par à cata”. Por isso, no cururu, nunca há o golpe final, o nocaute, a última palavra, há sempre a expectativa de futuro. (:329)

Talvez o “algo mais” a que se refere o autor possa ser assimilado à transformação da resposta em fala, ou à atualização de um proferimento como fala, como sugerido aqui. A perpetuação do conflito ou a extensão do desafio no tempo podem ser vistas como associadas à capacidade de os interlocutores manterem-se enredados na relação de troca (talvez possamos considerar a dupla possibilidade de essa perpetuação ser tanto associada a uma motivação dos atores quanto a um efeito não deliberado do esforço de cada um para manter-se na posição de sujeito (ativo, não reativo) no jogo das trocas). Enredar-se em uma conversa, como uma troca de dons, está associado à possibilidade de os interlocutores endividarem-se mutuamente: “A vinculação (o endividamento) estabelecida pela dádiva é um resultado da própria transação” (Strathern 2006:307). A dádiva, dívida, vincula-os, portanto. Diferenciando-os como doador e receptor, os relaciona.

Esta, portanto, a regra cardinal: *não há relação sem diferenciação*. O que, em termos sociopráticos, é dizer que os parceiros de qualquer relação estão relacionados *porque* são diferentes entre si, e não *apesar* de o serem. Eles se relacionam através de sua diferença, e se tornam diferentes através de sua relação. (Viveiros de Castro 2002b:422).

No *Nove*, mesmo que a disputa norteie em boa medida uma conversa, e que vencer seja um desejo dos que dela participam, além de uma possibilidade intrínseca à estrutura interativa da conversa, a vitória é contingente, depende de uma combinação de fatores no momento em que uma interação se dá. *A conversa consiste no jogo de transformar uma resposta em fala, doando-a ao parceiro, e forçando-o a dar algo em troca. Enquanto ambos os interlocutores forem bem-sucedidos nele, conversa-se indefinidamente.*

Há ainda outro componente do Brinquedo que deve ser levado em conta na análise: não devemos nos esquecer de que o *Nove* data do princípio do mundo. Como vimos no capítulo um, este era um tempo de segredos, cuja existência está condicionada ao sigilo. Trata-se ainda de um tempo em que a conversa era irrestrita: como sabemos, a capacidade de fala era estendida a todos os seres que habitavam o mundo, como a lua, o

sol, o cavalo, a vaca, o feijão, a pulga... Homens, animais, corpos celestes, Deus e o Diabo interagiam entre si.

O *Nove*, por meio de uma estrutura formal que evita o confronto aberto e encobre o conflito, tomá-los-ia como um segredo a ser velado. De modo sigiloso, tomando a si mesmo como uma “brincadeira”, e disfarçando assimetrias em simetrias, o *Nove* atuaria no sentido de medir conversas, cuidando para que o componente de disputa delas não se revele por total. Como um motor de diferenciação, a conversa, como troca, separaria uns de outros, e os relacionaria. O *Nove*, encobrindo o segredo da disputa, ou do conflito, possibilitaria o estabelecimento de conversas – criação de dívidas e vínculos, diferenciação e relação – irrestritas. Nesse sentido, o Brinquedo refaria, assim, o princípio do mundo, tempo em que todos podiam falar.

5.2. Conversações cotidianas

Que Deus já deu a boca à gente para a gente conversar mais todo mundo, mais remundo, e todo mundo. É isso. Deus deu à gente a boca para a gente conversar.

D. Sebastiana

Como apontado no capítulo um, conta-se, pergunta-se e trocam-se informações todo o tempo. Envia-se recados, bilhetes. “Dá notícia de fulano?”.

Ao caminhar na rua, as pessoas travam breves conversas, algumas vezes com pilhérias. Recordo-me de uma ocasião em que estava na varanda da casa do Sr. João da Lagoa e D. Lindaura, em Machado, e subitamente aquele gritou: “Você, Tim, montado num cupim, com a corda na mão, falando assim!!”. Pela gravação, pude ouvir que o homem, Tim, tinha começado a dizer: “Você, João da Lagoa...”. Antes que ele terminasse a frase, o Sr. João começou a proferir a dele. Em seguida, deu uma gargalhada, enquanto o homem dizia “Ai!”. O Sr. João logo falou: “Comigo você perde...!”. E então: “Ô Tim, e o cachorro Pit Bull?”. “Pit Bull?”, respondeu o homem lá na rua. “Sim, que o cachorrinho matou ele?”. “Engraçado, né?”. “Mas matou mesmo, eu vi!”. Disse então baixinho para mim e D. Lindaura: “Pura mentira”. Riu, enquanto o homem ria também.

Quando caminhava com D. Geralda por Jenipapo, ou com D. Antônia, percorrendo o trajeto da casa dela até a parte central de Machado, sabia que não deveria ter pressa alguma – iríamos parar algumas vezes enquanto elas conversavam com alguém pelo caminho, sempre trocando algumas palavras com quem estava na porta de casa ou passava pela rua.

As *perguntas* – adivinhas –, em que uma pessoa deve justamente perguntar, e outra responder, costumam entreter jovens, adultos, crianças e velhos. Há um enorme repertório delas. As posições de quem pergunta e quem responde vão sendo alternadas ao longo de uma série.

[Qual é a] Diferença do padre e da linguíça? O padre é amarrado pelo meio, e as linguíça, pela ponta.

Tira a roupa para ver os dente, tira os dente para ver o corpo? A espiga do milho.

Qual a roupa que a mulher usa e o marido não vê? O luto.

Corta o pé e a cabeça, tira as tripa, joga fora, e se não amarrar, ainda vai embora? Canoa.

Vai no fim do mundo sem fazer rastro? A carta.

Atravessa o rio sem molhar? A sombra. O grito também.

O que é seu, mas os outros que usa? O nome.

Por D. Antônia

Nas conversações cotidianas, os termos *falar*, *responder*, *calar*, e ainda *matar* aparecem de forma bastante semelhante à que vimos em relação ao *Nove*. Não cheguei a ouvir o termo *vencer*, mas *ganhar*: durante a pesquisa, realizei um breve levantamento acerca das relações de parentesco dos cantores. Estes sabiam que eu formulava questões sobre o tema a todos eles. Certa ocasião, quando retornei a um dos lugares em que ficava, em campo, um interlocutor indagou: "Quem ganhou? Se respondeu pelo menos uma [pergunta] a mais que eu".

Nessas ocasiões, em que fazia uma série de perguntas de forma sequenciada, percebia certo constrangimento quando não conseguiam responder-me alguma(s): o nome do bisavó materno, por exemplo, ou o de primos carnais do pai. Era possível, ainda, notar algum contentamento ao responderem várias em seguida. Quando não

sabiam responder estas ou outras das (muitas) perguntas que eu formulava, costumavam dizer, com certo pesar, algo como “Isso eu não posso responder, que eu não sei... Como vou falar? Isso eu não posso falar...”. Com frequência, os questionamentos referiam-se a algo que me parecia secundário, pouco importante, mas eles lamentavam não poder respondê-las.

Algumas vezes telefonei para D. Antônia ou outros cantores com o intuito de confirmar alguma informação. Recentemente, o fiz apenas para saudá-la, obter notícias dela, e não fiz alguma indagação a respeito da pesquisa. Quando ia encerrar o telefonema, ela perguntou: “não quer saber nenhum verso hoje não?”. A resposta dos cantores diante de meus questionamentos parecia ter algumas conotações: figurava como uma possibilidade de “vencer-me”, proferindo uma resposta que se tornasse fala, para a qual, talvez, eu não tivesse resposta – era um modo de calar-me; saber responder o que eu perguntava era ainda um modo de se demonstrar conhecimento acerca do assunto, o que podia garantir ou reafirmar algum prestígio; era uma forma, também, de dar prosseguimento à conversa que eu de certa forma estava propondo ao fazer a pergunta. Sem resposta, ou mais exatamente uma resposta que se tornasse fala, não podia haver conversa.

A capacidade de responder a uma pergunta – uma fala – tem ainda correspondências morais. Não há possibilidade de argumentação se uma pessoa deixou de fazer o que tinha de ser feito, se agiu de forma “errada”, se não cumpriu um trato. No caso de alguém interpelá-la, ela não terá o que dizer, e provavelmente ficará calada. “E o que ele falou?”, perguntei a uma pessoa depois de ela ter narrado uma breve conversa com um homem. “Falou nada, que eu falei a verdade. O que é que ele ia falar?”.

No meu direito eu não tenho [medo de falar] não. Agora, se eu estiver errado, eu fico caladinho. Se eu estou no meu direito, pode ser quem for, o que eu tiver que falar com ele eu falo. Agora, errado... É por isso que eu falo com você. Eu pejo sempre para eu andar em cima do meu direito. Que eu tenho uma paixão, de você me perguntar uma coisa, que eu não posso responder você... Eu tenho paixão. Trabalhei muito fora daqui, nunca que um patrão chegasse em mim assim, falasse “Bernardo, você vai consertar esse serviço que isso está errado”. Porque nunca dei direito para o patrão chegar em mim para mode ele falar que eu fiz um serviço errado. Então... a gente tem que ser assim.

Sr. Bernardo

Alguém só pode “estar no direito” se cumpriu um dever. Se deixou de fazê-lo, ficou devendo ao outro com quem tenha estabelecido um acordo, mesmo tácito. Nesse caso, a pessoa não pode responder, ou seja, falar. “Fica caladinha”. De forma análoga ao

que vimos no *Nove*, é como se estivesse derrotada, já que deixou de pagar uma dívida. Se não estiver “errada”, porém, como afirmou o cantador, poderá falar, ou não se calar. Quando uma moça interpelou outra no ônibus da escola por uma razão aparentemente injusta, as amigas desta lhe perguntaram: “Você vai calar para ela?”.

Ouvi algumas descrições, não muitas, de embates:

Um dia eu briguei mais ela dentro de casa. Ela batia, eu batia, ela batia, eu batia. Tudo que ela falava, eu [bate as costas de uma mão na palma da outra, repetidamente], tudo que ela falava, eu matava, tudo que ela falava, eu matava, tudo que ela falava, eu matava...

É possível que aqueles suscitem ressentimentos incontornáveis, e os interlocutores podem não mais se falar, como no caso mencionado no capítulo dois acerca da roda de fiar de uma mulher – a roda pertencia à esposa de um homem; este queria vendê-la, e a esposa requisitou à cunhada que guardasse a roda na casa dela, tendo em vista, é claro, evitar que o homem tivesse acesso ao objeto; o homem procurou a irmã e solicitou que ela lhe entregasse a roda, o que ela se negou a fazer. “Ela [a esposa] é de quem?”, questionou o homem. “Sua. Mas a roda é dela”, disse a irmã. Os irmãos não conversaram mais; o homem já é falecido.

De forma geral, contudo, busca-se evitar rompimentos e manter relações minimamente amistosas com as pessoas, o que muitas vezes parece associado à capacidade de se enredar em conversas – e relações de troca – com elas:

Nós não ficou de mal não, que a gente não pode ficar de mal uns dos outros não. [Não?] Não, Deus não gosta. Deus não gosta que a gente fica de mal não. Deus fala: “volta à boa”. Se tiver uma pessoa de mal mais você, você tem que fazer tudo para eles voltar à boa com você, ou eu voltar à boa com eles. (...) O povo do lugar tudo. Que se você fica de mal com eles, quando você adoce, quem vai olhar você? É isso, que nós não pode ficar de mal, você não acha? Que quando a gente adoce, a gente precisa deles, para vim, cuidar da gente na cama, dar à gente um remédio. Um dinheirinho emprestado, uma colher de café, uma colher de sal... Então eu não posso ficar de mal com eles nenhum. [Não pode ficar sem conversar?] Não pode não. Tem que conversar. Seja que eles pisou em mim e tudo, que eu saí pisada. Mas quem saiu, fica. Quem saiu pisada, fica pisada (...) [Mas conversa?] Conversa! Do mesmo jeito. Do mesmo jeitinho.

Nesse sentido, é preciso tanto conversar quanto considerar certos limites em uma conversa. De maneira análoga à que vimos no *Nove*, busca-se de certa forma controlar o caráter de disputa – que pode levar à vitória/derrota dos interlocutores – dessa estrutura interativa, evitando-se o confronto direto.

Ele vai falando com você, você vai preparando até em que altura você pode responder. Até em que altura é assim: você vai pondo sentido o quê que ele vai falando. [Tem que pensar até que altura pode responder?] Para mode às vezes não entrar em questão, né?

D. Geralda

Busca-se ressalvar, em alguma medida, a possibilidade de (re)estabelecer conversas com as pessoas. Muito se ressalta a importância de manter-se um (extenso) círculo de amizades. Além de se levar em conta o componente afetivo da relação, costuma-se chamar atenção para as trocas de favores que comumente pautam as relações entre amigos. “Uma mão lava a outra, as duas lavam o rosto”. No *Nove*, pode-se cantar:

♪ Menina, me dá um beijo
Chorou meu sabiá
Se tudo acabar, esse mundo conserta
Só Deus e a amizade não pode acabar

Ou pra [pela] porta ou pra janela
Chorou meu sabiá
Se tudo acabar, esse mundo conserta
Só Deus e a amizade não pode acabar

Só Deus e a amizade não pode acabar
O conforto do mundo é unir com Deus
Quem entra no jogo, perder ou ganhar

Muitas vezes ouvi menção à conversa de forma associada ao namoro. Em uma ocasião, em Jenipapo, um grupo de rapazes tecia comentários acerca das moças de uma localidade próxima. Não me recordo exatamente do termo que eles usaram ao referir-se “àquelas meninas de tal lugar”, mas disseram, com alguma indignação: “Você fala e elas não responde!!”.

Um homem gracejava com sua parenta, já senhora, a respeito de um pretendente dela (pelo qual ela não tinha interesse). Afirmou que ela poderia aproximar-se do homem dizendo que soubera que ele havia tido um problema: “Fiquei sabendo que você levou um bate [uma batida], você machucou?”, sugeria ele, “que aí você já achava o caminho para uma conversinha... [risos]”. Nas peças do *Nove*, também vemos a associação entre namoro e conversa:

♪ *À meia-noite cê me espera no portão
Nós dois juntinho precisa de conversar
Felicidade que doeu meu coração
Amanhã cedo eu terei de viajar*

♪ *Estou cantando aqui agora
Vem cá, benzinho, pra nós dois conversar*

*Como outra vez eu cantei
Vem cá, benzinho, pra nós dois conversar*

*Vem cá, benzinho, pra nós dois conversar
Não te levo pra São Paulo, aê, morena, que minha força não dá*

O namoro como uma conversa ressaltaria a importância de os parceiros doarem-se e endividarem-se mutuamente. Não responder à fala dos rapazes é não aceitar a doação deles, não oferecendo um contra-dom. Não se toma aquela fala como uma provocação à ação, como uma interpelação. Os proferimentos não se suscitam, não há instigação mútua, e então não pode haver namoro, ou conversa.

5.3. Fofoca

Uma pessoa que fala da gente queima a gente mais do que o fogo, né?

D. Geralda

A arenga, fuxico, mexerica ou fofoca é atividade daqueles que falam demasiadamente – os conversadores, faladores, leva-e-traz.

Quando criança, se o menino ou menina custa a falar, costuma(va)-se dar água a ele dentro do chocalho que é pendurado no pescoço de uma vaca ou boi – uma espécie de sino, cujo som serve para localizar o animal no mato. Diz-se que a criança que toma água no chocalho fica conversadeira, dado “que o chocalho não pára, né?”. Também fica faladeira aquela que mexe demasiadamente na tramela de uma porta, revirando-a de um lado para outro. E ainda aquela que utiliza, para comer, a colher que se usa para cozinhar, mexendo-se nas panelas – ora em uma, ora em outra. Se uma estrela cadente é

vista no céu e a pessoa aponta para ela ressaltando seu movimento, este é um indício de que é conversadeira.

O arengueiro é aquele que fala excessivamente e reporta algo de um a outro: é possível que ele modifique, ou *enteire*, algo que uma pessoa disse, ou mesmo atribua a ela palavras que nunca tenha proferido ou atos que nunca tenha cometido. Neste último caso, diz-se que o fuxiqueiro *levantou falso* [testemunho] em relação a alguém. O (levantar) falso é uma das mais temidas e execradas práticas. “Tomar uma boa facada é melhor do que um falso, minha filha, que um falso dói, que eu vou falar com você...”, disse D. Sebastiana, moradora de Machado.

O fuxiqueiro pode também fazer chegar a outros algo que uma pessoa realmente disse, mas que não gostaria que fosse conhecido. “Tem coisa que a gente não quer que passa para a frente. Às vezes a pessoa está falando a verdade, mas uma coisa que não precisava falar, né, vai falar?”.

Apesar de a arenga envolver a menção a ações das pessoas, acontecimentos na vida delas e também falas atribuídas a elas, grande parte dos relatos acerca dessa prática associa-a mais fortemente ao último elemento – “Eles fala o que você não falou! Você fala de um jeito, eles fala do outro!”.

O fuxico envolve duas principais dinâmicas: i) a replicação de uma fala entre uma série indeterminada de pessoas – uma fala algo para outra, que fala para outra, que fala para outra, e assim por diante; ii) a atribuição de falas a duas pessoas específicas: o arengueiro reporta pretensas falas de uma à outra. Havia um homem na região, por exemplo, que quando se direcionava à casa do cunhado pensava, anteriormente, o que ia dizer que o sogro do homem (pai do arengueiro) tinha falado a respeito daquele. Quando ia à casa do próprio pai, o fuxiqueiro pensava o que diria que o genro tinha dito sobre ele: o arengueiro, cunhado de um e filho do outro, atribuía falas a ambos.

De um modo ou de outro, além de haver uma proliferação de proferimentos na arenga, não há interação direta entre duas pessoas que possam estabelecer uma conversa entre si. A fala atribuída a uma pessoa é replicada por outra: não se sabe se foi de fato proferida por aquela. Esta seria uma fala sem enunciador, por assim dizer. E nesse sentido não chega a ser uma fala: o que ela suscita é apenas a repetição dela mesma. Uma pessoa repete o que outra teria dito.

Como não há enunciador, e apenas a replicação de uma fala, não é possível que haja resposta – uma resposta que possa se tornar fala, e suscite outro proferimento, como na estrutura interativa da conversa. Não há interação. O que se vê é uma sucessão,

mas não uma alternância de proferimentos. Não é possível *virar, revirar, voltar* ou *revoltar* palavras – termos usados especialmente no *Nove* como uma referência ao ato de se responder¹⁶⁶. Só Deus pode fazê-lo: “É Deus que dá volta na língua. Que a língua, nada tira, né. Ninguém que dá conta de devolver a língua do povo”.

Não há como “devolver a língua do povo”, pois se configura um *converseiro*, um *falatório*, uma *conversa mal falada* porque indefinida e desmedida. Não há quem se assumia como enunciador de uma fala, com o qual se possa, então, travar uma conversa. “Diz que ele está à pesca de saber quem inventou isso. E quem vai falar ‘eu inventei?’. Não tem jeito de saber”.

As falas sem dono da fofoca desconsideram segredos. Conversa desmedida, a arenga atua na dissolução deles. Não há sigilo. O fuxico figuraria, nesse sentido, como uma manifestação da “deliberação do mundo”, como disse D. Geralda: “O povo deliberou o mundo, moça. Não tem segredo mais. De primeiro, tinha segredo, hoje não tem mais”.

Os rumores da arenga podem interferir em relacionamentos os mais diversos, causando uma série de conflitos entre as pessoas.

Então é por isso que causa morte. Causa morte por isso. Uma coisa que ele não tem certeza, ele vem, conta à pessoa “me falaram”. Olha para você ver. Assunta bem se isso não dá um exemplo. “Fulano, eu vi falando”, ou “Me falaram”, “que fulano está assim, assim, assim, assim”. Aquele outro, do mesmo jeito dele, já vai passando para o outro. A hora que chega lá no ouvido de um irritado, que acredita em tudo, que também gosta, de ser um grande fofoqueiro, vai fazer pergunta o outro. O outro já fala “Quem que falou com você?”. “Não, é Fulano, que falou”. “Pois você chama ele aqui que nós vamo desapontar ele”. De dois já passou para três. Aí uma briga que era de dois, vai pôr outro no meio para fazer três. Vira um brigão, dá até morte.

No *Nove*, menciona-se a maléfica capacidade de intervenção da arenga:

♪ A laranja china
Ela tem azougue
O que acabou com nosso namoro (amor)
Foi a língua do povo

♪ *Do que eu sei cê não sabe*
Ah, do que cê sabe, eu não sei
Eh, cê toma cabeçada
Ah, cê não ouviu meu conselho
Ô, cê não ouviu meu conselho
Eh, tem arenga no meio!

¹⁶⁶ “Aí ela revoltou, né, revoltou o verso para mim (...) Isso é ela, né, voltou esse pra mim”, D. Geralda; “Aí a gente [as cantadeiras] revira [na brincadeira do Nove]: “ou dado, ou pedido, ou de qualquer jeitinho/ Se [v]ocê não me dá, eu [a]panho o caminho [segunda parte de um nove]”, D. Ana; “Aí elas virava [versos] de lá para a gente...”, D. Mariinha”.

O arengueiro, como “aquele que entra onde é que não cabe ele”, desconsidera o importante preceito de não interferir na vida alheia – como diz um provérbio local, “o tempo é de murici, cada qual cuida pra si”. Cada um “cuidando para si” é que, no registro do *Nove*, pode-se alcançar a beleza da entoação, como vimos no capítulo anterior – cada cantador mantém-se em uma posição vocal específica e diferente da dos demais.

O arengueiro, entretanto, intervém na vida alheia, e pode mesmo cobrar para fazê-lo: segundo um interlocutor, é possível contratar os serviços de um arengueiro requisitando-o a fazer arenga entre duas pessoas ou levantar falso de alguém. Além de receber por um serviço encomendado, o fuxiqueiro também pode tentar obter gratificações de um e outro por ter lhes contado algo que alguém tenha dito a seu respeito¹⁶⁷. Neste último caso, no entanto, ele pode não ser recompensado se a pessoa desconfia de que se trata de fuxico.

Com o intuito de evitar ser vítima de uma arenga, costuma-se observar o que se fala, especialmente para determinadas pessoas: “a gente sabe com quem a gente conversa”. Do mesmo modo, observa-se a quem se revelam segredos. Sobre as pessoas caladas, diz-se que têm *boca fechada, boca segura*.

♪ Você vai embora
Cê me escreve do caminho
Se cê não tiver papel
Nas asa de um canarinho

♪ Nas asa de um canarinho
Eu não posso lhe escrever
Porque ele abre as asa
Todo mundo pode ler

♪ *Deu (dei) um bate na viola*
O salão estremeceu
Cê me conta seu segredo
Que eu te conto o meu
Esse caboclo é seu, morena
Cê vai mais eu

♪ *Eu vi o pinto piar*
Eu vi o galo cantar
Cê me conta seu segredo
Que eu não posso adivinhar
É o derradeiro caboclo
Que eu canto nesse lugar

¹⁶⁷ “Com arenga e mexerica/ eu tenho arrumado meus negócio”, diz um trecho do ABC do Arengueiro, que pode ser visto nos Anexos.

♪ Lá no céu tem três estrela
Todas três emboladilha
O segredo de nós dois
De sua boca para a minha

♪ Eu fui não sei aonde
E passei não sei onde é
Namorei com não sei quem
Filha de não sei quem é

A prática de transmitirem-se recados e bilhetes, apesar de comum, é muitas vezes tomada com cautela justamente por figurar como uma fala indireta, mediada, assim como a arenga: “Não é todo recado que eu dou não”. Sobre a possibilidade de uma moça enviar um bilhete a um rapaz, D. Geralda dizia:

A pessoa falando é melhor. Porque aí você sabe a resposta que vem para você. Aqui, você escreveu. Ele lê lá, você não sabe o quê que ele vai responder dessa palavra que você diz aqui. E você falando, você já sabe qual é a resposta que ele vai te dar.

Recados e bilhetes podem ser algumas vezes assimilados à covardia: uma pessoa teve receio de ouvir da outra a resposta que ela poderia lhe dar, quando falasse com ela. “Não teve coragem de chegar em minhas barba”, dizia uma mulher acerca de um homem que mandara um recado, por um cunhado dela, de que queria desposá-la.

A fala indireta é o que caracteriza a prática tão mal vista de *jogar sotaque*, em que se fala a uma pessoa por meio de outra: fala-se próximo a quem a fala é direcionada, para que ela ouça, mas como se estivesse dirigindo-se a outra pessoa, e não a ela. Também aqui, limita-se a possibilidade de resposta daquela a quem de fato a fala é dirigida, já que não se estaria falando com ela.

5.4. Feitiço

O feitiço pode ter uma série de efeitos, como apontado no capítulo um. No âmbito do *Nove*, o malefício incide sobre os cantores emudecendo suas vozes, tirando-lhes a disposição, ou impedindo que os instrumentos possam ser tocados por eles: a viola ou violão não emitem som, ou desafinam continuamente.

Para proteger o instrumento contra a ação do feitiço, pode-se colocar o guizo que há na parte final da cauda de uma cascavel dentro dele: “Dizem que se você pôr chocalho de cascavel dentro da viola, que ninguém atrapalha aquela viola não”. Em um estudo sobre a Festa de Nossa Senhora do Rosário em Araçuaí, Van der Poel (1981)

encontrou em um dos principais instrumentos de percussão tocados pelos homens, o “tamborzão”, um pequeno buraco retangular (3 por 4 centímetros). Um de seus interlocutores lhe explicou a razão: “O povo diz que era pra colocar uma coisa ali, para curar o tambor, para ninguém tirar o som dele, para não atrapalhar o tambor”. Como disse o autor, o que se colocava era uma “oração de simpatia” para proteger o instrumento (:257). A proteção de si mesmo inclui orações e atos regulares, como o de *benzer o corpo* ao fazer o *pelo sinal* – o sinal da cruz – pelo menos ao dormir e ao acordar: “isso é obrigação de todos nós”. Não soube de outros atos ou rezas específicos tendo em vista o *Nove*.

Em outros contextos afora o Brinquedo, opera-se o feitiço, como vimos, a partir de uma série de ações que envolvem a manipulação de elementos corporais, objetos ou substâncias, além de orações. No *Nove*, contudo, a ação maléfica está associada basicamente a este último elemento: “Aquilo é a troco de reza”. Embora se possa também enfeitiçar um cantador oferecendo-lhe bebida ou comida.

Diz que quando a pessoa quer embriagar um quem-é... Às vezes vem com o copo. Diz que eles rapa a unha e põe dentro do copo e diz que tem uma reza que eles reza, só a reza eu não sei a palavra que eles fala. Mas é beber, nesta horinha está na terra. Embriaga, fica doído, na hora!¹⁶⁸

Essa prática está presente também em outros contextos musicais, como o Congado e a Folia de Reis (Brandão 1981). Este autor evoca ainda o estudo de Prado (1977), que aponta o uso da bebida e também do fumo (que são oferecidos a outros) na feitiçaria entre ternos de Boi no Maranhão. O emudecimento dos cantores e sua indisposição também aparecem nestes estudos como efeitos do feitiço.

Com um gesto de dedos¹⁶⁹, com a invocação de forças sobrenaturais: o capitão do terno perde momentaneamente a voz; os congadeiros perdem as forças e não podem mais dançar; um cantador importante no grupo toma uma bebida e fica rouco; um enxame de marimbondos é enviado contra o terno; ou ainda, nos casos mais graves, como os narrados por Tia Lolota, todos os integrantes do terno caem abobalhados, quebrando os seus instrumentos, e ficando sem condições de continuar com o trabalho ritual por muitos dias. (Brandão 1981: 131)

¹⁶⁸ Para que a pessoa se recupere, deve-se fazer a raspagem da unha em sentido contrário, oferecendo-lhe a mistura. Pode-se operar o malefício, ainda, ao rezar sobre o fundo do copo no qual se colocará a bebida.

¹⁶⁹ Como disse uma interlocutora do autor: “Sabe como é que é, aquilo ele faz um jeito assim com o dedo e pronto, benzeu pro mal” (:119).

Não ouvi relatos de cantores que tenham sido enfeitiçados ao ingerir alguma bebida ou comida, mas alguns em que o feitiço é atribuído a uma reza que o feiticeiro tenha proferido. As narrativas enfatizam aqueles elementos apontados acima – em suma, a impossibilidade de os cantores cantarem e tocarem. Referem-se, ainda, ao enfeitiçamento de homens que falam a primeira voz no *Nove* – ou seja, tiradores, os que de fato cantariam no Brinquedo – ou, em menor número, demais cantadores.

O primeiro relato a seguir trata do enfeitiçamento em um Pouso da bandeira do Divino. Por ser bastante informativo da dinâmica do feitiço, e fazer referência a um episódio que se deu com um importante cantador e violeiro da turma atual, o incluo aqui:

O Antônio Maurício era o... o chefe da bandeira do Divino, ele que era o procurador da bandeira, e ele era o rezador de Terço, e todo lado que a gente ia naqueles pouso, eu ajudava ele a rezar o Terço. Tinha hora que ele até me chamava “Ó, em tal lugar você vai mais eu para você me ajudar a rezar o Terço”. Então eu não gostava de acompanhar a folia de dia, mas à noite eu ia para ajudar ele a rezar o Terço, né. E esse dia eu cheguei lá em [Fulano, dono da casa onde foram rezar]. Cheguei lá, na hora do Terço ele mandou me chamar, o Antônio Maurício, aí eu vim, ele falou “Ah! é para você ajudar nós a cantar o Terço, para você rezar, falar o contrato para mim”. Era ele e um tal de Mané Marcelo e eu e a requinta, eu não lembro mais quem era a requinta. Falei: “Pois não”. Quando eu fui ajoelhando, junto com ele, [Sicrano] chegou e falou comigo assim: “Deixa eu falar esse contrato nesse Terço?”. Aí eu falei: “Ô! [Sicrano], para mim é desajeitado de sair, porque [Fulano] me chamou para ajudar ele a rezar o Terço e ele é muito... sistemático, e se eu sair ele pode dizer que eu não quis ajudar ele a rezar o Terço. Então por isso que eu não, não vou sair.” Ele disse: “Não, não tem problema não. Pode rezar o Terço.” Aí eu continuei rezando o Terço, quando deu na Salve Rainha [uma das orações que o compõem], cadê voz? Não falei mais nada não. Aí eu tive que pôr ele [Sicrano]. Daí para cá minhas voz não ficou o que era mais não. E requinta nunca mais falei também não. Nunca mais.

Em outra ocasião, referindo-se ao acontecido, o cantador disse:

Na Salve Rainha, que era a parte que eu mais gostava, minhas voz emudeceu (...) Ele era muito feiticeiro. Eu não acredito nessas coisa, mas ele era muito feiticeiro (...) Deus que me perdoe, mas acho que foi ele que me pegou aquele dia. Minhas voz nunca mais foi de cristal igual era.

Note-se que quando o homem não consegue mais cantar, tem de ceder o lugar ao Sicrano que o tinha solicitado. À frente voltarei a este ponto. Abaixo, vemos uma narrativa acerca de um *Nove* em que os cantadores não puderam mais brincar devido à falta de ânimo que os assolou:

Um dia [Fulano] chegou em uma Brincadeira aqui em cima... e nós começou a cantar e ele também começou. Mas ele, ele não entrosava bem com os nove que nós estava cantando. Pois ele atrapalhou aquela brincadeira que ninguém mais cantou. [Fica em silêncio] Todo mundo esmoreceu assim ó, acabou tudo. Estava eu, estava esse [Sicrano] aqui que está cantando mais eu e o irmão dele, [Beltrano], que nós dois trata até de irmão... [Sicrano] é um homem animado, [Beltrano] irmão dele também é, e esse dia acabou todo mundo assim. [Silêncio] É um trem estranho... (...) Aquilo, aquele ali [Fulano] atrapalha qualquer sociedade se ele quiser atrapalhar. Foi ele que atrapalhou esse *Nove* nosso lá. Depois foi que nós foi descobrir que foi ele! [Como que descobriu?] Uai, porque, quando nós viu que a coisa não andou, porque... Ele foi cantar não entrosou mais nós, aí nós foi... Depois que nós foi pensar, falei com os menino: "Vocês sabe quem foi que atrapalhou aquele *Nove* nosso aquele dia?". Falou assim: "Não". Eu falei: "Quem atrapalhou foi [Fulano]". E ninguém brincou. Gelou!

O diagnóstico de feitiço, como se vê, apoia-se no fato de o cantador não ter se "entrosado" com (os nove d')os demais. Como se notará mais explicitamente abaixo, a operação do malefício está associada a uma situação em que alguns cantam à exclusão de outros.

Abaixo vemos dois relatos. No primeiro, os cantores não podem mais cantar tampouco tocar os instrumentos. No segundo, o cantador menciona uma ocasião em que um homem "ganhou" de outros, em dada localidade. Discorre sobre os preceitos que devem ser observados na participação de cantadores no Brinquedo, especialmente na formação dos quartetos.

Ô menina, já me contaram uma história, mas isso aí eu não participei dela não, isso já vi falar... os mais velho falando. Que já aconteceu em um lugar aí, não sei se é no *Timbau*, não lembro, que tinha uma pessoa lá que sentiu ofendido de não ter convidado ele para poder cantar, né? Aí nesse meio de tempo diz que eles começou a cantar muito bem, aí diz que quando esse cara chegou para ver eles cantar, aconteceu que as viola que eles estava não parava afinada, toda hora tinha que parar para afinar, e esses cara tentava cantar, parece que tinha uma coisa tapando a garganta deles, que... eles ficava sem jeito, foi indo até que, quê que o cara fez? Arranjou uma violinha de bambu, feita de gomo de bambu, entrou no meio da sala e diz que batia e saía o som das viola. Só que é o seguinte, isso aí eu não falo que é verdade porque eu não participei, eu já vi dizendo, os mais velho falando que aconteceu isso aí que a pessoa sentiu enciumada e fez coisa ruim, né? Mas isso não é, como diz, não é impossível não, porque no mundo é cheio de tanta coisa, né? (...) Eu já vi contando, disse que teve esse incidente, as pessoas tentaram, os que foi cantar todos eles tentava afinar o violão, afinava, quando começava a tocar estava tudo desafinado, não segurava afinação. Aí teve que parar.

Existia isso aqui, até hoje. Eu conheci, eu conheci um rapaz mesmo, que era cantador de nove. Ele foi cantar no *Moqueirão*, e lá ele ganhou de todos porque ele cantava muito bem. Aí dizem que uma mulher falou: "É, ele não volta aqui mais, ele pode até voltar, vim na hora que ele quiser, mas não vai tomar o nove dos cantador daqui não". Ah, uma vez ele foi,

coitado, não pôde nem tirar, nem pôr segunda, nem contrato, e nem falar a requinta, rouco. Estava rouco de vez..., aí o [Fulano, raizeiro] falou: “Eu vou te dar um remédio, fazer uma garrafa de remédio para você. Eu tenho umas raiz boa” e deu ele. “Pega a viola e vai lá e canta mais eles que eu quero ver quem vai atrapalhar suas vozes mais. Uai! Quê que é isso?! Você não está indo lá atrapalhar ninguém, pois você está indo é ajudar..., né?”. Às vezes o cara quer entrar para cantar, você está entendendo? Mas já está o grupo completo. E às vezes se um por uma besteira... Nós já não é assim, nós não tira. Se é um, chega, fala “eu sei falar o contrato, ou a requinta”, nós convida ele. Porque ele está indo é ajudar. Eles não, eles queria cantar sozinho, não queria ajuda de ninguém, uai! Então vai que a pessoa quando apresenta, que ele acha que ele vai ser muito péssimo, ele ganha, ele é o melhor. Ah! Ali já entra um, uma inviçã... E já..., não sei o quê que acontece que quando a pessoa sai já dá problema, já a voz fanhada, né? Agora eu, graças a Deus, a não ser resfriado... Porque uma vez, um resfriado você sabe, dá problema na garganta. Mas tirando daí, para pôr requinta ninguém nunca me atrapalhou não. Não, não, graças a Deus não. Até aqui não.

Um homem não foi convidado a cantar, e outro “tomou o nove” dos cantadores do lugar, sobressaindo-se dentre os demais. No último caso, um cantador vence o outro por meio de sua competência; no primeiro, o cantador é “derrotado” porque não pode falar, já que não foi convidado a cantar. Em ambas as situações, somente alguns cantam, à exclusão de outros. A fala é exclusiva.

O feitiço, como vimos anteriormente, é suscitado pelo desejo do que pertence a outrem, muitas vezes fundado na apreensão desse pertencimento como injusto ou impróprio: do ponto de vista do feiticeiro, tratar-se-ia de uma posse desmedida, excessiva. No âmbito do *Nove*, podemos considerar que a “posse” da fala por uns é vista como imprópria, injusta, demasiada, por outros – os feiticeiros. Somente alguns cantores cantariam, enquanto os outros não poderiam fazê-lo. Imoral, o feitiço figuraria como uma reação à imoralidade da posse desmedida da fala.

O feiticeiro cala, então, aquele que (de seu ponto de vista) estava falando exclusivamente. Se quem falava, cala, quem estava calado, pode falar. Como vimos acima, o cantador que ocupava a posição do contrato no Terço, cuja voz foi emudecida, teve de ceder lugar àquele que queria cantar naquela posição. Mesmo que o feiticeiro não cante em seguida ao outro cantador, como neste caso, a prerrogativa da fala é dele: o outro não pode mais falar.

De qualquer forma, tendo em vista a estrutura interativa da conversa, como sugerido, notamos que ela não se realiza, ou que ela acaba, se/quando apenas uma das partes fala, e a outra silencia. O não “entrosamento” ou a não interação – a ausência de uma conversa – são tanto motivo como efeito do feitiço: uns falam, e outros, não. Se antes da operação do malefício os feiticeiros estavam calados, a ação do feitiço cala

aqueles que estavam cantando exclusivamente. Estes cantadores ficam de fato sem “fala”, termo que é usado como uma referência justamente à voz:

Azanga a fala da pessoa. Faz a pessoa ficar quase muda porque... tira a fala dele! O que ele vai falar? Não fala nada. (...) Depois que azanga assim, aquela noite ele não presta mais. Só depois aí... vai em outras parte, raizeiro ou o quê, e aí tira. Aí volta a mesma palavra, que o freguês [a pessoa] tinha. Se não for assim não volta não. Tem muita gente mandraqueiro, moça¹⁷⁰.

Sr. Zé Concebido

Para tomar para si a voz do outro pode-se também aspirá-la, sem que este perceba:

Sr. Bernardo: (...) A voz, é porque, a voz a gente não pode é ... facilitar. Porque na hora que a pessoa está cantando... se outro chegar por detrás dele, sem ele ver, e chupar... em vez da voz dele subir, passa para outro.

Eu: Mas chupar como?

Sr. Bernardo: Chegar naquele outro que está cantando e fazer assim [faz uma sucção com a boca, no ar]. A voz dele daí em diante vai indo e aí não presta¹⁷¹.

Se no registro da fofoca, como vimos acima, há a replicação de uma fala sem que se possa precisar quem a proferiu, e se de fato o fez, no feitiço o que vemos é apenas um enunciador que profere uma fala. Se na arenga não há identificação de um enunciador com a fala, no feitiço essa identificação é exclusiva. Na fofoca, a fala circula demais, e no feitiço, de menos. Em ambos, o que se interrompe é a interação: fofoca e feitiço seriam o avesso da conversa, uma pela via do excesso, outro, pela da falta. Nem neste nem naquela, interlocutores se instigam mutuamente a doar, agir, por meio de seus proferimentos.

Com o feitiço, cala-se o outro não por meio de uma resposta que se atualiza em fala, um contra-dom. Trata-se de uma espécie de roubo (da voz) do outro – “Faz a pessoa ficar quase muda porque... tira a fala dele!”; “Se outro chegar por detrás dele, sem ele ver, e chupar... em vez da voz dele subir, passa para outro”. Nesse sentido, é

¹⁷⁰ O som que o instrumento emite também é assimilado à “voz” dele, que como tal deve ser silenciada: “Tem gente que até a corda da viola e do violão eles azanga, não solta voz não! (...) Até as voz do violão, você bate é a mesma coisa de bater numa corda à toa aí, não dá voz não. Já teve desses aí ó”, afirmou o Sr. Bidu.

¹⁷¹ Para reverter-se os efeitos do feitiço, costuma-se procurar curadores, como apontado anteriormente (capítulo um). O que deve ser feito sem demora: “Se ele... não pensar naquilo e ir deixando, deixando, vai indo a voz dele não vale nada. Ele passa, passa da época. A senhora sabe, tudo quanto há passa do tempo”, disse o Sr. Bernardo.

possível considerar que o feitiço e a ajuda que se vê no âmbito do quarteto de cantadores no *Nove* se oporiam como o limite superior e inferior da conversa enquanto disputa que pode ser mais ou menos agonística, mas na qual o horizonte dos sujeitos continua sendo o de “vencer”, de calar – como é o horizonte do feiticeiro, que todavia cala não pela fala, mas pelo silêncio (ocultamento). Trata-se do horizonte contrário ao do ajudante, que ao invés de calar o falador aumenta a voz dele.

Epílogo

Ao longo da tese, tomamos contato com diversos aspectos do Brinquedo e da vida dos cantores que o brincam. Considerando-os conjuntamente, é possível ressaltar alguns pontos.

Um deles estaria associado à dimensão sociológica do *Nove* e a ressonâncias entre as interações que se dão no âmbito da Brincadeira e outras, em registros como os do trabalho e do parentesco.

Vimos que há uma estreita proximidade entre o conhecimento e a experiência que se tem do *Nove* e o adensamento de relações de parentesco, compadrio e aliança de uma pessoa. Os cantores conheceram o Brinquedo por meio de seus pais, tios, avós, padrinhos, vizinhos. E continuaram brincando com irmãos, primos, compadres. Há um empenho no sentido de se afirmar parentes como cantores e cantores como parentes.

Até cerca de 50 anos atrás, contava-se com turmas mais ou menos regulares de cantores que se faziam presentes nos Brinquedos de dada imediação. Com o tempo, essas turmas dispersaram-se. Muitos faleceram e outros deixaram os locais onde viveram boa parte de sua infância e juventude – em geral, devido ao casamento e/ou à migração.

Mais recentemente – em especial a partir dos anos 2000 –, muitos dos cantores da turma atual (re)encontraram-se em localidades maiores (dentre os quatorze que residem atualmente na região, dez moram em Machado ou Jenipapo; somente três deles vivem em pequenas comunidades rurais, e um, Araçuaí). Estes cantores, provindos de diferentes localidades, passaram a compor, com regularidade, Brinquedos realizados nas imediações de Machado e Jenipapo.

Vimos que, apesar dessa configuração, destaca-se dentre estes um núcleo específico de cantadores e cantadeiras: os das famílias “Rodrigues-Alves” (Deca, Ana, Neide, Luca, Antônia) e Mota (Roxo e Bidu). Essas pessoas habitavam há cerca de 60 anos atrás (o entorno d’)a Lagoa da Chamexuga, nas imediações do córrego do Machado. Dentre eles, há irmãos, tios, cunhados, sobrinhas, madrinhas, primos, comadres, afilhadas, padrinhos, compadres. O Sr. Zé Concebido, que também morava no entorno do córrego, casou-se com a irmã do marido de D. Ana, e é considerado padrinho por Neide.

Estes cantores, somados a outros que residem no povoado de Machado – Valdomiro, Nair, Toninho¹⁷² – ocupam, como vimos, posições vocais mais destacadas no Brinquedo. Além disso, todas as cinco cantadeiras da turma atual – grandes versadeiras – estão no mesmo grupo. As duas famílias, especialmente, imprimem ainda à Brincadeira um “ritmo” próprio: no *Nove*, as cantigas são cantadas em um andamento mais lento que em outros locais, e o repertório que se evoca no Brinquedo é, em boa medida, aquele que *estes* cantores (e não outros, de outras partes) conhecem. Neste sentido, o *Nove* que brincam constitui um “evento” específico, cuja forma é dada por uma história concreta mais do que por um protocolo ou modelo de Brincadeira abstratamente concebido.

Em 2013, o Sr. Bernardo não esteve presente no *Nove* realizado na Festa de Bom Jesus devido a um problema relativo ao transporte até o local – o cantador esperou que o buscassem em casa, mas isso não aconteceu. Com a ausência dele (e do Sr. Bidu, por causa de um problema de saúde), o Sr. Deca cantou boa parte da noite, como contou, com um violeiro afilhado dele, que reside em um povoado próximo a Machado. No mais recente contato que tive com o Sr. Manoel Maceda, este fez menção a um *Nove* que seria realizado em uma localidade nas imediações de Jenipapo. Os cantores que habitam este município iriam ao Brinquedo, mas não os que residem em Machado. Não é possível afirmar, mas com a ocorrência de um número maior de *Noves* (em relação ao que se dava há poucos anos atrás), em diferentes lugares, talvez esteja se desenhando uma tendência a (re)configurar uma paisagem similar à da infância e juventude dos cantores, com turmas específicas animando Brinquedos em localidades determinadas. Nesse sentido, talvez as relações de parentesco e compadrio entre os cantores voltem a ter a mesma importância de então – como no caso citado acima, na Festa de Bom Jesus, em que os violeiros eram padrinho e afilhado um do outro.

Em relação à participação diferencial de cantadores e cantadeiras no Brinquedo, vimos que aqueles são tidos como “chefes” no *Nove*. A eles é associada, de forma geral, a atribuição de iniciar e conduzir as brincadeiras, tanto em termos musicais quanto cinéticos. Os cantadores atuam em posições de canto específicas e tocam o violão – instrumento de cordas comumente presente na Brincadeira nos dias de hoje (e não a viola). As cantadeiras ajudam-nos, e devem cantar “fino”, como cigarras, em tons agudos.

¹⁷² Este deixou-o em 2013, como apontado.

A partir da atuação diferencial de homens e mulheres na Brincadeira, foi sugerida uma associação entre homens e cantigas, e mulheres e versos. Evocou-se nesse contexto um modelo ideal de relações em um núcleo familiar: os homens, chefes de família, seriam responsáveis pelo estabelecimento da base de sustentação da família, enquanto o trabalho das mulheres seria visto como uma *ajuda*, algo a ser somado ou inserido sobre esta base.

Também como no registro do parentesco, os homens são mais diretamente associados à figura de “dono” – no Brinquedo, são *donos* (e a expressão é nativa) de peças musicais; nas relações familiares, seriam “donos” de pessoas, emprestando, mais que as mulheres, seus nomes próprios a cônjuges e filhos.

Em relação à ajuda feminina no Brinquedo, vimos ainda que dela depende a validação do canto masculino em sua pretensão de realizar-se como “fala” e, desta maneira, do lugar dos homens como “chefes” (ou sujeitos com voz própria, autônoma): as mulheres apontariam, por meio de sua participação no Brinquedo, quem são os vencedores dentre eles. Sem todavia esquecer que elas, além disso, por meio do proferimento de versos, podem em certas circunstâncias vencê-los.

Lembrando-nos das relações entre a estrutura poética do verso e a da cantiga, especialmente nas brincadeiras em que estas são preponderantes (a estrutura do verso norteia a da cantiga, está de certa forma velada nesta); considerando também o papel – a agência – feminino na determinação de quem é o “vencedor”, dentre os homens; e ainda a possibilidade de elas vencerem-nos por meio dos versos, gostaria de recuperar algumas associações envolvendo as mulheres, vistas no capítulo um. Elas seriam vinculadas tanto às forças divinas quanto diabólicas, e aparecem como mandraqueiras de excelência, mesmo que não o saibam. De qualquer forma, quando fazem orações ou operam malefícios, estes são mais eficazes que aqueles dos homens.

A mulher é associada à Lua, e o homem, ao Sol. No princípio do mundo, quando conversavam, o Sol dizia à Lua que era mais forte que esta, era capaz de queimar o que estivesse sobre a terra, e ela afirmou: “pois é, mas você, é só onde você passa, eu posso estar escondida. Pode ser antes de sair, ou tal e tal, eu governo até a terra”. No Brinquedo, as mulheres, de certa forma “escondidas”, sob a chefia masculina, talvez exerçam nele uma governança velada. Se cada homem espera, fundamentalmente, vencer o outro, é a elas que cabe determinar quem de fato o fez. Com sua força divina/diabólica seriam capazes, ainda, de figurar, elas mesmas, como as vencedoras.

No que tange à interação entre os cantadores, vimos que em cada grupo deles há ajudantes e tiradores/violeiros. Aqueles – o segundeiro, o contrateiro e o requinteiro – auxiliariam um tirador/violeiro a falar com outro tirador/violeiro. Examinando a dinâmica das interações entre os cantores, foram sugeridos dois paralelos: um primeiro entre as relações no âmbito do quarteto e aquelas que se dão idealmente em um núcleo familiar (entre um chefe e seus ajudantes); e um segundo entre as relações que vinculam dois violeiros e aquelas estabelecidas por diferentes lavradores/pais de família em uma série de arranjos cotidianos – por exemplo, nas trocas de dias e mutirões no âmbito do trabalho. Ajudantes *ajudam* o pai de família/chefe a *falar com* (trocar posições de fala com) outro chefe/pai de família. As relações de reciprocidade entre estes últimos envolvem obrigações mais determinadas e específicas do que aquelas mais difusas denotadas pela categoria da *ajuda*.

Outro aspecto que se pode ressaltar do Brinquedo, a partir do que vimos ao longo da tese, é sua associação ao princípio dos tempos. Como sabemos, o sigilo e a fé, a simplicidade e a inocência são condições para a existência de encantos e segredos. Com a “deliberação do mundo”, o fato de que “todo mundo hoje já sabe o quê que é o mundo”, como dizia D. Geralda, os segredos tiveram fim. Não há mais fé ou simplicidade.

Em relação ao Brinquedo, as ideias de sigilo, segredo, simplicidade ou inocência podem ser associadas a diferentes aspectos. Na Festa de Bom Jesus em Machado, ele é realizado antes do início oficial da festividade, quando estão presentes no povoado quase exclusivamente moradores das imediações, parentes e amigos, compadres, vizinhos. Esse relativo apagamento da Brincadeira no contexto da Festa indicaria talvez a vinculação de uma e outra a tempos e a espaços diferentes: o *Nove* permaneceria associado a algo simples ou inocente, antigo. Por outro lado, esse velamento, essa discrição, essa evitação dos holofotes sobre o *Nove* no contexto da Festa, poderia representar uma forma de velar pelo segredo do Brinquedo, digamos assim: ocultá-lo, em alguma medida, mantendo-o vigoroso.

Em relação aos aspectos formais da Brincadeira, vimos que na enunciação dos textos das peças, estes são muitas vezes separados em partes, o que dificulta a apreensão do que está sendo dito, ou cantado. Ainda no que tange às unidades poético-musicais dos brinquedos, verifica-se o uso abundante de figuras de linguagem como metáforas e metonímias. Humanos tomam ali a forma de andorinhas e piabas; canários, curimatás e gaviões...

Observando-se a alternância do canto entre os cantores no Brinquedo, notamos que na brincadeira do Nove, que toma a maior parte da noite do evento homônimo, os momentos em que os cantadores “falam” um ao outro são distanciados temporalmente. Se em uma seção um dos quartetos (ou mais precisamente seu violeiro) canta – tira – a primeira parte da cantiga, em geral tendo-a istuciado – este é o quarteto que fala –, na seção seguinte é que o outro, agora responsável por tirar a cantiga, poderá responder a este, buscando *falar*. Na interação que se dá por meio de versos (especialmente na brincadeira do Vilão), em que a derrota e vitória de um e outro interlocutor podem ficar explícitas, sublinha-se o caráter de “brincadeira” do *Nove* para se afirmar que não há ofensas mútuas. Em ambos os casos, a disputa ou o conflito que norteiam a espécie de conversa estabelecida entre os interlocutores seriam encobertos ou ocultos.

Tomando a conversa como uma troca de dons, a revelação de seu caráter de embate talvez figurasse como o fim dela. Portanto, como o fim da vinculação e endividamento mútuo, da diferenciação entre doador e receptor e, assim, como o fim da relação entre ambos. Quando controla a medida da conversa entre interlocutores, o Brinquedo estabelece condições para que ela continue se dando.

Sem diferença, as vozes dos cantores não alcançam a entoação – que é o que se espera do canto. Como sabemos, a entoação é alcançada quando cada um mantém-se em uma posição específica e diferente da que o outro ocupa. “Cada um, uma voz”. A conversa também se daria, portanto, em termos sonoros: ela diferencia os cantores, por meio de suas vozes, relacionando-os.

O *Nove* mantém alguns segredos por meio de uma série de aspectos de sua estrutura formal, permitindo que se fale de amores e rancores de forma não explícita, indireta e alusiva. Nesse sentido, como sugerido, ele de certa forma reinstauraria o regime do princípio do mundo, figurando como um contexto em que este tempo emergiria com suas qualidades criativas, transformativas, comunicativas. Possibilitando a configuração de conversas irrestritas entre interlocutores, a Brincadeira restabeleceria o tempo em que homens, animais e corpos celestes conversavam entre si. Evocando relações de parentesco e vizinhança por meio das interações que se dão entre os cantores, a Brincadeira reinstalaria provisoriamente o princípio do mundo e desta maneira criaria uma “Sociedade” feita de música, dança, e diferença.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Mauro W. B. 2007. “Narrativas agrárias e a morte do campesinato”. *Ruris*, 1(2):157-186.
- ALMEIDA, Roberto. 1988. *O saber camponês*. Dissertação de graduação, Departamento de Antropologia, UnB, Brasília.
- ALVARENGA, Oneyda. 1950. *Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Globo.
- ARANTES, Antonio A. [1971] 2011. “Compadrio in Rural Brazil. Structural Analysis of a Ritual Institution”. *Vibrant*, 8(2): 70-112.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. 1964. *Folclore Nacional*. São Paulo: Editora Melhoramentos, v. 2.
- AYALA, Marcos & AYALA, Maria Ignez Novais. 2000. *Cocos: alegria e devoção*. Natal: EDUFRN.
- AYRES, Eduardo Barbosa et al. 2007. “Agricultura familiar e programas de desenvolvimento rural no Alto Jequitinhonha”. *Revista de Economia e Sociologia Rural*, 45(4): 1075-1102.
- BAPTISTELLA, Rosana. 2004. *Mulheres em cozinhas e terreiros, palcos de chorados (MT) e batuques (SP)*. Dissertação de Mestrado, UNICAMP, Campinas.
- BASTIDE, Roger. 1959a. “Dos duelos de tambores ao desafio brasileiro”. In: *Sociologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Editora Anhembi.
- _____. 1959b. “Ainda o desafio brasileiro”. In: *Sociologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Editora Anhembi.
- BRAGA, Sérgio Ivan Gil. 2001. *Os bois-bumbás de Parintins*. Tese de Doutorado, USP, São Paulo.
- BRAGA, Sérgio Ivan Gil e FERREIRA, Hueliton da Silveira. 2005. Por uma antropologia do espaço social: os ensaios de Garantido e Caprichoso em Manaus. *Somanlu - Revista de estudos amazônicos*, 4(2).

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. 1978. *O divino, o santo e a senhora*. Rio de Janeiro: MEC-CDFB.

_____. 1980. *Memória do sagrado, estudos de religião e ritual*. São Paulo: Paulinas.

_____. 1981. *Sacerdotes de viola: rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais*. Petrópolis: Vozes.

_____. 1995. *A partilha da vida*. Taubaté: GEIC, Cabral.

BUTTO, Andrea et al (orgs.). 2007. *II coletânea sobre estudos rurais e gênero*. Brasília: MDA.

CALIXTO, Juliana et al. 2009. “Trabalho, terra e geração de renda em três décadas de reflorestamentos no alto Jequitinhonha”. *Revista de Economia e Sociologia Rural*, 47(2): 519-538.

CANDIDO, Antonio. 1964 [2003]. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Editora 34.

CARNEIRO, Edison. 1965. *Dinâmica do Folclore*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

_____. 1982. *Folguedos Tradicionais*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Funarte.

CARVALHO, Maria Celina P. 2006. *Bairros negros do vale do Ribeira: do “escravo” ao “quilombo”*. Tese de doutorado, Departamento de Antropologia, UNICAMP, Campinas.

CARVALHO, José Jorge. 2004. “Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento”. *Série Antropologia*, n.354.

CAVALIERI, Lúcia. 2010. *Migração e reprodução social: tempos e espaços do cortador de cana e de sua família*. Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana, USP, São Paulo.

CHAYANOV, Alexander V. 1966. *The Theory of Peasant Economy*. Homewood, Illinois: The American Economic Association.

CLASTRES, Pierre. 1975 [1979]. “O arco e a cesta”. In: *A Sociedade Contra o Estado, Investigações de Antropologia Política*. Porto: Edições Afrontamento.

CORRÊA, Roberto. 2000. *A arte de pontear viola*. Curitiba: Edições do Autor.

COSTA, Patrícia Trindade Maranhão. 2008. *Quebrando o Silêncio: o legado da escravidão e seu poder transformador na cultura popular brasileira*. 26ª Reunião Brasileira de Antropologia. Porto Seguro, Bahia.

COSTA FILHO, Aderval. 2008. *Os Gurutubanos: territorialização, produção e sociabilidade em um quilombo do centro-norte mineiro*. Tese de doutorado, Departamento de Antropologia, UnB, Brasília.

CUNHA, Antônio Geraldo. 1982. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

DÉLÉAGE, Pierre. 2005. *Le chamanisme sharanahua. Enquête sur l'apprentissage et l'épistémologie d'un rituel*. Tese de doutorado, EHESS, Paris.

_____. 2007. “A Yaminahua Autobiographical Song: Caqui Caqui”. *Tipiti*, 5(1):79–95

_____. 2008. “La tradition des autobiographies chantées chez les Sharanahua (Amazonie occidentale)”. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 37(3):535-551.

EVANS-PRITCHARD, Edward. 1937 [2005]. *Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande*. Rio de Janeiro: Zahar.

FAVRET-SAADA, Jeanne. 2005. “Ser afetado”. *Cadernos de Campo*, 13(13): 155-161.

FELD, Steven. 1982. *Sound and sentiment. Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

FÉLIX, João Batista de Jesus. 2000. *Chic Show e Zimbábue e a construção da identidade nos bailes black paulistanos*. Dissertação de mestrado, USP, São Paulo.

FERRARI, Valéria. 2012. “Verbos de percepção em construções evidenciais de acordo com o modelo da gramática discursivo-funcional”. *Revista Linguística*, 8(1):100-112.

FONTELES, Lidianny Vidal. 2009. *Da invisibilidade ao reconhecimento: regularização fundiária e a questão quilombola no Ceará*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, UFBA, Salvador.

FRADE, Cáscia. 2008. “O calango fluminense”. In: A. Pimentel e J. Corrêa (orgs.). *Na ponta do verso: poesia de improviso no Brasil*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé.

GALIZONI, Flávia Maria. 2007. *A terra construída: família, trabalho e ambiente no alto Jequitinhonha, Minas Gerais*. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil. Série BNB Teses e dissertações.

_____. 2005. *Águas da vida. População rural, cultura e água em Minas Gerais*. Tese de doutorado, Departamento de Ciências Sociais, UNICAMP, Campinas.

GARCIA, Miliandre. 2004. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). *Revista Brasileira de História*, 24(47):127-62.

GARCIA JR., Afrânio. 1983. *Terra de trabalho: trabalho familiar de pequenos produtores*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

GRAZIANO, Eduardo e GRAZIANO NETO, Francisco. 1983. “As condições da reprodução camponesa no Vale do Jequitinhonha”. *Perspectivas*, 6: 85-100.

HEREDIA, Beatriz. 1979. *A morada da vida: trabalho familiar de pequenos produtores do nordeste do Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

LEITE, Ana Carolina. 2010. *A modernização do vale do Jequitinhonha mineiro e o processo de formação do trabalhador “bóia-fria” em suas condições regionais de mobilização do trabalho*. Dissertação de mestrado, Departamento de Geografia, USP, São Paulo.

LOPES, Nei. 2005. *Partido Alto: samba de bamba*. Rio de Janeiro: Editora Pallas.

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

MAGALHÃES, Daniel. 2010. *Canudos, gaitas e pífanos. As flautas do norte de Minas*. Belo Horizonte: D. L. Magalhães.

MAIA, Cláudia de Jesus. 2000. *Lugar e trecho: migrações, gênero e reciprocidade em comunidades camponesas do Jequitinhonha*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Extensão Rural, Universidade Federal de Viçosa, Viçosa.

MARTINEZ, Sabrina T.; ALMEIDA, Márcia R. e PINTO, Angelo C. 2009. "Alucinógenos naturais: um vôo da Europa Medieval ao Brasil". *Química Nova*, 32(9): 2501-2507.

MARTINS, Valéria C. de Paula. *Uma etnografia do Nove: brincadeiras de viola em Machado e arredores (MG)*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UnB, Brasília.

MARTINS, Saul. 1982. *Folclore brasileiro: Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Funarte.

MAUSS, Marcel, 1925 [2003]. "Ensaio sobre a Dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas". In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify.

MENACHE, Renata; WOORTMANN, Ellen; HEREDIA, Beatriz (orgs). 2006. *Coletânea sobre estudos rurais e gênero*. Brasília: MDA.

MENDRAS, Henri. 1978. *Sociedades camponesas*. Rio de Janeiro: Zahar.

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

_____. 1956. "The Songs of the Ketu Cult of Bahia, Brazil", In: *African Music*, 1(3): 53–67.

MONTES, Maria Lúcia. 1998. Entre o arcaico e o pós-moderno, uma cultura da festa. *Revista Sexta-Feira*, São Paulo, v. 2.

MOTTA, Flávia Mattos. 2007. "Em nome do pai e em nome da mãe: gênero e significado no estudo dos nomes". In: J. de Pina Cabral; S. Viegas (orgs). *Nomes: Gênero, Etnicidade e Família*. Coimbra: Almedina.

MOURA, Maria Margarida. 1988. *Os deserdados da terra*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

_____. 1978. *Os Herdeiros da terra*. São Paulo: Hucitec.

MULLER, Cíntia Beatriz. 2006. *Comunidade remanescente de quilombos de Morro Alto: uma análise etnográfica dos campos de disputa em torno da construção do significado da identidade jurídico-política de “remanescente de quilombos”*. Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, UFRGS, Porto Alegre.

NKETIA, J. H. Kwabena. 2005. *Ethnomusicology and african music. Modes of inquiry and interpretation*. Accra: Afram Publications (GH).

ODERIGO, Néstor. 1974. *Aspectos de la cultura africana en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Plus Ultra.

OLIVEIRA, Allan de Paula. 2004. *O tronco da roseira. Uma antropologia da viola caipira*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFSC, Florianópolis.

_____. 2007. “Quando se canta o conflito: contribuições para a análise de desafios cantados”. *Revista de Antropologia*, 50(1): 313-345.

OLIVEIRA, Joana Cabral. 2012. “Vocês sabem porque vocês viram!”: reflexão sobre modos de autoridade do conhecimento. *Revista de Antropologia*, 55(1): 51-74.

ORTIZ, Fernando. 1951 [1998]. *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. Madrid: Editorial Música Mundana Maqueda.

ORTIZ, Renato. 1992. *Cultura popular: românticos e folcloristas*. São Paulo: Ed. Olho D'água.

PEREIRA, Luzimar Paulo. 2008. “A viola do diabo: notas sobre narrativas de pactos demoníacos no norte e noroeste mineiro”. In: E. Giumbelli et al (orgs.), *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*. Rio de Janeiro: 7 Letras.

PEREIRA, Maria Betânia Almeida. 2001. *As vozes do Vale: estudo das canções populares do Vale do Jequitinhonha*. Dissertação de Mestrado, Departamento de Letras, UFF, Rio de Janeiro.

PIMENTEL, Alexandre e CORRÊA, Joana (org.). 2008. *Na ponta do verso. Poesia de improviso no Brasil*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé.

PINA CABRAL, João de; VIEGAS, Susana de Matos (Orgs.). 2007. *Nomes: Gênero, Etnicidade e Família*. Coimbra: Almedina.

PLANO TERRITORIAL DE DESENVOLVIMENTO RURAL SUSTENTÁVEL –
Médio Jequitinhonha/ MG - Colegiado Territorial/APTA/MDA 2010

PÓLVORA, Jacquelino Britto. 1994. *A sacração do cotidiano: estudo de sociabilidade em um grupo de batuqueiros de Porto Alegre/RS*. Dissertação de Mestrado, UFRGS, Porto Alegre.

PORTO, Liliana Mendonça. 1997. *A reapropriação da tradição a partir do presente: um estudo sobre a Festa de Nossa Sra. do Rosário de Chapada do Norte/ MG*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UnB, Brasília.

_____. 2003. *Feitiçaria, negritude e a relação com o 'Outro'. Crenças mágicas em uma cidade do vale do Jequitinhonha-MG*. Tese de doutorado, Departamento de Antropologia, UnB, Brasília.

QUEIROZ, Maria Isaura P. 1976. *O campesinato brasileiro*. Petrópolis: Vozes.

REDFIELD, Robert. 1969. *Peasant Society and Culture*. The University of Chicago Press. Chicago & London.

RIBEIRO, Eduardo M. 1997. *As estradas da vida. História da terra, da fazenda e do trabalho no Mucuri e Jequitinhonha, Minas Gerais*. Tese de doutorado, Departamento de História, UNICAMP, Campinas.

_____. 2003. “Agregação e poder rural nas fazendas do baixo Jequitinhonha mineiro”. *UNIMONTES Científica*, 5(2): 13-24.

_____. 2010. “Agregados e fazendas no nordeste de Minas Gerais”. *Estudos Sociedade e Agricultura*, 18(2): 393-433.

RODRIGUES DA SILVA, Carlos Benedito. e FERREIRA, Carla Georgea Silva. 2008. *Estreitando Fronteiras: Territorialidade e Identidade no Bumba-meu-Boi do Maranhão*. 26ª Reunião Brasileira de Antropologia. Porto Seguro, Bahia.

ROGERS, Paulo. 2008. *Os afectos mal-ditos: o indizível nas sociedades camponesas*. São Paulo: Hucitec.

ROSSE, Leonardo Pires. 2009. *Eu agora estou ciente que meus companheiros é bom*. Dissertação de Master 2 em Etnomusicologia, Departamento de Música, Universidade PARIS 8, Vincennes – Saint-Denis.

SABOURIN, Eric. 2011. “Teoria da Reciprocidade e sócio-anthropologia do desenvolvimento”. *Sociologias*, 13(27):24-51

SAHLINS, Marshall. 1972. “On the sociology of primitive exchange”. Stone Age Economics. London: Tavistock Publications Limited.

SAUTCHUK, João Miguel. 2009. *A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UnB, Brasília.

SEEGER, Anthony. 1987. *Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge: Cambridge University Press.

_____. 1977. “Por que os índios Suyá cantam para as suas irmãs?”. In: G. Velho (org.). *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar.

SILVA, Maria Aparecida de Moraes. 1988. A migração de mulheres do Vale do Jequitinhonha para São Paulo: de camponesas a proletárias. *Travessia: Revista do Migrante*, 1(1): 9-15.

SILVA, Vera Regina Rodrigues. 2006. *"De gente da Barragem" a "Quilombo da Anastácia": um estudo antropológico sobre o processo de etnogênese em uma comunidade quilombola no município de Viamão/RS*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFRGS, Porto Alegre.

STRATHERN, Marilyn. 1996. The concept of society is theoretically obsolete? (For the motion). In: Ingold, Tim (org.). *Key debates in Anthropology*. New York: Routledge.

_____. 2006. *O gênero da dádiva. Problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia*. Campinas: Ed. da UNICAMP.

_____. 1992. “Qualified value: the perspective of gift exchange”. In: C. Humphrey e S. Hugh-Jones (Ed.). *Barter, exchange and value. An anthropological approach*. Cambridge: Cambridge University Press.

TAUSSIG, Michael. 1980. *The Devil and the Commodity Fetichism in South America*. University of North Carolina Press. Chapel Hill.

TRAVASSOS, Elizabeth. 2008. "Prefácio". In: A. Pimentel e J. Corrêa (Orgs.). *Na ponta do verso: poesia de improviso no Brasil*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé.

_____. 2000. "Ethics in the sing duels of north-eastern Brazil: collective memory and contemporary practice". *British Journal of Ethnomusicology*, 9(1), Brazilian Musics, Brazilian Identities.

VAN DER POEL, Francisco. 1981. *O Rosário dos homens pretos*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial.

VELHO, Otávio. 1987. "O cativo da besta-fera". *Religião & Sociedade*, 14(1):4-27

VELOSO, Siba e BASÍLIO, Astier. 2008. "Samba novo: a poesia do maracatu de baque solto".

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1986. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

_____. 2002. "O nativo relativo". *Mana*, 8(1): 113-148.

_____. 2002b. "Atualização e contra-efetuação do virtual: o processo do parentesco". In: *A inconstância da alma selvagem - e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify.

WEISHEIMER, Nilson. 2005. *Juventudes rurais: mapa de estudos recentes*. Brasília: Ministério do Desenvolvimento Agrário.

WOLF, Eric. 1966. *A sociedade camponesa*. Rio de Janeiro: Zahar.

WOORTMANN, Ellen F. & WOORTMANN, Klaas. 1997. *O Trabalho da Terra: a lógica e a simbólica da lavoura camponesa*. Brasília: Edunb.

WOORTMANN, Ellen. 1995. *Herdeiros, parentes e compadres: colonos do sul e sitiantes do nordeste*. São Paulo: Hucitec.

WOORTMANN, Klaas. 1990. “‘Com parente não se neguceia’. O campesinato como ordem moral. *Anuário Antropológico*, 87: 11-73.

Fotos



Sr. Deca (esq.) e Sr. Antônio, irmão mais velho dele



D. Antônia



Sr. Deca, D. Antônia, Sr. Antônio



D. Ana



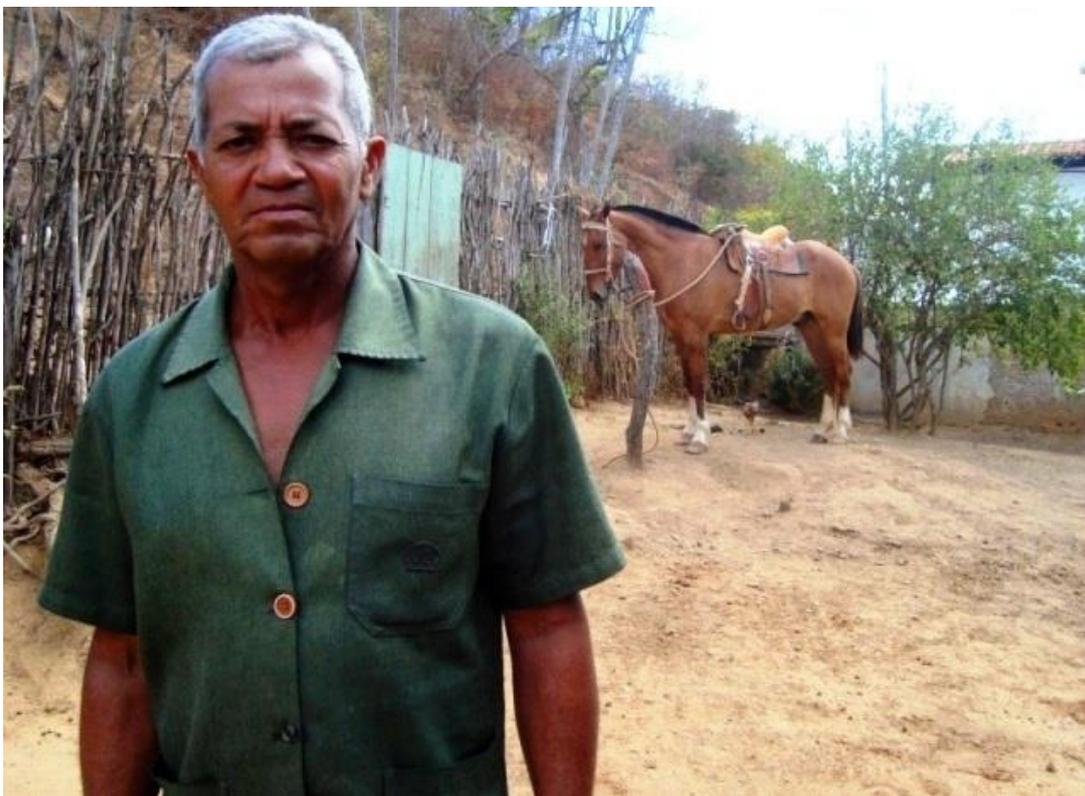
Neide



Luca



Sr. Roxo Mota, D. Ione e a neta Júlia



Sr. Bidu Mota



Sr. Santos Chagas (esq.), Sr. Zé Concebido (direita)



Sr. Bernardo



Sr. Manoel Maceda e D. Celina



Nair



Sr. Valdomiro



Toninho (esq.) e Sr. Antônio



Zé Aécio (de boné) e à esquerda dele, o Sr. Tião Paulino



D. Geralda



Nove



Vilão



Roda



Caboclo



Quartetos de cantadores



No início da brincadeira do Nove



Machado

Anexos

I. ABC do Arengueiro

♪ Esse povo que arenga/ lá debaixo do degredo
Que perto dos arengueiro/ ninguém pode contar um segredo
Quando vai contar uma arenga/ chega a jurar nos dedo

Esse povo que arenga/ é a mando da desgraça
Sem arenga não anda/ sem mexerica não passa
Eu não sei se isso é aprendido/ ou se é vem de raça

Eu falei com um arengueiro/ que rezasse um pai-nosso
Arengueiro virou pra mim/ pejejo pra rezar, mas não posso
Com arenga e mexerica/ eu tenho arrumado meus negócio

Cascavel, se soubesse/ ganhava muito dinheiro
Andava de casa em casa/ mordendo esse povo arengueiro
Pra trabalhar vai devagar/ mas pra arengar, vai ligeiro

Pra me livrar dos arengueiro/ fiz uma cerca de espinho
Levantei de madrugada/ o rastro já tava no caminho
Com grande necessidade, a arenga ainda sobrou pra mim

II. CD (faixas)

1. Chamada e Nove

“...Sr. dono da função...” [Chamada]

“...Oh, Chiquinha, cê vai lá em casa passear...” [nove]

2. Caboclo

“...Lá tem bala de carabina e parabelo 38...”

3. Paulista

“...Ta sabendo que um homem é pra outro, mas a sorte é Deus é que dá...”

4. Serenata

5. Mariazinha

6. Roda

“...Chora bananeira, bananeira chora...”

7. Vilão

8. “Cabocla chora”/ caboclo/ “Noite clara”/ vilão

9. Cantigas de roda, noves e nove valseado (exemplos de D. Antônia)

10. Toque do Capeta