

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – FAFICH
Programa de Pós-Graduação em Antropologia – PPGAN

PÂMILLA VILAS BOAS COSTA RIBEIRO

A VIDA É UM REMANSO:

Performance, cultura e política no batuque de Ponto Chique (MG).

Belo Horizonte

2017

PÂMILLA VILAS BOAS COSTA RIBEIRO

A VIDA É UM REMANSO:

Performance, cultura e política no batuque de Ponto Chique (MG).

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Hipolito Genaro Fígoli

Belo Horizonte

2017

306

R484v

Ribeiro, Pâmilla Vilas Boas Costa

2018

A vida é um remanso [manuscrito]: Performance, cultura e política no batuque de Ponto Chique (MG) / Pâmilla Vilas Boas Costa Ribeiro. - 2018.

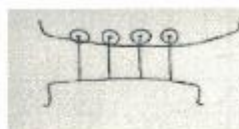
174 f. : il.

Orientador: Leonardo Hipolito Genaro Fígoli.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia

1.Antropologia – Teses.2. Performance (Arte) - Teses .
3.Música - Teses. 4.Cultura - Teses. I.Fígoli, Leonardo
Hipolito Genaro. II .Universidade Federal de Minas Gerais.
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III.Título.

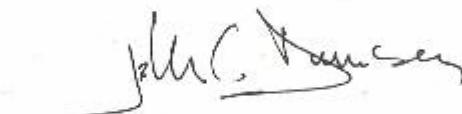


PPGAN.UFMG

**ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ANTROPOLOGIA DE
PÂMILLA VILAS BOAS COSTA RIBEIRO (MATRÍCULA N.º 2015650819)**

Aos 31 (trinta e um) dias do mês de maio de 2017 (dois mil e dezesete), reuniu-se no Auditório prof. Bicalho – 1º andar do prédio da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais a Comissão Examinadora, para julgar, em exame final, a Dissertação intitulada: ***"A vida é um remanso..." performance, cultura e política no Batuque de Ponto Chique - MG***, requisito final para a obtenção do Grau de Mestre em Antropologia, Área de Concentração: Antropologia Social - Linha de Pesquisa: Sistemas Simbólicos, Socialidades e Gênero. A Comissão Examinadora foi composta pelos professores doutores: **Leonardo Hipolito Genaro Figoli - Orientador (UFMG), John Cowart Dawsey (USP), Isabel Santana de Rose (UFMG)**. Abrindo a sessão, o Presidente da Comissão, Prof. Dr. Leonardo Hipolito Genaro Figoli após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra à mestranda Pâmilla Vilas Boas Costa Ribeiro, para apresentação de sua Dissertação. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa da candidata. Logo após a arguição dos examinadores, a Comissão se reuniu, sem a presença da mestranda e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Concluída a reunião, os membros da Comissão Examinadora aprovaram a Dissertação por unanimidade e o resultado foi comunicado publicamente a candidata pelo Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, o Presidente encerrou a reunião e lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora. Belo Horizonte, 31 de maio de 2017.


Prof. Dr. Leonardo Hipolito Genaro Figoli
(Orientador)


Prof. Dr. John Cowart Dawsey


Profa. Dra. Isabel Santana de Rose

Aos meus mestres. Com carinho.

Olímpio, Valeriano, Agripina, Maria de Cleuza (Dona
Neuza - in memoriam), Pretinha, Leonardo Fígoli,
Juliana Garcia, John Dawsey.

Agradecimentos

Essa dissertação é uma experiência compartilhada e fruto de um processo de encontro com o batuque de Ponto Chique-MG. É por isso que, em primeiro lugar, gostaria de agradecer a recepção e generosidade dos batuqueiros que me ajudaram nesse processo de devir antropóloga. Agradeço Agripina por me acolher em sua casa, pelas conversas diárias, pelos causos e pelas histórias de vida. Agradeço também Olímpio e Valeriano pela vontade de falar sobre o batuque, por compartilhar essa sabedoria. Agradeço Dona Neuza pela alegria em me receber em sua casa e aos demais batuqueiros pela disposição sempre.

Reconheço ainda às instituições que tornaram possíveis a realização do mestrado. À Universidade Federal de Minas Gerais, em especial ao Programa de Pós Graduação em Antropologia Social pela aprovação e apoio durante o curso.

Agradeço infinitamente aos pesquisadores e amigos que me ajudaram nesse difícil processo de entrada na antropologia. Em especial à doutoranda Juliana Garcia que durante esse período compartilhou experiências, sugeriu leituras e revisou o meu trabalho. Agradeço à doutoranda Fernanda Oliveira pelas contribuições no processo seletivo do mestrado e à professora Isabel de Rose pelas conversas e pelo apoio. Aos meus colegas de mestrado que tornaram esse processo menos árduo, a amizade e o apoio mútuo foram fundamentais.

Gostaria de agradecer a banca examinadora, o prof. John Dawsey tornou-se uma grande inspiração, seus textos foram transformadores e consolidaram essa passagem. Ao meu companheiro Cláudio Valentin que me ajudou na filmação do batuque, que me acompanhou durante parte do campo, compartilhou olhares e sensibilidades. Agradeço meus pais Arnaldo e Umbelina e meu irmão Raphael pelo apoio e compreensão por tantas ausências durante esses dois anos.

Agradeço, por fim, ao meu orientador prof. Leonardo Fígoli pela paciência, acompanhamento e pelas leituras tão cuidadosas que fez do meu trabalho.

Os lugares onde um texto se desmancha podem ser os mais fecundos (Dawsey, 2006)

Resumo

A dissertação apresenta um estudo em torno das performances do batuque, localizado no município de Ponto Chique no norte de Minas Gerais, e suas implicações para a categoria cultura, para a política local e para o devir quilombola do grupo. A pesquisa de campo foi realizada nos anos de 2015 e 2016 e também incorpora dados de uma experiência anterior ao mestrado. O texto propõe discutir categorias, modelagens e montagens das performances dos batuqueiros diante de um processo de mudança de status na qual uma prática inicialmente considerada como *coisa de gente fraca* passa a se tornar uma *cultura forte, cultura de raiz*. A partir do diálogo com autores da teoria antropológica contemporânea e da teoria da performance, discute-se noções como representação, cultura, música, teatralidade, drama. Constatou-se que, ao invés de se subordinar a uma visão fixa da cultura e acerca da própria tradição, os batuqueiros, por meio de suas representações ou performances, abrem-se para a condição de virtualidade e mobilidade dinamizando a vida social. O batuque como performance é invenção, ação, repetição, as diferentes formas de representação são possibilidades de materialização desse espaço fluido onde se assenta a cultura vazanteira.

Palavras Chave: batuque, performance, cultura vazanteira.

Abstract

The dissertation presents a study around the performances of the batuque, located in the municipality of Ponto Chique in the north of Minas Gerais, and its implications for the culture category, for the local politics, and for the devenir quilombola of the group. Field research was conducted in the years 2015 and 2016 and incorporates data from an experience prior to the master's degree. The text proposes to discuss categories, models and montage of the performances of the batuqueiros against a process of change of status in which a practice initially considered as thing of weak people happens to become a strong, root culture. Through the dialogue with authors of contemporary anthropological and performance theories, we discuss notions such as representation, culture, music, theatricality, and drama. We verified that, instead of being subordinated to a fixed view of culture and tradition itself, the batuqueiros, through their representations or performances, open themselves to the condition of virtuality and mobility, invigorating social life. The batuque as a performance is invention, action, and repetition; the different forms of representation are possibilities of materialization of this fluid space where the “vazanteiro” culture is based.

Keywords: batuque, performance, vazanteiro culture

Lista de ilustrações

Figura 1 - Mapa do Brasil localizando Ponto Chique.....	12
Figura 2 mapa do estado de Minas Gerais localizando Ponto Chique	12
Figura 3- Mapa do município de Ponto Chique	13
Figura 4- Apresentação do batuque antes da sessão de cinema (2010) - Foto de André Fossati	19
Figura 5- Dia em que conheci o batuque (2010) - Foto de André Fossati	22
Figura 6- Olímpio, Agripina e Valeriano (Valu) (2010) – Foto de Amanda Horta	24
Figura 7- Dona Isabel, Rainha do Batuque (2010) - Foto de Amanda Horta	26
Figura 8 - Festa depois da apresentação para o projeto Cinema no Rio São Francisco (2010) – foto de Amanda Horta.....	28
Figura 9 - Ponto Chique (2016).....	35
Figura 10 - Porto de Ponto Chique (2011)	40
Figura 11 - - Rua onde moram a maior parte dos batuqueiros (2016).....	41
Figura 12 - Agripina (2016).....	47
Figura 13 – Reencontro de Agripina com o rio São Francisco em Ponto Chique (2016)	50
Figura 14- Preparação para a filmagem na casa de Valu (2016)	55
Figura 15 - Olímpio na Folia de Reis de Ponto Chique (2015)	63
Figura 16 - Valu e Cláudio montando os equipamentos para a filmagem (2016).....	74
Figura 17 - Roncador de lata utilizado pelo grupo (2010) – Foto de André Fossati	96
Figura 18 - Neuza e Olímpio mostrando as caixas que o grupo utiliza (2016).....	97
Figura 19 - João de Lió tocando o roncador de madeira (2015).....	99
Figura 20 - Igreja no centro de Cachoeira do Manteiga (2016)	102
Figura 21 - Chico do Jega no boteco de Cachoeira do Manteiga (2016).....	104
Figura 22 - Rio São Francisco (2016)	108
Figura 23 - Raimunda, filho de Valu, João de Lió e Valu visitando a comunidade quilombola de Geraes Velho (2016).....	111
Figura 24 - Roncador de Geraes Velho (2016)	112
Figura 25 - Maria do batuque no filme Girimunho - Foto de Janaína Calaça.....	115
Figura 26 - Maria do batuque (2012).....	116
Figura 27- Movimentos dos ribeirinhos no rio São Francisco (2016).....	121
Figura 28 - Olímpio colhendo abóbora em sua vazante (2016).....	123
Figura 29 - Vazante de Olímpio (2016)	124

Sumário

Apresentação	14
1 Introdução: “Definindo o roteiro”. As primeiras navegações com os encantados do Rio São Francisco.	17
1.1 Uma cena em cada porto: como eu conheci o batuque de Ponto Chique	17
1.2 A rainha do batuque	22
1.3 Caiu, levantou.....	28
2 Gente fraca também faz história, cultura forte também faz política: batuque, cultura e política em Ponto Chique.	34
2.1 Terra da Santa.....	34
2.2 Brasília DF.....	50
2.3 Batuque para Iemanjá	54
2.4 Batuque histórico, batuque inventado	63
2.5 Batuque quilombola.....	68
3 Batuque, performance e outras montagens - Filmação do batuque	72
3.1 “Eu quero é beber cachaça”: esquentar a roda:	72
3.2 “O engenho é meu, o boi é meu, a cana é minha, o bagaço é seu”: relato cantado	80
3.3 “Aê João, Aê João, Você não era assim não”: Entoar, desentoeirar	83
3.4 “Olha, olha, eu até arrepiar”: Corpo e som, a música do corpo e o corpo da música.....	88
4 Eles juntam os pedaços do mundo: Ponto Chique e os batuques do médio São Francisco	96
4.1 Roncador de lata, roncador de madeira.....	96
4.2 Uma história do esquecimento.....	101
4.3 Lembrar e esquecer.....	107
4.4 Emaranhado de batuques.....	117
5 Imponderável da vida como o imponderável do Rio: Dramas sociais e dramas estéticos	121
5.1 Quem é rico tem gado, quem é pobre corre pro mato.....	121
5.2 A morte da Neusa: um drama em forma de batuque	127
5.3 Dramas sociais e dramas estéticos	135
5.4 Uma relação musical	141
5.5 Teatro e antropologia.....	146
Considerações finais.....	159
Referências bibliográficas.....	164

Mapas:



Figura 1 - Mapa do Brasil localizando Ponto Chique

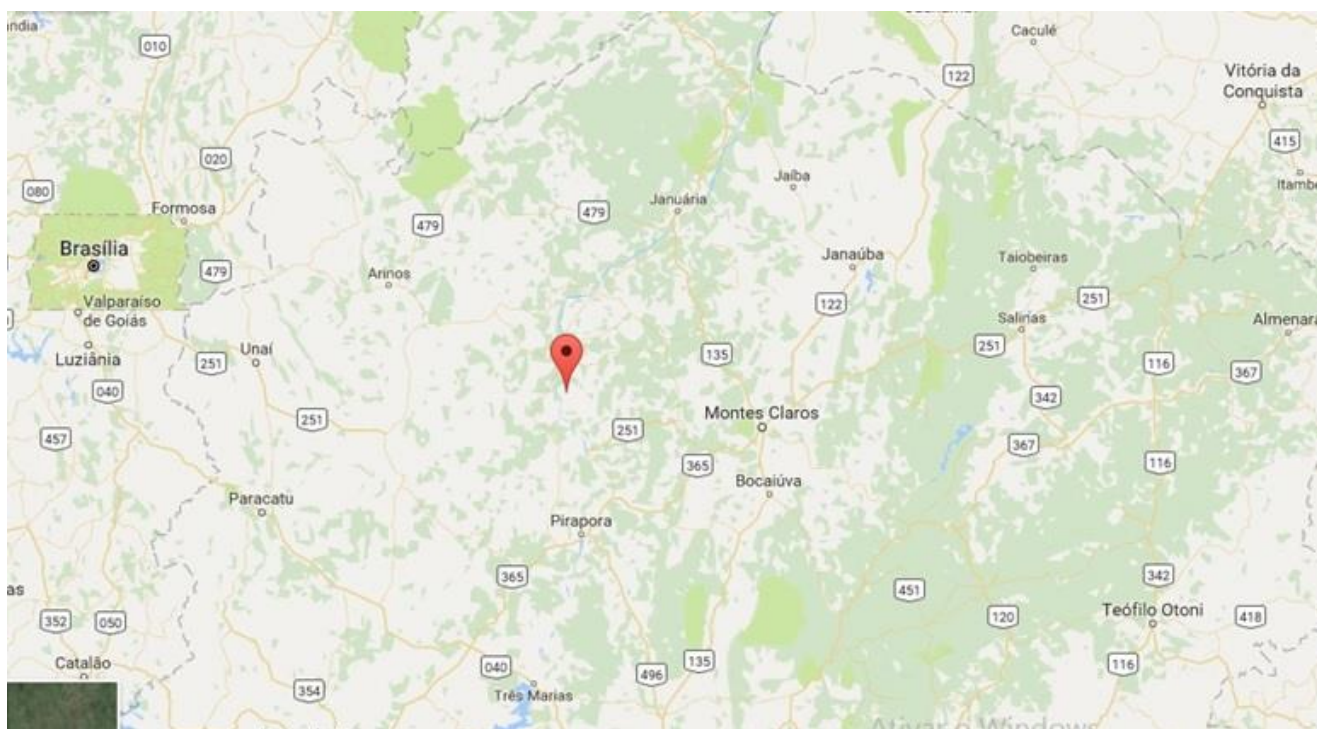


Figura 2 mapa do estado de Minas Gerais localizando Ponto Chique

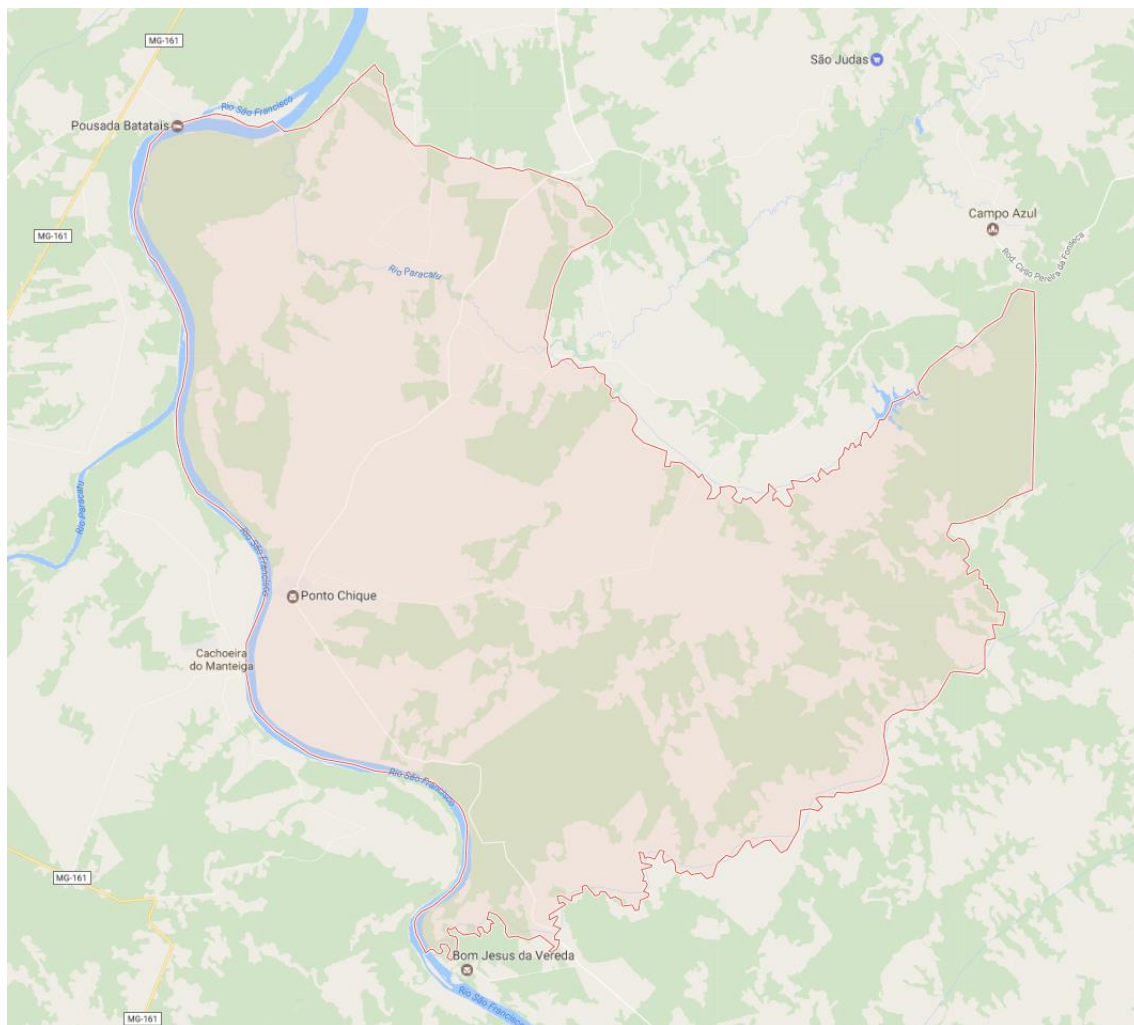


Figura 3- Mapa do município de Ponto Chique

Apresentação

Essa dissertação, eminentemente etnográfica, dedica-se ao estudo da prática do batuque de Ponto Chique a partir de categorias, modelagens, montagens que foram sendo identificadas ao longo da pesquisa. No início do trabalho de campo, deparei com um batuque que era considerado *coisa de gente fraca* pelos batuqueiros. O “status” da prática foi mudando ao longo do desenvolvimento da pesquisa e as próximas visitas de campo realizadas nos anos seguintes, testemunharam um processo de valorização da prática do batuque, ele passa então a ser reconhecido como *cultural*. Ao invés de se subordinar a uma visão fixa da cultura e acerca da própria tradição, os batuqueiros/vazanteiros, atuando com a fluidez das águas do rio, abrem-se para a condição de virtualidade e mobilidade, em resposta às demandas da dinâmica da vida social. Tratava-se, portanto de uma mudança de categoria tanto no plano interno, quanto também na relação com agentes externos. Ponto chique, esse lugar de cultura forte, assiste a transição de um lugar de gente fraca, para um lugar com mais fluidez.

As situações e os capítulos da dissertação buscam revelar conexões sociais, isto é, as relações sociais entre os membros do grupo estudado, relações cantadas e dançadas. Os capítulos são, portanto, desdobramentos etnográficos das formas de apresentações, ou, para usar o termo nativo, das “representações” do batuque. Entendimento que me pareceu ser pertinente e fundamental para pensar a prática do batuque de Ponto Chique na atualidade. A experiência de campo me levou a procurar diálogo nos estudos da performance, eles me pareceram mais pertinentes para essa interlocução. Além disso, convidei ao diálogo outros autores que não tem relação direta com o campo da performance. Trata-se de autores da teoria antropológica que me pareceram importantes para embasar os desdobramentos dessa prática.

Nesta dissertação eu lanço mão de algumas imagens junto do texto escrito com o objetivo de explorar diferentes perspectivas para a etnografia integrando significações textuais e imagéticas. Se gestos, práticas e performances podem ser descritas textualmente, “também são possíveis de estampar fotografias que

apresentam características não suscetíveis de revelação através da escrita" (Soilo, 2012:73).

A proposta não é uma utilização reducionista da imagem como prova de que eu estive lá, pelo contrário, as fotografias nos abrem a possibilidade de perceber um outro olhar que retorna ao antropólogo (Barbosa, 2014). Trata-se, portanto, de provocar reflexões a partir das cenas, olhares e as complexas relações que a fotografia constrói com a realidade. Essa pesquisa foi entremeada pela linguagem fotográfica e, sobretudo, cinematográfica. Pensando nisso, um dos desdobramentos possíveis dessa etnografia e que pretendo desenvolver a posteriori é um aprofundamento das questões metodológicas e epistemológicas do uso de imagens na antropologia e, sobretudo, da relação dos interlocutores com as imagens. Os batuqueiros me sugeriram durante a etnografia uma complexa relação entre realidade, ficção, produção de imagens e recepção dessas imagens.

Os capítulos, de certa forma, traduzem diferentes visões do grupo acerca das representações" (apresentações) e as modelagens do batuque nas diferentes visões. No capítulo 1, eu ofereço uma introdução que percorre o roteiro desde meu primeiro encontro com o batuque até os movimentos teóricos dessa dissertação e os devires daí decorrentes. No capítulo 2, eu trato das categorias cultura e política e como elas estão imbricadas. A própria construção de Ponto Chique é uma reinvenção da história. Cultura, portanto, é representação, é por intermédio da cultura que novas formas de exposição do batuque e a interação com novas audiências vem se tornando possíveis. Os batuqueiros representam, no sentido dramático do termo, para político independentemente de partido, do mesmo modo que o devir quilombola também é representação. Ou seja, o batuque além de contar sua história, começa a representar, no sentido identitário, a cultura forte e, portanto, quilombola. No capítulo 3 eu trato de temas da performance a partir da experiência de filmagem "filmação". Foi representando, no sentido teatral, para a filmação que os antepassados foram incorporados na roda, que a cura corporal ou a eficácia da prática aconteceu. Representar, nesse sentido, diz de uma audiência, mas também de uma experiência particular, ou seja, é tornar presente, re-apresentar um ente ou entidade. No capítulo 4 eu abordo o

emaranhado de batuques do alto-médio São Francisco que, nas suas performances, se lembram e se esquecem juntos e adicionam sentidos ao repertório compartilhado de músicas e sonoridades dos batuques ribeirinhos. No capítulo 5, eu trato do batuque em homenagem a Neuza, uma representação ou performance no sentido de promover uma ação, de trazê-la de volta à vida e realizar uma passagem: do mundo dos mortos, para o mundo dos vivos. Eu trato também de performances que servem para lidar com o extraordinário da vida cotidiana.

É importante ter em mente que a categoria representação é entendida por eles no sentido de ação, de relação. Essa cosmovisão se transfere para outros termos como "filmação". Os batuqueiros me colocaram na ação de filmar e assim fomos juntos nos tornando filmadores.

A natureza age, os encantados do rio têm ação e foi na ação de escrever essa dissertação que ela se tornou possível, que ganhou corpo e uma certa autonomia. Por mais que eu tentasse antever foi na ação da escrita que os capítulos apareceram. Hoje eu percebo como fez sentido, por exemplo, trazer autores que de outro modo provavelmente não povoariam minhas reflexões.

1 Introdução: “Definindo o roteiro”. As primeiras navegações com os encantados do Rio São Francisco.

1.1 Uma cena em cada porto: como eu conheci o batuque de Ponto Chique

Meu primeiro encontro com o batuque de Ponto Chique aconteceu em 2010 quando eu fazia parte da equipe do projeto Cinema no Rio São Francisco. O projeto percorria diversas comunidades ribeirinhas do rio São Francisco exibindo filmes e documentários em sessões de cinema ao ar livre. A gente fazia o percurso de barco na famosa barca Lumiar que saía de Pirapora e ia descendo o rio. Navegar pelo rio São Francisco é uma experiência de difícil tradução, como brincam os próprios ribeirinhos, navegou uma vez, não tem volta, vai retornar sempre. Seguindo a profecia, retornei ainda trabalhando no projeto nos anos de 2011, 2013 e 2014.

O projeto geralmente seguia o trajeto de Pirapora até Manga em Minas Gerais. Algumas vezes, a depender do recurso, seguíamos até a Bahia e em quase todos os anos ele passou por Ponto Chique. Eu era a jornalista responsável por fazer uma espécie de diário de bordo em que eu escrevia diariamente sobre a experiência de encontro da equipe do projeto com os ribeirinhos. Foi nesse processo que eu conheci o batuque de Ponto Chique.

O projeto produzia também um breve documentário sobre os moradores locais que era exibido durante a sessão de cinema. Sempre tinha um antropólogo na equipe e esse foi o meu primeiro contato com a antropologia. Eu gostava de acompanhar os antropólogos, quando eles permitiam, para ouvir como conduziam as entrevistas e isso me trazia outras perspectivas para os meus textos diários. Em 2011, eu cheguei a me inscrever no processo seletivo do mestrado em comunicação para discutir a relação entre jornalismo e etnografia pautada por essa experiência com o cinema em que a audição da vida social, as memórias, as narrativas, a vida daquelas comunidades se tornava o próprio acontecimento jornalístico. Mas o devir antropóloga seria mais forte e o meu projeto foi reprovado por inadequação do tema às linhas de pesquisa do departamento de Comunicação.

Navegar pelo rio São Francisco é também se entregar aos encantados que moram no fundo do rio, deixar as ideias fluírem pelos casos e narrativas fantásticas é mergulhar num universo à parte. No final da primeira viagem feita de barco eu já tinha adotado uma imagem de barro que comprei na comunidade quilombola de Buriti do Meio como sendo o caboclo d'água. Já tinha minhas velas e minha oração. Por que, na dúvida, é melhor acreditar, apesar de que a ideia de “crença” não combina muito com a relação dos ribeirinhos com esses seres. É comum se deparar com os ribeirinhos discutindo acerca da existência do caboclo d'água. Discute-se a evidência do ser, por que, afinal, ele existe.

Além dos dias de exibição, o projeto visitava as comunidades meses antes para produzir um pequeno documentário com os moradores que era exibido durante a sessão de cinema. Esses documentários exerciam forte impacto nas comunidades, uma espécie de espelhamento. Durante as andanças conhecemos várias pessoas que nunca tinham visto cinema e que, num mesmo dia, tinham contato com aquela tela inflável gigante, passando filmes e ainda vendo a si próprio ou à própria comunidade na tela. Essa tela gigante também impactou o batuque. Como disse Agripina, integrante do batuque, em uma das filmagens do documentário no momento em que a equipe agradecia sua participação no filme: “Eu é que agradeço por colocarem essa fraca figura no filme da cidade”. Essa é uma ideia que ainda estava presente no batuque: “A gente aqui é muito fraco”, diz Agripina (2015).



Figura 4- Apresentação do batuque antes da sessão de cinema (2010) - Foto de André Fossati

Nesse processo de pré-produção do projeto Cinema no Rio eu era quem, geralmente, encontrava os “personagens” para os filmes. Talvez por isso hoje em dia seja tão difícil me colocar para os batuqueiros como pesquisadora e não mais como produtora de imagens. Na verdade, os batuqueiros me atribuíram um papel fictício que foi ganhando realidade. Produzimos um vídeo durante o campo¹, e o devir cineasta que sugeriram os batuqueiros foi ganhando corpo. Aprovamos o projeto de um documentário no Fundo Estadual de Incentivo à Cultura de Minas Gerais para ser executado em 2017. Às vezes eu me questiono se o fato dos batuqueiros não compreenderem a ideia de eu estar lá realizando uma pesquisa de mestrado se explica apenas pela minha experiência com o cinema ou simplesmente por que essa é uma categoria que faz sentido para eles. É como se, de alguma forma, eles *inventassem* um papel que, a partir de uma ficção, vai se tornando realidade². É na invenção que as

¹ Vídeo disponível em https://www.youtube.com/watch?v=_WyRrd-FeqI&t=89s

² Essa experiência não é única. É muito comum as comunidades definirem o papel do pesquisador, antes mesmo do próprio pesquisador.

coisas vão se materializando. Eu não imaginaria que o vídeo que produzimos durante o campo seria tão importante para o grupo e, naquele momento, também não poderia conceber que seríamos capazes de aprovar um projeto de documentário sobre os batuques ribeirinhos.

A relação dos ribeirinhos com a ficção sempre me encantou desde minhas primeiras andanças. Muitas vezes, ainda no projeto, eu me via suspensa numa realidade à parte. Não era a equipe que levava ficção para as comunidades, as comunidades produziam suas próprias ficções, salientando que eles não opõem ficção e realidade. No meu primeiro campo como mestrande em 2015 eu tentei resistir ao papel de filmadora, ou gravadora de histórias, o que se mostrou inútil. Em 2016 eu brinquei com esse papel e o campo foi fluindo, a partir da filmagem uma série de eventos aconteceram. É claro que essa relação também impôs dificuldades.

O momento mais forte e mais difícil foi quando Neuza morreu em junho de 2016. Ela era uma das integrantes do batuque, esposa de Olímpio e uma figura muito importante para a comunidade. Era como se toda a ficção estivesse sendo interrompida a favor de uma realidade que ninguém esperava e que fugia ao roteiro proposto pelos batuqueiros.

Nos momentos que eu me aproximava dos batuqueiros era como se eu quisesse ouvir ou gravar alguma história, mas não, eu só queria confortá-los de alguma forma. Foi um momento em que eu questionei profundamente o meu dever antropóloga e esse papel liminar que temos que cumprir. Não somos pessoas próximas dos nossos interlocutores, mas também não somos distantes, estamos ali convivendo com eles. É muito difícil descrever esse sentimento, é preciso entender que nem tudo é passível de escrita.

Durante o enterro, Zé dos Passos reuniu os batuqueiros e pediu para que não deixassem o batuque acabar, pediu para cuidarem de Olímpio. Eu temia que a morte de Neuza significasse o fim do batuque. Quando eu achava isso, Olímpio chegou e me disse: vou fazer uma homenagem, vou cantar Neuza no batuque. Foi na ação da performance que o batuque desafiou também minhas intenções teóricas.

Quando decido apostar na ideia do levantamento, eles me mostram, na performance, a impossibilidade dessa ruptura temporal, quando tento resgatar as histórias de antigamente, durante o batuque para a filmagem, vários batuqueiros antigos foram “revividos” na roda, quando penso em abandonar minha proposta inicial, eles decidem cantar Neuza, dramatizar coletivamente aquela perda.

Essa passagem de jornalista-antropóloga para antropóloga-pesquisadora e pesquisadora-participante teve implicações inclusive na minha tentativa de afastamento. Se em 2010 eu me lancei na performance do grupo, entrei em suspensão e me permiti dançar o batuque, em 2015 e 2016 eu tentava resistir à sonoridade e me tornar uma observadora “objetiva” da performance. Eu precisava descrevê-la com exatidão. Hoje eu consigo perceber que o pesquisador também pode ser um participante e que esse afastamento traz uma ideia de objetividade que não contribui para qualquer projeto de pesquisa.

Nas minhas andanças o batuque foi o que mais chamou minha atenção. “Chamar atenção” não é a melhor expressão, fato é que eu “caí” na roda.

Durante os encontros com o batuque, tentar definir essa tradição também foi um grande dilema. Em princípio, trata-se de uma dança circular em que os homens geralmente tocam as caixas e os roncadores, puxam as músicas e as mulheres respondem. As mulheres dançam com suas saias rodadas e batem o ombro-a-ombro no final da performance individual. No entanto, a pesquisa me conduziu a não fixar uma definição da prática que tem tantos lados e tantas profundidades, e sim, voltar a atenção para uma série de relações que essa performance produz.



Figura 5- Dia em que conheci o batuque (2010) - Foto de André Fossati

1.2A rainha do batuque

Quando atracamos no porto de Ponto Chique em 2010, a missão era entrar pela cidade para conhecer a história dos moradores e suas narrativas. Eu estava acompanhada da antropóloga do projeto, Amanda Horta, quando fomos até a casa de Olímpio que se tornou um dos meus principais interlocutores desde então. Nesse ano eu conheci também Valeriano (Valu) que é irmão de Olímpio e Agripina vizinha de Olímpio e prima dele. Foi nesse dia que eu também conversei com Neuza esposa de Olímpio. Eles foram os membros do grupo que eu mais tive contato durante o projeto e também durante o campo pela relação que fomos construindo desde então.

O batuque tem como membros principais Agripina, Raimunda, Pascoalina, Maria José, Francisca, Rosinha, João de Lió, Ademar, Valeriano, Olímpio, Nilson, Neusa e Pretinha. Os integrantes principais são os que estão a mais tempo envolvidos com o grupo, mas ainda tem a neta e a filha de Olímpio que de vez enquanto participa das rodas. Tem o netinho que, como explica Olímpio,

esse nasceu pro batuque. Ele saía na frente, puxava o grupo. Mas sua filha se mudou e levou o menino para morar em Salvador. Até hoje ele é invocado com samba, me contou a mãe do menino que eu conheci durante o enterro de Neuza. Tem também Elenice que entrou recentemente e que fica arrepiada todo o dia que assiste o DVD que produzimos na filmação do batuque. Tem também Juquinha, irmão de Olímpio, que faleceu há alguns anos. Ele morreu brigado com o irmão por causa de um desentendimento sobre o batuque na viagem do grupo para Brasília.

Olímpio e Valu são os que mais falam do batuque, as mulheres e os demais membros delegam a eles a missão de falar sobre o assunto. Hoje eu percebo que, pela relação que fomos construindo desde 2010, eu acabei naturalizando essa ideia e acabei passando mais tempo ouvindo Olímpio e Valu. É claro que eu busquei conversar com os demais membros e principalmente com as mulheres que são as que menos falam do assunto. Eu fiquei na casa de Agripina durante o campo de uma semana realizado em 2015 e durante um mês de permanência na cidade em 2016. Isso possibilitou que eu estreitasse a convivência com ela. Mas as mulheres geralmente falam pouco sobre a prática e se concentram nos assuntos cotidianos. Hoje eu percebo que a ansiedade por ouvir histórias do batuque me fez aproximar mais dos dois. Eu tentei trazer uma visão feminina da prática ao falar da performance do grupo, das histórias antigas, mas percebo que talvez não tenha conseguido alcançar essa visão das mulheres e as tensões de gênero que acontecem no cotidiano e no batuque. Fato é que a performance do batuque é um campo de tensão e lócus de reflexão e reflexividade.

A primeira vez que ouvi casos que envolvem brigas entre homens e mulheres e que foram cantadas no batuque foi em 2010 quando eu e Amanda conversamos com Dona Izabel, rainha do batuque e mãe de Olímpio e Valu. Ser rainha no batuque é uma espécie de apelido dado por consideração, pelo protagonismo na dança, na sabedoria dos cantos, na *influência* com a prática. Não se trata, portanto, de um simbolismo monárquico que impõe alguma hierarquia ou regra. Foi a partir dessa conversa com Dona Izabel que surgiu

uma inquietação que desaguou num projeto de mestrado em antropologia cinco anos depois.



Figura 6- Olímpio, Agripina e Valeriano (Valu) (2010) – Foto de Amanda Horta

Nesse dia, eu, Amanda, a equipe do projeto, a assessora de imprensa, o vídeo-documentarista, as jornalistas da TV Cultura que acompanhavam o projeto, preenchemos o quintal de Olímpio e Neuza com câmeras, filmadores e observadores “ilustres”, como André Midani, um dos nomes mais importantes da indústria fonográfica brasileira e que também esteve presente acompanhando o projeto em 2010. Depois de uma breve apresentação do batuque para a equipe de filmagem, todos se retiraram e eu e Amanda ficamos conversando com Valu e Olímpio. Valu então nos convida a conhecer sua mãe, Dona Izabel. Ela tinha 102 anos, estava bastante debilitada e parecia não estar se comunicando com a gente. Ela viria a morrer dois anos depois desse encontro. Eis que a gente escuta Dona Izabel falando baixinho: “Fica ciente de que tem esse batuque”. Nesse momento percebemos que ela estava ali com a gente o tempo todo, compreendendo a conversa, participando das histórias. Amanda fez um relato que ilustra bastante o momento e que gostaria de reproduzir aqui:

[...] ela então sussurrou que dançava muito, pulava a noite inteira no batuque, que tocava caixa, e virou-se para mim dando os ombros com dificuldade, como se simulando a dança do batuque. O movimento foi por mim acolhido com um tanto de emoção, eu ali, dançando batuque com Rainha Isabel (Horta, 2010)

Ela então olhou para Valu e disse algo sobre a mãe de Agripina. Valu então pôs-se a contar a história de um batuque protagonizado por Maria Catenga. O caso aconteceu muitos anos atrás, quando numa manhã, Maria, mãe de Agripina, apanhou muito de seu marido João. Mas Maria era mulher forte, de batuque, tal qual Dona Isabel, e a noite, no meio de um batuque feito por encomenda do prefeito, João batendo caixa e Maria puxando canto, ela começou:

“Foi você João

- Não foi não Maria (respondeu o marido)

- Foi você João / Que me bateu no romper do dia”



Figura 7- Dona Isabel, Rainha do Batuque (2010) - Foto de Amanda Horta

Esse caso de Maria Catenga trouxe diversas questões preliminares para a pesquisa. Eu fiquei inicialmente instigada em entender como essa tradição, que vem desde o tempo da escravidão, possui um caráter ritual de dramatização da vida social em que tensões e conflitos, que não podem ser resolvidos na vida cotidiana, são mobilizados e dramatizados na roda. Esse caso aponta também para uma possível dominação dos homens numa tensão de gênero que é remodelada na roda de batuque. É na roda que Maria Catenga expõe sua liderança. É nesse momento do rito que os conflitos são encenados, o que não significa a imposição de uma ordem social depois do momento “ritual” do batuque. Mas, de certa forma, percebe-se uma reafirmação de vínculos.

O pessoal do batuque conta com frequência os casos dos dois. Maria Catenga não deixava barato, enfrentava o marido, buscava ele nos botecos, as brigas eram frequentes. Depois de um tempo eles se separam e Agripina construiu uma casinha para mãe na frente da casa dela. Agripina é filha única e não esconde a saudade que tem da mãe que já faleceu e me conta as histórias de sofrimento e desse lugar do feminino que parece ganhar força e projeção somente na roda de batuque.

Foi partindo, então, dessas inquietações preliminares que, em 2014, eu me submeti a seleção de mestrado em antropologia com a proposta inicial de estudar a relação entre os dramas sociais e dramas estéticos no batuque de Ponto Chique. Eu partia da ideia de que a forma como Maria Catenga dramatiza um caso de violência doméstica na roda de batuque é performativa com uma especificidade de estéticas dramáticas que contribui para a ressignificação e dinamização de um acontecimento na comunidade. A hipótese era a de que essa especificidade de estéticas nos ajudaria, portanto a compreender o modo como, em gestos, intervenções corporais, melodias, poesia, se configura a importância dos cânticos na elaboração e ressignificação das crises sociais.

A proposta inicial era, então, olhar para o Batuque de Ponto Chique sob o prisma da antropologia da performance e trazer à tona elementos que configuram esse campo como corpo, dança, música, rituais, e narrativas orais, elementos importantes para refletir sobre essas manifestações. Mais do que compreender a performance como momentos a serem superados pela imposição ritual da ordem, torna interessante compreender as instabilidades, devires e ambiguidades da vida coletiva em sua positividade criadora e que são externalizadas no momento da performance.

Essa proposta de análise do batuque sob o prisma da antropologia da performance se manteve ao longo da pesquisa, mas com algumas articulações que se tornaram fortes durante o campo em 2015 e 2016. Não seria possível escrever sobre o batuque sem abordar a categoria cultura, as relações políticas, as relações com os movimentos sociais, o devir quilombola do grupo. Mas se pensarmos que os estudos da performance não são autocontidos e

que, pelo contrário, revelam uma série de relações, acredito que eu, na verdade, ampliei o horizonte da minha proposta inicial assumindo o roteiro proposto pelos batuqueiros e pela experiência etnográfica.

Gostaria de abordar melhor esse movimento da pesquisa ou melhor dizendo: o roteiro construído com os batuqueiros. Acho que esse percurso suscita diversas questões sobre a relação pesquisador/interlocutores, a agência dos interlocutores e sobre como levar a sério os acontecimentos que a etnografia suscita.



Figura 8 - Festa depois da apresentação para o projeto Cinema no Rio São Francisco (2010) – foto de Amanda Horta

1.3 Caiu, levantou

Após ser aprovada no processo seletivo de 2015, era então o momento de retomar meu contato com os batuqueiros e propor uma nova visita. Liguei para Agripina e perguntei se eu poderia ficar em sua casa por alguns dias. Ela parecia muito receosa, disse que a casa dela era de pobre, deu para sentir a angústia com relação à proposta. Eu mesma duvidei da empreitada, essa coisa invasiva tão pouco falada na antropologia. De repente você se torna um

morador, um membro da família e depois vai embora e por mais que tente manter uma relação posterior, sempre haverá uma lacuna. Talvez pelo fato de minha graduação não ser na antropologia, eu achei muito difícil lidar com a relação proximidade/distância que a etnografia exige e que se materializa quando você propõe fazer moradia na casa de outra pessoa. Eu acabei convencendo Agripina, disse que eu era da roça também, de família do interior de Minas Gerais e que isso não seria um problema. De forma muito generosa, ela aceitou me receber.

No final da ligação, Agripina pergunta naturalmente: “Você vai querer uma representação do batuque?” Eu fiquei em silêncio por alguns segundos, ainda confusa, respondi: se não for incomodar vocês. Desliguei o telefone e permaneci paralisada por algum tempo. Comentei sobre isso com antropólogos e fui questionada se eu poderia seguir com uma pesquisa, na qual os meus interlocutores “representariam” para mim³.

Peguei um ônibus, viajei por seis horas até Pirapora e mais duas horas até Ponto Chique. Chegando lá, em agosto de 2015, permaneci por uma semana na cidade. Apesar de ter me sentido deslocada na representação que o batuque fez para mim em 2015, ao longo da pesquisa, fui percebendo que a palavra carrega diversos sentidos incluindo a ideia da performance como representação, além de ser uma categoria nativa que apresenta a forma como os batuqueiros enxergam e lidam com a realidade. Matutando hoje em dia compreendo que foi pela experiência deles com as filmagens do projeto, pelo costume de representar para a câmera, que veio a pergunta óbvia e supernatural: “você vai querer uma representação? ”

Durante essa semana que permaneci na cidade, representar, levantar e inventar foram as palavras que mais escutei dos batuqueiros. Olímpio me explica que o projeto Cinema no Rio “levantou” o batuque, ora ele me diz que foi Zé dos Passos que “levantou” o grupo. Zé dos Passos era radialista e conheceu o grupo em uma de suas apresentações na cidade. Ele virou

³ Mesmo com os questionamentos decidi manter minha pesquisa, mal sabia que a ideia de representação que causava um desconforto, pois remete a uma cultura forjada, seria a categoria que, ironicamente, iria me acompanhar por toda a pesquisa.

representante do grupo e conseguiu diversas viagens incluindo uma apresentação em Brasília (DF). Os batuqueiros fizeram batuque no gabinete do presidente Lula. Em qualquer conversa, será impossível não ouvir o relato da viagem a Brasília DF. Zé dos Passos se tornou, então, coordenador do grupo, levou o pessoal a ensaiar, sugeriu a realização da dança da capina que reunia cânticos que seus pais cantavam no momento da lida na lavoura.

Depois de retornar a Belo Horizonte, pensei em mudar meu tema e falar sobre os batuques levantados, esquecer a questão dos dramas sociais e da performance. A partir do campo em 2016 comecei a perceber que levantar é um processo, não tem começo nem fim. Zé dos Passos levantou, o Cinema no Rio e de vez enquanto eu também “levanto” o batuque, como me explica Olímpio (2016). Essa percepção veio de uma permanência mais profunda e também do entendimento de que é preciso sempre mergulhar nas concepções do batuque e saber que elas são fluidas, possuem diversos sentidos e que transcendem nossa visão linear da realidade.

Na aula de pesquisa II, realizada no primeiro semestre de 2016, fui alertada para o perigo de estar separando um batuque de antigamente realizado nos terreiros de Dona Izabel – onde eu poderia analisar a relação ritual de elaboração de dilemas do grupo - de outro batuque atual e levantado a partir da cultura ou da interferência de agentes externos – onde, no limite, só me restava compreender os processos de “aculturação”. Na aula fui estimulada também a assumir o meu papel de “filmadora” e por que não usar as câmeras no trabalho de pesquisa antropológico. Retornei a campo mais encorajada em 2016. Permaneci na comunidade durante um mês que foi recheado de experiências intensas, foi possível vivenciar a força do batuque como uma tradição que se inventa e se renova para se manter pulsante na vida dos batuqueiros. Agripina e Olímpio sempre dizem que o batuque vai acabar. Mas a qualquer momento um batuqueiro pode emergir nas dobras do rio, no movimento das crôas⁴. A proposta então foi guiar a dissertação a partir de minha experiência etnográfica para discutir como uma performance pode articular diferentes dimensões e relações dos batuqueiros com as demandas atuais da comunidade. É na

⁴ É no nome que os ribeirinhos dão para os bancos de areia que se formam no meio do rio.

representação que eles vivem, elaboram e trazem novos sentidos para os conflitos vividos no cotidiano.

Nesse um mês que passei em Ponto Chique, em 2016, percebi que o processo de devir quilombola que eles vivem atualmente também se dá pela prática. Quilombo é igual a batuque me explica Valu (2016) e os batuqueiros hoje reivindicam um lugar de valor para a prática. Mas a prática também é uma forma de dramatização dos acontecimentos. Neuza morreu e fizeram um batuque em homenagem a ela. Cantar o batuque é fazer Neuza presente em diferentes rodas, a memória dela poderá fluir inclusive pelo rio São Francisco. Nesse emaranhado os diferentes batuques ribeirinhos dialogam, adicionam sentidos às músicas, compartilham memória e identidades. Esse retorno ao campo representou também um retorno às minhas reflexões iniciais agora transformadas. A partir dessa importância do batuque na contemporaneidade de seus membros eu retornei aos estudos da performance, pois permitiu-me compreender como uma prática é capaz de agenciar tantos sentidos. Eu volto a me ater à descrição da performance do grupo a partir da filmação, a relação entre dramas sociais e dramas estéticos, a relação entre os batuques ribeirinhos preenchidos por demandas atuais relacionadas às noções de cultura e o envolvimento na política local.

Percebi então que não faz sentido distinguir um batuque feito nos terreiros de dona Izabel de outro “levantado” ou recriado pela cultura, após a interação com agentes externos. Seja nos terreiros de Dona Izabel, seja nos palcos, na filmação, nos encontros, eles estão sempre representando, sempre dando vida ao batuque. Dar vida é se transformar. Na performance do batuque, é possível trazer as coisas de volta à vida.

A metodologia escolhida foi pensar a performance como um campo de estudos interdisciplinar e “capaz de colocar disciplinas que haviam sido anteriormente separadas em contado direto umas com as outras e com seu contexto histórico, intelectual e sociopolítico” (Taylor, 2013: 49). Isso representa ter em mente que tanto a prática textual quanto a prática incorporada são detentoras de sentido. Taylor acredita que devemos repensar nosso objeto de análise e

dar mais atenção aos roteiros como paradigmas de construção de sentido. Em suas palavras:

[...] A fratura a meu ver não é entre palavra escrita e falada, mas entre o arquivo de materiais supostamente duradouros (textos documentos, edifícios, ossos) e o repertório, visto como efêmero, de práticas/conhecimentos incorporados (língua falada, dança, esportes, ritual (Taylor, 2013: 49).

Assumir o roteiro proposto pelos batuqueiros significa ainda trazer à tona o desafio de traduzir uma expressão incorporada em uma expressão linguística e, para além disso, reconhecer os pontos fortes e as limitações de cada sistema (Taylor, 2013: 65). Traçar roteiros significa levar a sério o repertório que envolve práticas que se constituíram para além do arquivo, significa também nos situar nele como parte do ato de transferência. É nesse sentido que essa dissertação tenta construir um roteiro do ponto de vista não do pesquisador, mas sim na tentativa de moldar nossas categorias de acordo com o que os interlocutores nos mostram em suas performances.

“Mesmo os escritores etnográficos, que se agarram a fantasias de que podem observar a partir das margens, são parte do roteiro, embora talvez não seja o que eles lutam para descrever” (Taylor, 2013: 65). Essa introdução é também uma tentativa de apresentar esse roteiro e os atos de transferência que culminaram nessa dissertação. Esse texto só faz sentido se pensarmos em todo um conjunto de relações que vai da minha presença no projeto Cinema no Rio em 2010, minhas tentativas de aproximação ao longo de minhas passagens pela comunidade e os dois períodos em que convivi com os batuqueiros em 2015 e 2016. Recheado de expectativas, equívocos, fissuras, incompreensões, esse roteiro tem um percurso como descrevi acima e é fruto dessa interação.

Na montagem proposta pelos batuqueiros, é preciso levar a sério o universo fluído, inventivo e criativo. É preciso levar a sério a relação ente histórico e inventado, a *representação*, os conceitos de cultura que eles nos devolvem, a importância do encontro e da interação entre os batuques ribeirinhos.

Fazer campo no batuque significa saber que os sentidos cristalizados na escrita são na verdade fluidos e incompletos. Se "os lugares onde um texto se desmancha podem ser os mais fecundos" (Dawsey, 2006), essa dissertação se

apresenta nos interstícios de uma escrita não resolvida, de uma possibilidade de agregar e ajuntar as peças de uma experiência agora estranhamente familiar. Mas a vida é um remanso, a frase de Olímpio será repetida diversas vezes nessa dissertação, mas não tão repetida quanto na minha vida. Todos os dias me lembro que a vida não está e nem pode estar sob nosso controle. Se a etnografia é um remanso, a escrita guarda a pretensão do controle. Trata-se, na verdade, de um abismo opaco e nebuloso.

2 Gente fraca também faz história, cultura forte também faz política: batuque, cultura e política em Ponto Chique.

2.1 Terra da Santa

“Ponto chique é uma cidade de muita fama/Na seca só tem poeira/ Nas águas só tem lama/ Ponto chique é a cidade que mais conduz/ De dia falta água/De noite falta luz.” Música do batuque

Olímpio às gargalhadas canta a música que ele fez para Ponto Chique, essa cidade que não tem nada de chique, mas que tem um nome engraçado, assim como outros municípios vizinhos do alto-médio São Francisco no norte de Minas Gerais. Com população estimada de 4.116 pessoas a cidade fica há uns 120 km de Pirapora, cidade de maior influência da região. De acordo com dados da Prefeitura Municipal, economicamente, Ponto Chique se destaca na pecuária, com um rebanho de gado de corte e leiteiro estimado em mais de 33.000 cabeças, resultando em uma enorme concentração fundiária. O que resta aos ribeirinhos são as terras da Marinha, ou seja, as vazantes na beira do rio.



Figura 9 - Ponto Chique (2016)

Na margem oposta ao Rio São Francisco, encontra-se Cachoeira do Manteiga, numa rivalidade histórica que vem desde a dissolução da comunidade de Paracatu de Seis Dedos, inundada na enchente de 1945. Sem abrigo os moradores tiveram que buscar novas terras para morar. Nestor Alves Clementino, que é uma figura de renome da comunidade, sugeriu a troca das terras de Paracatu por outras terras fora das margens do rio São Francisco. Um grande fazendeiro chamado Raimundo Campolino efetuou a troca com Nestor. Gonçalo Ramos, por sua vez, era um fazendeiro importante que tinha uma forte oposição a Nestor, ele acreditava em um romance entre este e sua mulher e por isso não aceitou que seus seguidores fossem para as novas terras. Em 1946, Gonçalo comprou uma terra situada na margem esquerda do rio e levou parte da população formando o povoado de Cachoeira do Manteiga. Já os seguidores de Nestor foram para as novas terras que formariam Ponto Chique. Quando Nestor chegou no local, disse: “Esse lugar é muito chique”, dando origem ao nome da cidade. Essa história é contada por praticamente todos os moradores de Ponto Chique e também pelos batuqueiros cujos pais vivenciaram o acontecido. “Até documentar aquela terra nossa foi difícil – a terra é da santa... senhora Santana”, explica Olímpio (2016) ao falar do processo de documentação de seu loteamento dentro da cidade.

Terra da Santa era lugar de se fazer morada. Pelo que pude compreender, a partir dos relatos dos moradores da cidade, como as terras de Paracatu de Seis Dedos eram da Santa e foram trocadas com Raimundo Campolino para formar a cidade de Ponto Chique, elas permaneceram sendo da Santa o que significa que os moradores puderam pegar um pedaço e construir suas casas. Me parece que era comum grandes fazendeiros doarem parte de suas terras para algum Santo em devoção ao catolicismo.

A Nossa Senhora Sant'ana original vinda de Paracatu ficou em Cachoeira e Ponto Chique comprou uma santa idêntica. É interessante pensar em como a invenção se faz presente desde a origem da cidade. Em 2015, os batuqueiros me contaram de uma procissão para a santa saindo de Ponto Chique e atravessando o rio de barco até Cachoeira do Manteiga. No final teve batuque. Neste sentido, parece-me importante assinalar a festa, leia-se batuque, como um espaço de coletivização das histórias e memórias que também reinventa a origem. Como aponta Garcia Côrrea (2009) tais festas aos santos padroeiros expressam uma relação com o catolicismo popular brasileiro. Nesse aspecto a religião se insere no conjunto de uma ação ritual onde as relações entre os homens e os santos expressam simbolicamente as relações dos homens entre si. Essa referência à procissão foi recuperada pelos batuqueiros para falar da relação entre Ponto Chique e Cachoeira do Manteiga em que a rivalidade histórica vem sendo substituída pela aproximação ritual nos batuques como um lugar de constituição de uma coletividade.

Por outro lado, é também interessante pensar em como tal origem provém de um conflito social. O “mito de criação” de Ponto Chique é uma ruptura/fissão provocada por discussões a partir de um suposto caso amoroso entre Nestor e a esposa de Gonçalo. Entretanto, a origem dual se desdobra em uma mesma santa protetora. Tratam-se de disputas e conflitos pelo feminino, seja pela mulher, seja pela santa. A constituição das cidades mineiras estão, na maioria das vezes, atreladas a instituição de um santo protetor. Aqui, por sua vez, a rivalidade social comunga de uma mesma fé.

Essas dualidades, conflitos conjugais e de gênero também fazem parte das histórias dos primeiros batuques e fazem parte da memória social dos

batuqueiros, uma vez que muitos desses acontecimentos são cantados nas rodas. A história mais emblemática foi aquela narrada na introdução que trata de uma briga entre Maria Catenga e João Catenga, pais de Agripina, ambos já falecidos. Seu Americão já foi batuqueiro e hoje é uma referência na cidade como um guardião da memória e dos casos locais que ele conta com uma precisão de detalhes impressionante, detalhes esses que são sempre atualizados durante a fala. Em quase todos os seus casos há um desfecho de conflito envolvendo dramas amorosos. Ele conta de um batuque da época da comunidade de Paracatu de Seis Dedos em que uma batuqueira muito sedutora se envolveu durante a roda com um homem. O batuque ainda estava tocando e o homem a levou para um lugar reservado. O marido viu e esfaqueou a esposa no mesmo local. Segundo Americão ela ainda conseguiu se locomover e morreu no meio da roda de batuque. Como todo mundo estava tocando, ninguém ouviu os gritos da mulher e só foi possível perceber o que acontecia quando ela caiu morta no local. Eu jamais conseguiria reproduzir aqui a performance da fala de Americão, o suspense, os detalhes e a sedução em sua forma de contar. Esses casos de ruptura/fissão envolvendo relações entre homens e mulheres, perdas e conquistas, fazem parte da gênese do imaginário de Ponto Chique que se traduz ou é traduzido nas músicas nas rodas de batuque.

Em 2015, eu decidi atravessar o rio até Cachoeira para conversar sobre o levantamento do batuque de lá. Sem saber como chegar ao porto, aceitei a carona de um rapaz que estava de moto. Depois fui perceber que ele aparentava estar bêbado, era filho de um grande fazendeiro local, morava em Belo Horizonte e estava em Ponto Chique a passeio. Depois de passar o dia em Cachoeira quando retornei à cidade, a sensação era de que todo mundo sabia que eu havia pegado carona com o rapaz. Percebi ainda mais a latência dessas tensões de gênero, me toquei que era preciso ter cuidado e discrição, mesmo sendo pesquisadora, sobretudo pelo fato de ser mulher. Já no retorno em 2016, Cláudio, meu companheiro, me acompanhou por uma semana para me ajudar na gravação do vídeo. O fato de apresentar ele como meu marido amenizou a situação. Eu me senti mais à vontade para, inclusive, entrevistar os batuqueiros. Quando Cláudio retornou e eu permaneci na cidade, uma

moradora mais idosa chegou a me perguntar se meu marido não se importava com o fato de eu ficar sozinha. É possível relacionar essas tensões cotidianas à própria gênese da cidade decorrente de uma ruptura por causa de suposto caso extraconjugal. É possível relacionar ainda aos casos antigos das mulheres do batuque, a forma como Americão articula suas narrativas que sempre perpassam tensões amorosas. O próprio batuque de denúncia de Maria Catenga é emblemático para ressaltar os conflitos de gênero e a visão da cidade acerca das mulheres. Maria Catenga era mulher de pulso, desafiava João, não deixava barato as confusões que o marido arrumava na cidade e cantava essa relação no batuque.

A questão de gênero é um aspecto importante, mas que não está contemplado nessa dissertação, trata-se de uma abertura investigativa que poderá ser melhor abordada em trabalhos posteriores.

É nesse contexto que o batuque de Ponto Chique caminha há muitas gerações, lidando com a invisibilidade e preconceito histórico reforçado, muitas vezes, pela prefeitura e pelos moradores locais. Nas primeiras vezes que fui a cidade durante os anos de 2010, 2011 e 2012 e perguntava aos moradores sobre o batuque, era comum dizerem não conhecer esse tal de batuque. Do mesmo modo, quando retornei em 2015, cheguei à noite na cidade e com dificuldades para lembrar exatamente onde era a casa de Agripina. Perguntei a dois policiais que disseram não conhecê-la, falei do batuque e também não faziam ideia, perguntaram a outros moradores que também não souberam informar. Achei estranho, considerando que trata-se de uma cidade com pouco mais de quatro mil habitantes onde todo mundo se conhece.

Já em 2016, me pareceu haver algumas mudanças com relação ao desconhecimento do Batuque. Isso pode ser explicado também pela minha maior permanência na cidade. Logo nos primeiros dias eu perguntei sobre o batuque para a moça que trabalhava no restaurante local e ela disse: “Conheço sim, é da época dos escravos”. O dono de um hotel central também respondeu a mesma coisa. As pessoas costumavam me perguntar o que eu estava fazendo na cidade e eu sempre respondia que estava pesquisando o batuque. Aí elas emendavam alguma observação sobre o grupo. Quando fui à farmácia,

o moço me perguntou o que eu estava fazendo, eu então respondi e ele questionou: “o batuque veio dos escravos ou dos africanos?”. É interessante perceber essa mudança no discurso dos moradores, que, em parte pode ter se dado pela minha presença como alguém interessada em pesquisar o grupo, o que por outro lado, trouxe um certo choque também para os moradores. Tudo se passava como se todos me observassem enquanto eu caminhava pelas ruas e nenhuma ação minha passava despercebida. Ir ao supermercado, conversar com alguém na rua, eu era constantemente observada.

De outra parte, me parece que o envolvimento do grupo em ações do Movimento da Pastoral dos Pescadores (MPP), quais sejam as aulas com alunos das escolas locais sobre cultura e identidade ribeirinha, também contribuiu para uma promoção do batuque em Ponto Chique. Através do movimento, o batuque realizou algumas apresentações para os alunos da cidade, por exemplo.

Ponto Chique é uma cidade pequena onde chama a atenção a igreja singela construída por Nelson Clementino, no centro, o porto da cidade onde se vê o movimento dos pescadores e vazanteiros. A cidade é basicamente formada por uma grande avenida e algumas ruas no entorno, muitos cachorros passeando, num lugar onde todo mundo se conhece bastante. Apesar disso, ela conta com uma boa infraestrutura de supermercados, hotéis, é possível realizar transações bancárias nos correios, por exemplo. É por isso que os moradores de Cachoeira do Manteiga atravessam o rio de balsa diariamente para realizar serviços básicos em Ponto Chique. Isso cria um trânsito intenso nas proximidades da balsa que fica bem distante do centro. Algumas pessoas conseguem realizar o trajeto a pé, os mais abastados vão de carro, mas, a maioria utiliza os serviços de mototáxi.



Figura 10 - Porto de Ponto Chique (2011)

A maior parte dos batuqueiros moram na mesma rua. Considerada a rua mais antiga da cidade, ela abriga os moradores mais antigos, as casas mais antigas e fica na parte mais baixa em direção ao rio São Francisco. Olímpio me contou, inclusive, os vários episódios em que teve a casa encoberta pela enchente. A partir dessa rua, a cidade foi crescendo mais para dentro e hoje conta com moradores mais novos e também pessoas que vieram de outras regiões. Com algumas exceções, quem faz parte do batuque hoje carregou a tradição de seus antepassados.



Figura 11 - - Rua onde moram a maior parte dos batuqueiros (2016)

Como enuncia Olímpio,

[...] no tempo do meu avô, minha avó, meu pai, segurou aquela raiz que veio de Paracatu. Eu não conheci Paracatu. Aí nós via o pai brincar, meus tios brincando, todo mundo brincar e nós assistindo. Nós ia fazer um batuque começava de noite e terminava amanhecendo. Mas o povo era unido. Hoje você tem que caçar. Antes você batia uma caixa e aparecia todo mundo. Hoje não. Quando fomos pra Brasília, RJ, Chapada Gaúcha, tudo enche. Agora aqui dentro não, o povo aqui parece que tem raiva da gente (2016).

Nessa conversa com Olímpio, ele me explica que seus antepassados também chamavam o batuque de lambero e eu ouvi algumas vezes o grupo usar essa palavra no lugar de batuque. A palavra lambero pode sugerir o ato de lamber do carneiro, mas os batuqueiros, quando perguntados sobre o termo, disseram desconhecer seu significado, apenas ressaltaram que esse também era um nome comum entre seus antepassados. Olímpio já ressaltou que devíamos usar sempre o termo lambero para fazer uma distinção. Segundo ele qualquer coisa pode ser batuque, uma batucada de lata, por exemplo, o que desmerece o grupo. Apesar do discurso de Olímpio, na prática cotidiana, todos os

batuqueiros utilizam a palavra batuque e foi por isso que eu também optei pelo termo.

Em alguns textos sobre folclore⁵, há uma prática denominada por Carneiro, devido ao movimento típico da dança que sempre culmina no bater de ombros entre dois dançantes, o que pode ser comparado a uma briga de carneiros. Para esses estudiosos, o Carneiro seria uma variação do batuque, que tem sua origem no norte de Minas Gerais e está associado à religião católica e às danças afro-brasileiras. Quando perguntei Olímpio sobre o termo, ele me explicou que alguns antigos também conheciam a prática como Carneiro, mas eu nunca ouvi os integrantes do grupo se referirem dessa forma. Não consegui compreender se existe uma concepção nativa para esses termos. Na Comunidade Quilombola de Gerais Velho, no município de Ubaí, eles confirmaram a ideia de que o movimento do Carneiro representa uma briga entre os animais. Araújo (2013) chama práticas como o batuque, jongo, coco, de cantos dançados pela relação intrincada entre canto e dança. Como dito anteriormente, os batuqueiros auto denominam a prática de batuque, principalmente no cotidiano, mas dependendo da ocasião eles podem utilizar a palavra lambero, por exemplo. Eles colocaram o nome do grupo de “Grupo Canto de Capina de Ponto Chique” em referência aos cânticos que seus antepassados cantavam enquanto trabalhavam nas fazendas⁶. Recentemente, eles recuperaram esses cânticos e, de vez em quando, se vestem como lavradores, recuperam os instrumentos da lida como enxadas e gamelas e representam esses cânticos em algum evento externo. Apesar da multiplicidade de nomes, muitas vezes criados para se distinguir de outros grupos, os batuqueiros utilizam a palavra batuque em suas relações cotidianas.

Sobre o movimento do Carneiro, Araújo descreve a performance do batuque de Dona Maria de São Romão. Durante minha estadia em Ponto Chique eu cheguei a visitar Dona Maria e durante minha participação no projeto Cinema

⁵ Trabalhos como os de Câmara Cascudo (1969), Edison Carneiro (1982), Inventário Cultural de Proteção do Rio São Francisco (2016)

⁶ Uma etnografia detalhada sobre a festa da primeira capina de milho entre os Arturos é encontrada no trabalho de Romeu Sabará, 1998.

no Rio sempre passávamos na casa dela para ouvi-la cantar os batuques e repicar a caixa.

O grupo se apresenta com vestimentas específicas e tem uma singularidade na maneira de dançar que lembra o cumprimento realizado nas religiões de matriz africana. Além dos rodopios e saltos presentes em todas as manifestações registradas nessa coletânea de cantos dançados, no batuque de Dona Maria, os componentes – homem/mulher, homem/homem, mulher e crianças– tocam ombro com ombro, do lado esquerdo e direito, na performance dançada, e giram trocando de pares aleatoriamente. (Araújo, 2013: 68).

Essa descrição é muito semelhante ao batuque de Ponto Chique pelo bater de ombros e também pela possibilidade de trocar os pares aleatoriamente. Em outros batuques da região, está presente a umbigada como em Buriti do Meio, ou a dança é feita sempre em pares como em Gerais Velho e Cachoeira do Manteiga.

Interessante que são várias origens ou desmembramentos do batuque. A fluidez nas modulagens passa também pelos diferentes nomes: Carneiro, Lambero e Capina. Os membros do batuque de Ponto Chique não têm uma explicação sobre o surgimento do batuque de lá. Como tratarei ao longo da dissertação, a ausência de uma explicação da origem do batuque, também se explica pelo fato dos integrantes atuais não terem alcançado o final dessa história, não sendo possível então *representá-la*. Em uma conversa com Valu, ele me explicou que o batuque, além de contar a história, ele também *representa* essa história e por isso é uma cultura tão forte. Quando pergunto sobre a origem do batuque ele disse que essa parte eles não alcançaram e, portanto, não podem *representar*. Além disso, não faz muito sentido para eles a busca de uma origem única, já que a própria origem do grupo é fincada nas dualidades.

O batuque é formado por dois tocadores de caixa e duas pessoas que tocam o roncador - uma espécie de cuíca grande. O roncador conhecido também como *roncoio* ou *puíta* é um instrumento membrafônico por fricção feito a partir de um tronco de árvore ocado tendo suas extremidades cobertas por couro de boi, sendo que a parte traseira é aberta de forma a permitir que o tocador possa manusear a vara que está presa no interior do instrumento. Um tocador se

posiciona na parte frontal tocando a pele como elemento percussivo e outro na parte traseira puxando uma vara que complementa o ritmo. O roncador é fabricado em diversas outras localidades do alto-médio São Francisco como Gerais Velho e São Romão, localidades vizinhas a Ponto Chique. Pelo que pude perceber nas andanças por essas comunidades, o roncador de Ponto Chique se distingue por ser bem mais longo que o de São Romão e um pouco mais longo que o de Gerais Velho. Como veremos, o roncador se tornou um elemento diacrítico do batuque de Ponto Chique e passou a ser valorizado pelos grupos mais recentemente como um elemento de valor histórico e muito apreciado por pesquisadores.⁷ Isso vai fazer com que outros grupos recuperem seus roncadores dizendo que não existe batuque sem roncador, como no caso de Cacheira do Manteiga. Mas em alguns relatos foi possível perceber que antigamente era possível fazer batuque sem roncador.

Nas performances do batuque que presenciei são sempre os homens que tocam caixa e puxam as músicas e o restante do grupo responde. Em geral são as mulheres que dançam com saias rodadas, batem o ombro-a-ombro e tem papel fundamental no jogo de pergunta e resposta das músicas. Eu ouvi casos de mulheres como Maria Catenga ou a mãe de Neuza que tocavam caixa e roncador. Em 2016, Agripina tocou caixa com Olímpio secretamente apenas para eu ouvir. No batuque para a filmagem, Olímpio dançou com as mulheres, mas esse é um momento raro que não acontecia desde o encontro do grupo com Zé dos Passos em 2006. As mulheres se vestem com roupas iguais e o vestuário é um elemento de muita importância para o grupo, eles reclamam muito da falta de verba para a renovação do vestuário.

O batuque não tem data para sair, pode ser feito antes de algum evento, é possível também pedir uma *representação* para o grupo. Valu me explica que antigamente o batuque era feito em dias de São Pedro e São João. A mãe dele, Dona Izabel, era *representante* de São João, então ela rezava para o santo e logo depois fazia o batuque. Os batuqueiros utilizam a palavra *representação* ao se referir às apresentações do grupo no sentido

⁷ Para saber mais sobre os instrumentos ver o trabalho de Rafael Galante (2015) “Da cupópia da cuica: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro (Sécs. XIX e XX)”.

dramatúrgico. Essa talvez seja a palavra mais utilizada por eles cotidianamente. Ao longo da dissertação vão aparecer as diversas acepções do termo nativo “representação”. Podemos perceber que a palavra alcança a dimensão de uma verdadeira categoria de pensamento, um elemento central na forma de pensar do grupo. Às vezes o termo se aproxima do sentido dramatúrgico, mas também remete a um sentido espiritual de re-apresentação, de reviver e comporta uma visão política, no sentido de delegação, de instrumento, de representação política. Dona Izabel traz à tona São João quando faz um batuque em homenagem ao santo. Em suma, representação parece significar a ação de trazer algo à tona novamente.

Pretinha, uma das mulheres do batuque, explica que já nasceu batuqueira por ter aprendido a dança e as músicas observando seu pai, que era batedor de caixa, e sua mãe dançando no batuque. Pretinha relata que seus pais nasceram numa região chamada de Lagoa Vermelha e que depois se mudaram para Aparecidinha, povoado próximo à cidade de São Romão. Ela explica que, na época de seus pais, o batuque era feito na roça e que algumas das músicas que são cantadas pelo batuque de Ponto Chique atualmente também eram cantadas pelos seus antepassados. Na época, quem participava das rodas eram os trabalhadores das fazendas. Sem terra própria para plantar, muitas vezes eles trabalhavam a troco de alimento.

Pretinha, hoje com 73 anos, foi para Ponto Chique aos 55 para passear e por lá permaneceu. “Que passeio foi esse que tô aqui até agora”, brinca. Ela é conhecida por cuidar de crianças, idosos e bichinhos que passam perto da casa dela. ‘Não aguento ver esses bichinhos perdidos no mundo’. Pretinha também foi vazanteira⁸, mas teve que vender uma espécie de “direito de uso da terra”. Olímpio conta que certo dia um grupo de homens tiraram ela à força da vazante. “Eu nunca vi ela chorar, esse dia ela chorou”, Olímpio (2016). Sem ter companhia para ajudar na lida, a opção foi vender a vazante por 500 reais. Mas às vezes eu via Pretinha descendo o morro da casa dela com a amiga para a beira do rio ajudá-la a pescar e plantar. Eu pude perceber que a tensão

⁸ É o agricultor e a agricultora que ocupa as margens dos rios e cultiva a terra geralmente para a subsistência e de forma autônoma. As terras das margens do rio são de propriedade do Estado e existe uma tensão entre os ribeirinhos e governo e fazendeiros na disputa pelo direito de plantar.

pela terra e a possibilidade de ter a vazante tomada ainda é uma questão para os batuqueiros/vazanteiros. Há sempre as ameaças dos fazendeiros e também das instâncias governamentais, uma vez que as terras da beira do rio são de propriedade do Estado.

Na casa dela os netos, crianças que ela cuida, os coelhos, pintinhos, cachorros vivem juntos, compartilham a sala, a cozinha e o terreiro. O que poderia parecer um local precário para se viver, é preenchido pelo cuidado de Pretinha. A batuqueira é conhecida pela dança particular, os repiques e movimentos rápidos em que acompanha o ritmo frenético das caixas com o corpo. Pretinha não perde nenhuma viagem e explica que por mais que achem estranho ela sair com o batuque sem ganhar nada, aquilo não importa, é por que ela gosta e conhece várias cidades viajando com o grupo.

Pascoalina, também do batuque, explica que sua família é do Repartimento, uma comunidade rural localizada no município de Ponto Chique. Ela relata que aprendeu com os pais no batuque de lá que é semelhante ao batuque de Ponto Chique. Ela explica que no Repartimento eles faziam o batuque depois da folia ou em ocasião de casamento. “Eu mesmo se tivesse batuque não gostava de baile. Era difícil um casamento sem batuque. Esse pessoal de lá que eu lembro uns morreu e os outros passaram pra lei crente.” Pascoalina, completa em 2016, 62 anos, portanto, ela é também das batuqueiras velhas, como diz Olímpio. Como Pretinha, também tem uma dança particular, vai e volta, brinca com a ginga, por vezes engana o parceiro fingindo que vai bater os ombros, mas não bate. O engano, a brincadeira, o que eles chamam de *pisquinho* são características importantes da performance de Pascoalina. Agripina uma vez me disse que isso pode ser perigoso. Se você finge que vai bater o ombro e não vai, você pode fazer o parceiro cair. Mas o *pisquinho*, a linguagem dúbia, dissimulada também compõe as regras da roda do batuque.

Pascoalina ressalta que muitas das músicas criadas ou repassadas por seus antepassados no Repartimento ainda não foram cantadas na roda de batuque. “Tem muitas músicas que não cantamos ainda não, nós canta o que lembra na hora” (2016).

Durante as minhas estadias em Ponto Chique em 2015 e 2016 eu fiquei na casa de Agripina. Ela tem quase 70 anos e mais de 50 na vazante. Agripina (2016), em princípio, não gosta muito de falar sobre sua vida, a conversa se torna mais fluida com a convivência. Ela abriga muitos segredos como quando a vi tocando caixa pela primeira vez com Olímpio. “Vocês descobriram meu segredo”, ela brinca. É nas brincadeiras, na linguagem rápida e precisa, que foi possível ir descobrindo um pouco mais sobre a batuqueira que chama o batuque com pés firmes ao chão. Na dança, ela é protagonista, lembra a sua mãe. Numa conversa mais aprofundada ela ia revelando outros aspectos da vida de filha única.



Figura 12 - Agripina (2016)

Agripina (2016) é uma pessoa tranquila, amável e sabe ser muito engraçada e “zoadora” também. Durante o período que fiquei na casa dela foi possível perceber que mesmo não indo mais à vazante, ela não perdeu a rotina de acordar sempre muito cedo. Ela varre o terreiro pela manhã, cuida das galinhas, prepara o almoço e durante à tarde senta na porta de casa ou no

banco para conversar com Neuza. Agripina diz não se lembrar de Paracatu de Seis Dedos. “Quando eu comecei a entender que era gente meu pai pescador passava lá e encostava no porto. Eu via o resto das casas velhas que foram inundadas pela enchente. Eu morei no barranco do rio um tempo, depois meu pai mudou lá para perto do riozinho, do Paracatu nós ficamos uns anos lá, depois atravessamos para o outro lado do rio, depois pra Ibiaí, depois pai separou de minha mãe e nós voltou pra cá” (2016).

Antigamente os fazendeiros chamavam o povo para fazer residência dentro de suas terras para plantar lavoura. “O pai não gostava de plantar roça pequena era só grande. Pai discutiu muito com o dono das fazendas, esse João Campolino, dessa fazenda aí (proprietário de praticamente todas as terras do entorno), aí mandou pai desocupar o terreno. Nos mudamos para o outro lado do rio. Com as roça quase vingada veio uma enchente muito grande, banhou tudo, aí nós mudou pra aqui. Fiquemos morando na beira do rio que era a terra da Santa, mas lá não dava pra ficar, não dava para plantar lavoura, aí fomos pra Ibiaí. Mãe virou a cabeça para vir embora. Depois de feito o ranchinho, ela adoeceu e morreu. A gente mudava demais, era igual cigano. E eu tô por aí perambulando” (Agripina, 2016).

Agripina me conta também que antigamente eles não ligavam muito para as vazantes por que chovia em abundância e então era possível plantar em qualquer local. “Depois que a chuva foi diminuindo o povo foi puxando pra beira d’água pra molhar. A beira do rio é da Marinha, né. Só não pode fazer derrota derrubar pra plantar, mas esses que já tem a vazante lá pode plantar, não pode abrir onde tem mata ainda. Essas vazantes foi dos pais da gente já tem muitos anos. Eles mexia e a gente segurou” (Agripina, 2016). Certo dia mostrei o CD de Maria do Batuque para Agripina e ela ficou um tempo observando a foto de um peixe. “Eu gosto é disso. Você pegar um peixe pra comer olhando as estrelas”. Foi aí que percebi que ela pescou muito no São Francisco e que plantava para fazer a despesa. Com dificuldades de caminhar, hoje ela precisa ir no supermercado para comprar alimento. Um momento marcante durante a pesquisa foi quando levei Agripina na beira do rio e a partir

daí ela foi me contando outras histórias sobre sua relação com o rio, as vazantes e o fato de ter sido pescadora, como mostra a figura 12.

Quase todo mundo no batuque é parente, nos explica Agripina: “Pai de Neuza é daqui embaixo também. O pai deles é lá do Gerais Velho. A mãe de Olímpio é filha de uma irmã de minha mãe. O pai dele e minha mãe que morou em Paracatu, os outros familiar é lá de Lagoa Vermelha.” (Agripina, 2016). Agripina é prima de Olímpio e foi casada com Anthero que era padraсто de Neuza que é casada com Olímpio. Pretinha também é prima de Agripina e de Olímpio que é irmão de Valu. Essa pesquisa não teve a intenção de aprofundar nas relações de parentesco entre os membros do batuque. Conforme dito na introdução, durante o trabalho de campo foi possível apreender que existe uma forte relação de parentesco entre seus membros apontando para origens comuns e um forte vínculo de sangue entre eles.

Agripina se casou com Anthero e foi trabalhar na fazenda São Gregório. Carregava litros de água na cabeça, criava porco, socava o pilão. Certo dia ela ouviu Anthero dizer que ela só servia para criar porco e isso a marcou profundamente. Eles se separaram e ela passou a criar os quatro filhos sozinha, lavando roupa para fora. A filha mais velha foi trabalhar na casa dos outros com 8 anos. Um dia estavam precisando de sal e foram pedir na casa do pai e ele recusou. Agripina e Neuza trabalhavam juntas, iam até a lagoa de Paracatu para pescar, lavavam roupas juntas no rio, eram quase irmãs.

Ela explica que quando tinha festa na roça fazia batuque. Eram três dias de festa em Jatobá perto de São Romão que reunia diferentes comunidades. “Se não amanhecesse o dia não tinha graça. Eu ficava grudada no pai. Nesse tempo, a gente tinha medo de gente. Nessa época no que eu lembro era só as caixas, não tinha roncador. Em Ibiaí fazia batuque com roncador batendo com a lata. Mulher fazia calo na mão” (Agripina, 2016).



Figura 13 – Reencontro de Agripina com o rio São Francisco em Ponto Chique (2016)

2.2 Brasília DF

Antes da chegada de Zé dos Passos, eles faziam batuque só para eles e quase nunca viajavam a não ser para cidades vizinhas. Zé dos passos é líder quilombola da comunidade Bom Jardim da Prata no município de São Francisco, há 100 Km de distância de Ponto Chique, e sempre militou no movimento negro, numa época em que quase não se falava no assunto. Zé se mudou para Brasília para trabalhar como cobrador de ônibus e conheceu sua esposa que trabalhava no Congresso. Em 2006 eles decidem se mudar para Ponto Chique. Foi nessa época que ele conheceu o grupo, levou o pessoal para ensaiar e conseguiu várias *representações* como num encontro de grupos tradicionais em Brasília. Ele abriu uma rádio em Ponto Chique e por causa de questões com a política local foi perseguido. Com as eleições de 2008, ele teve que sair da cidade e foi para São Francisco, sua terra natal, e depois para a comunidade quilombola de Bom Jardim. “Depois que Zé veio para cá é que ajudou, conquistou muitas viagens pra gente, foi em Brasília, Chapada Gaúcha, São Francisco, o lugar lá que fala quilombo, Buriti do Meio, fomos lá duas vezes, Montes Claros, Buritizeiro, só em Pirapora mesmo que nós nunca *representamos*. Tinha uma viagem formada que era pra ir a São Paulo, aí foi

entrando a ruindade desse povo até tirar ele daqui. Não tinha negócio de ninguém filmar nada não, era só festa mesmo para divertir. Depois que Zé entrou que virou muito” (Agripina, 2016). A fala de Agripina aponta para a importância das imagens e filmagens para o grupo na atualidade e como eles encaram essas mudanças e a interferência externa como um processo de *levantar* o batuque.

Os batuqueiros me contam que quem *levantou* o batuque foi Zé dos Passos e o projeto Cinema no Rio São Francisco. Quando conversei com Zé dos Passos em 2016 ele me explica que conheceu o batuque numa apresentação antes da final da Copa do Mundo de 2006. Ele assistiu, lembrou da sua família que dançava o batuque, fez contato com o grupo, colocou eles para tocar na rádio, ensaiou e levou eles para *representar* em Brasília DF. Segundo a versão dos batuqueiros, Zé dos Passos conheceu o batuque numa das apresentações do grupo para o projeto Cinema no Rio São Francisco. Zé dos Passos diz que ele viu o batuque antes da passagem do Cinema e foi ele quem indicou o grupo para se apresentar antes do filme. De acordo com o relato de Amanda Horta, antropóloga que acompanhou o cinema, o projeto foi à casa de Seu Olímpio e o convidou a juntar a família e os amigos para abrir a sessão de cinema com o batuque. Seu Olímpio recusou, mas Inácio, coordenador do projeto, insistiu muito e eles apresentaram em frente à tela de cinema. Assim,

[...] a chegada do Cinema no Rio era, para Seu Olímpio, um reencontro com a força e a coragem que lhes fizeram trazer à tona uma tradição que vinha sendo abafada pela discriminação. E eles então aceitaram com gosto o convite de reviver este renascimento cultural e abrir outra sessão do Cinema no Rio. A mudança, no discurso de Seu Olímpio, era da água para o vinho: como se eles tivessem passado de filhos de batuqueiros a batuqueiros de verdade (Horta, 2010).

Esse relato aponta para a importância do cinema no processo de reviver e *levantar* o batuque, apesar de não fazer sentido pensar num momento em que o batuque deixou de acontecer. Esse lapso de memória não existe para os batuqueiros. Eu pergunto para Agripina o que significa *levantar* e sobre a relação com Zé dos Passos: “Que incentivou a crescer o batuque, que interessou muito pelo batuque, foi uma força muito grande para nós aqui. Se

ele tivesse aqui não estava tão difícil, não tinha abaixado tanto, porque o batuque esfriou muito aqui” (Agripina, 2016).

Cair e levantar é um processo a que o batuque, como todos nós, estamos submetidos. No caso dos batuqueiros, a interferência externa, o *levantamento* da cultura, é visto como algo positivo e imprescindível. Neste sentido, ao invés de falar em perda de singularidade e autenticidade, me parece pertinente que a antropologia, conforme sugere Marshal Sahlins (1997), se renove para descobrir novos padrões de cultura. “A história dos últimos três ou quatro séculos, em que se formaram outros modos de vida humanos — toda uma outra diversidade cultural —, abre-nos uma perspectiva quase equivalente à descoberta de vida em outro planeta” (Sahlins, 1997:58). Nesse aspecto, é preciso compreender o papel criativo dos povos nas reelaborações e reinvenções de suas próprias culturas que vem assumindo uma variedade de novas configurações que muitas vezes escapam ao nosso entendimento. Ao invés de atribuir a imagem de aculturados ou de sujeitos passivos nesse processo de contato com diversos agentes externos, é preciso pensar que os povos buscam ser protagonistas de sua própria cultura e agenciar os processos de mudança que sempre os desfavoreceu, “onde a não-mudança poderia levar ao risco de extinção pela violência e a mudança uma dissolução da singularidade” (Santos, 2010:101).

Essas reelaborações culturais do batuque de Ponto Chique apontam para uma teoria nativa sobre o mundo e não simplesmente uma resposta às imposições externas ou apenas uma afirmação política da cultura. O desafio aqui parece ser compreender como a própria ideia de *levantamento* está ligada ao termo nativo *representação* e aponta para uma forma de ver o mundo. As *representações*, a visita de pesquisadores, os eventos contribuem nesse *levantamento* da cultura do batuque que vem se modificando para resistir desde os tempos da escravidão.

Valu me disse que todo ano, pelo menos umas cinco pessoas, dentre elas pesquisadores e curiosos vão a Ponto Chique para entender a cultura do batuque. Esse pessoal também os ajuda a *levantar*. Mas como Valu (2016)

explica foi Zé dos Passos que mostrou que o batuque era uma cultura. De certa forma, parece que esse conceito de cultura se tornou visível pelo choque cultural. A grande mediação da atualidade talvez seja mesmo a palavra cultura. Essa força que o termo vem assumindo atualmente aponta para a autoconsciência cultural do grupo e as estratégias e agências diversas que eles criam para lidar com os mediadores externos. Valu me explica que, de primeiro, o pessoal não sabia o que era cultura, sabia o que era divertimento. Nos estudos de Rafael Santos (2010), vemos que não há nenhuma contradição no fato de que uma teoria nativa da cultura seja construída na relação com o Outro, já que “o conceito de cultura da antropologia foi elaborado justamente a partir do contraste, de questões outras apresentadas pelos nativos” (Santos, 2010:102). No caso do batuque para a filmagem, onde eu questiono Valu acerca de que se esse também não se tratou de uma festa, tal como seus antepassados faziam, ele me responde que foi por intermédio da cultura que a festa aconteceu. Em suas palavras...

[...] Quando nós peguemos já era tradicional, cultura. Era considerado como cultura, já sabia que era cultura, mas nós não tinha segmento com a cultura. Aí depois do Zé dos Passos que nós seguiu com a cultura. Igual aqui, a cidade é conhecida mais no Brasil por causa da cultura. Nós fez batuque para Inácio (coordenador do projeto Cinema no Rio), para as meninas aqui na frente, Zé dos Passos chegou, viu e falou assim: ô gente, isso aqui é uma cultura e nós vamos botar ela pra frente. O primeiro passo que nós foi para o Distrito Federal. Ficamos 6 dias lá. Valu (2016).

Essa fala de Valu demonstra como o termo cultura está ligado as apresentações do grupo. Foi vendo o grupo *representar* que Zé dos Passos nomeou a prática como uma cultura. Zé dos Passos não é integrante do batuque, ele conheceu o grupo quando se mudou para Ponto Chique e tornou-se representante do batuque, uma espécie de coordenador do grupo, responsável por conseguir viagens, transporte e outras questões que viabilizem suas apresentações. Nesse sentido, o termo representação, que também faz referência a ação de performance, não se descola da ideia de cultura e levantamento, mas também não se resume a isso. O que nos leva a considerar uma necessária flexibilização das interpretações das categorias clássicas do estudo antropológico. A performance é uma forma de estar na

cultura e levantar a própria cultura, como também fazer cultura é representação.

“Quando eu iria pra Brasília, no gabinete do Lula, uma pessoa tão pequena como eu?” questiona Olímpio (2015). Valu (2015, 2016) me contou a história de seu irmão mais velho que morreu brigado com Olímpio por causa do batuque. Para a apresentação em Brasília DF, a prefeitura não contribuiu com nada, nem com o ônibus para transportar o pessoal. Zé dos Passos, com autorização do grupo, usou o cachê que ganharam para fretar um ônibus. Juquinha achou que Zé dos Passos, Olímpio e Valu tinham ficado com o dinheiro, saiu do grupo e passou a falar mal deles. Quando Juquinha estava no leito de morte, ele chamou Olímpio para perdoá-lo. Valu conta que Olímpio não queria perdoar. Com muito custo, ele deu o perdão e logo em seguida o irmão morreu. “Ele estava só esperando”.

Essa cena me intrigou por que muitas vezes eu ouvi os batuqueiros fazerem referência ao batuque como uma prática de menor valor. Olímpio (2015) chegou a sugerir que a dança da Capina é mais autêntica. Essa cena de Olímpio e seu irmão reafirma o quanto o batuque é importante.

2.3 Batuque para Iemanjá

“Isso é um galpão que os pescadores conseguiram tomar da marinha para fazer *invento* para cultural na beira do São Francisco” (Valu, 2016).

Quando cheguei a Ponto Chique fui conversar com Olímpio primeiro e só no segundo dia fui até Valu. Ele parecia ansioso para me receber e tinha muita história para contar. A primeira foi sobre o *invento*, ou evento, que o batuque participou em uma manifestação organizada pelo MPP (Movimento da Pastoral de Pescadores) em Petrolina, Pernambuco em que um galpão foi tomado pelos pescadores e povos tradicionais em defesa do rio São Francisco. Nas palavras de Valu (2016) o evento era um cultural (ou seja, uma reunião de diferentes culturas) dos ribeirinhos, onde cada um ia representar a sua cultura.



Figura 14- Preparação para a filmagem na casa de Valu (2016)

Essa *confusão* das palavras *evento* e *invento* traduz a forma como os batuqueiros interagem com os eventos e reuniões dos movimentos sociais que vem se relacionando na atualidade. O que era um evento com foco nas questões políticas e ambientais relacionadas aos direitos dos ribeirinhos e a situação alarmante do Rio São Francisco é visto por Valu e pelos batuqueiros como um *invento* cultural onde cada grupo *representa* sua cultura. Representar a cultura é um momento de ação e também uma invenção ativa no mundo (Wagner, 2010). Inventar é tornar possível fazer um batuque, mesmo sem a presença de Olímpio e outros membros, é se unir ao grupo de Januária que ajudou na instrumentação. Olímpio não gosta de acompanhar o MPP por que, para o líder, “eles não entendem nada de cultura”, só sabem de reforma agrária. Para Valu eles são um movimento de cultura.

Inventar é fazer um batuque para Iemanjá na hora por que o momento, a região e as pessoas presentes ao evento/*invento* pediram. Por que Iemanjá é uma santa importante para as pessoas daquela região, como explica Valu. Nesta perspectiva a ideia de *representar* é tornar presente, ou seja, é a ação de fazer Iemanjá presente e está para além da ideia de uma representação mental ou simbólica.

Schechner (1985) aponta para a performance como ação, uma noção que se assemelha muito ao que Valu parece dizer com a ideia de *representar* um batuque para Iemanjá. Como diz Raimunda (ver anexo I), trata-se da ação de tornar presente uma ausência, re-apresentar. Para Schechner (1985), o conhecimento performático pertence a tradições orais e se baseia principalmente na ação e menos na linguística ou na representação simbólica, como querem alguns estudiosos. Contrariando a ideia Platônica - aristotélica de que a arte imita a vida, o autor traz uma visão hindu-sânscrita para pensar que o teatro e a vida ordinária seriam uma espécie de fita de Moebius (uma superfície não orientável), cada um tornando-se o outro (Schechner, 1985:81). Esse fluxo entre vida cotidiana e representação parece elucidar a cosmovisão do batuque.

Gostaria de remeter a conversa que tive com Valu (ver anexo I) e Raimunda enquanto eles me mostravam as fotos do evento e que ilustra um pouco a fluidez entre vida cotidiana e a noção de representação.

Conforme o diálogo, cultura é compreendida por Valu num sentido de ação, quase como um ente que é capaz de transformar a realidade e criar relações. Além disso, a expressão vazanteiro cultural que Valu utiliza para classificar o movimento de pescadores e ribeirinhos em prol do Rio São Francisco ficou na minha cabeça durante todo o campo. Essa expressão demonstra a importância da palavra cultura para os batuqueiros e em especial para Valu. Ao utilizar essa expressão ele adiciona um sentido à manifestação dos vazanteiros. De certa forma, quando Valu chama o movimento de vazanteiro cultural, ele tensiona a posição de Olímpio de que esse povo só quer saber de reforma agrária. Além disso, expressa também novos significados para o termo cultura. Uma categoria “do exterior” é agora ressemantizada, ou trazida para o interior, e devolvida com agências e significados próprios. Apesar de Valu me explicar que cultura não pode se misturar com política me parece que os dois termos se unem para trazer empoderamento e direitos historicamente negados. É um termo que explica também a relação entre diferentes grupos, é uma forma de explicar os eventos de cultura tradicional onde cada estado *representa* uma cultura, ou seja, cada Estado traz à tona um roteiro e uma performance que

será apreciada pela audiência. Cultura se relaciona à ideia de representação para definir como acontece a performance do grupo. Performatizar para os batuqueiros é representar, conforme dito, é a ação de tornar presente aquilo que está em falta.

Cultura torna-se, também, um elemento de diferenciação entre os grupos. O termo reforça, ainda, o desejo dos batuqueiros de participar de encontros, trocar memórias, intercambiar experiências. Como explica Valu é pela “cultura” que ele vai “brigar” ou *representar* para os índios. Aqui, a “cultura” se torna um totem, um emblema a ser performativizado e que estabelece uma relação dos batuqueiros com os demais grupos, com as instituições, os movimentos sociais, ou melhor dizendo, com os diferentes tipos de audiência a que a performance se dirige.

Valu sabe muito bem o significado do evento, as questões ambientais e políticas envolvidas, mas parece se importar mesmo é com o *invento* cultural. O termo cultura torna-se, então, um mediador de uma teoria nativa. Trata-se de uma reversão do termo como salienta Manuela da Cunha, em que as categorias fabricadas no centro e exportadas para o resto do mundo também retornam hoje para assombrar aqueles que a produziram:

[...] os povos da periferia foram obrigados a usá-las assim como a comprar produtos manufaturados. Mas foram mais recentes os antropólogos os principais provedores da ideia de “cultura”, levando na bagagem e garantindo a viagem de ida. Desde então “cultura”! Passou a ser adotada e renovada na periferia e tornou-se o argumento central em diversas reivindicações (Cunha, 2009:312).

A “cultura” assumiu um novo papel como argumento político e serviu de armas dos fracos de Ponto Chique. É o que Agripina (2015) diz quando explica que antes fazia o batuque, mas não tinha essas filmagens, não tinha o interesse no batuque. “A gente é muito fraco”, essa expressão tão utilizada pelos batuqueiros vem se transformando: “A gente é cultura forte”.

Em conversas com Valu foi possível perceber que a palavra que ele mais fala é cultura. Valu várias vezes me dizia que o nordeste é o lugar onde as pessoas vivem de “cultura”. Para ele a “cultura” é algo capaz de transformar as pessoas. A fala de Valu remete a posição de Roy Wagner de que todo ser humano é um

"antropólogo", um inventor de cultura. E, nesta postura, segue-se que "todas as pessoas necessitam de um conjunto de convenções compartilhadas de certa forma similar à nossa "Cultura" coletiva para comunicar e compreender suas experiências" (Wagner, 2010:76).

Assim, podemos relacionar o conceito de cultura de Valu à noção de Wagner (2010) de que quando falamos de pessoas que pertencem a diferentes culturas, estamos traçando um fator distintivo e sugerindo que há variedades específicas do fenômeno humano. "Embora a palavra "cultura" tenha sofrido uma "inflação" considerável, é nesse sentido "forte" que irei utilizá-la aqui" (Wagner, 2010:17).

É nesse sentido forte que Valu utiliza a palavra contaminado exatamente por essa ideia de que cada um tem uma "cultura". Cada lugar ou Estado representa uma cultura como ele explica no diálogo (anexo I). Se, o problema para a pesquisa etnográfica é justamente entender quais são os processos e as transformações implicadas nesse ajuste e tradução da categoria cultura (Cunha, 2009), a forma como Valu ressignifica a cultura pode parecer arbitrária e essencializadora, mas na verdade revela um processo de empoderamento, revela ainda a leitura que eles fazem dos *inventos* (eventos). Essa tradução aponta a agência do batuque na cosmopolítica local, é o que considero como *devir quilombola*.

Não é de se espantar, portanto, que Valu e os batuqueiros prefiram utilizar a cultura como direito coletivo ou como uma essência que une as pessoas (Cunha, 2009:354). Como explica Valu, cultura é um órgão de muita gente, não se faz com uma ou duas pessoas. O efeito de "cultura" é coletivizador, se todos têm, eles disputam (Cunha, 2009) assim como pensa Valu nas disputas do batuque com outras culturas. O batuque está sempre em primeiro lugar. A "competição" aparece então com um traço agonístico reforçando as diferenças entre os grupos, e, portanto, os laços na coletividade.

Assim não se concebe uma natureza compartilhada e dada à qual culturas idiossincráticas imporiam uma ordem – a cultura é o universal; a natureza que é idiossincrática (Cunha, 2009:366). Esse ponto me lembrou uma fala de Olímpio enquanto conversava com um amigo na porta de casa. Ele explicava o

caso de um pai que entrou em depressão e começou a bater na filha por que ela havia assumido um namoro com outra mulher. Olímpio explicou mais ou menos assim: “Ele não entende. Ela é mulher, mas a natureza dela é outra”. Para Olímpio, a cultura é uma só, o batuque, já a natureza é sempre diversa. Esse entendimento parece vir de sua lida na vazante, a relação com o imponderável, as transformações do rio, as agências da natureza.

Os batuqueiros são os xamãs de seus significados, são autores de seus próprios conceitos e o termo cultura é capaz de manejar aspectos paradoxais do extraordinário da vida cotidiana.

É fundamental para uma definição do homem que ele continuamente invista suas ideias, buscando equivalentes externos que não apenas as articulem, mas também as transformem sutilmente no processo, até que esses significados adquiram vida própria e possuam seus autores. O homem é o xamã de seus significados. A ambiguidade da cultura, e também da carga, coincide com o poder que tal conceito tem nas mãos de seus intérpretes, os quais empregam os pontos de analogia para manejar e controlar os aspectos paradoxais. E, todavia, esses mesmíssimos intérpretes, como todos os xamãs, também estão sujeitos aos caprichos de seus espíritos familiares, o que nos põe na pista de uma explicação para as incongruências de Yali e suas contrapartidas antropológicas. (Wagner, 2010: 72)

Adquiriram cultura para si e agora podem exhibir para o mundo. Para Cunha (2009) essa é uma faca de dois gumes já que obriga seus possuidores a demonstrar performaticamente a “sua cultura”. No caso do batuque acredito que não há essa separação, é na performatização da “cultura” que eles revivem o batuque de seus antepassados. A *representação* do batuque tem múltiplos significados: traz à tona a relação performance/teatro, é categoria política, mas é também um vínculo com a ancestralidade. A representação se dá nos sentidos da dramatização, político e identitário (como um emblema do grupo). Um emblema⁹ para ser dançado, performativizado e dramatizado. Dramatiza a si mesmo, para si e para os outros. A palavra representação condensa aspectos religiosos, lúdicos e políticos como a própria ideia de batuque, como afirma Paulo Dias (2001), que transcende a relação sagrado e

⁹ Emblema no sentido de totem como representação coletiva conforme Durkheim em *Formas Elementares da Vida Religiosa*. Durkheim toma o totemismo como uma forma elementar de religião e também como a primeira forma universal de representação. O autor considera o totem antes de tudo simbólico.

profano. Valu me explica que o batuque é cultura forte por que, além de contar uma história, ele também é capaz de representar essa história. “O caboclo d’água, por exemplo, todo mundo conta, mas ninguém é capaz de representar”, me explica.

Eles representam os mais velhos no batuque, que representam os mais novos e isso não tem fim. No batuque para a filmação, a eficácia da prática, a dramatização, a elaboração de tensões, a memória compartilhada se efetiva. O transe coletivo, a entonação, o trupé, parecia até que eu não estava lá e que o espaço não estava rodeado por câmeras. Não é por que o batuque é visto como “cultura” que ele deixou de ser aquela prática tão intensa. Essa ruptura parece não fazer sentido.

Mas será que a cultura pode ser política, Valu parece permanecer com essa indagação. “Lá de Brasília ela (irmã Neuza do MPP) falou com nós que, era a primeira vez que nós tinha saído, né? Que nós não podia ser político, que a cultura não pode ter política.” Apesar da indagação, os batuqueiros sabem que é preciso fazer política e que a cultura forte do batuque pode também interferir na política local. O processo de empoderamento do batuque passa pela noção de cultura, agora um assombro para a política local. Batuque é agência, é cultura histórica, sendo assim é cultura forte, é *calombola*, quer ter associação, quer ter verba, quer se fazer presente.

Como aponta Cunha (2009) enquanto a antropologia vem tentando se desfazer ou questionar a noção de cultura, por ser politicamente incorreta ou essencializadora, vários povos estão mais do que nunca celebrando sua cultura e utilizando – a para obter reparações por danos políticos. Eu pude perceber, nesse campo, que os batuqueiros celebram sua cultura a partir da performance que também é uma forma de se opor à constante tentativa de inviabilização pela política local. Isso ficou perceptível no dia em que fui conversar com a mulher do prefeito que “manda” na cidade, de acordo com os moradores. Ela não queria me receber, mas eu insisti que era da UFMG e que estava pesquisando na cidade. A conversa parecia dar certo, quando mencionei o batuque, ela quase caiu da cadeira: “Eles não gostam da gente. Eles são oposição”.

Uma moça de um restaurante me explicou que o pessoal do batuque tinha muita coisa, mas quando entrou esse prefeito eles foram perdendo tudo por que são oposição. Para os moradores da cidade, o conceito de oposição está ligado diretamente à não visibilização. Para eles ser de oposição justifica a completa negação de direitos pela situação.

No batuque para a filmagem, o candidato às eleições municipais de 2016, Zé Bodão, apoiado pelos batuqueiros, estava presente e dançou alguns minutos com o grupo. Dizem que o prefeito atual, que não gosta deles, também passou de carro pelo local devagarinho para espiar o que estava acontecendo. Liguei para Agripina logo depois das eleições e pergunto quem venceu a disputa. “Nosso candidato ganhou. Agora vamos ver, né?” (Agripina, 2016)

Benites (2010), ao falar da relação da comunidade da Ribanceira em São Romão - município vizinho a Ponto Chique - com a política local, trata do termo política com festas. Para o autor a Festa de Outubro que reúne grupos de “folclore”, os Reinados, além de grupos musicais de São Romão, mesmo fora do “tempo da política”, são importantes na relação dos que comandam a prefeitura junto à política local. “Este expediente também é usado por grupos opositores, que durante os anos de governo da “situação” podem organizar e usar de festas públicas para tentar expandir o seu espectro de influência” (Benites, 2010:145). De certa forma, o batuque para a filmagem que reuniu, além dos membros do grupo, outras pessoas da cidade, foi um momento oportuno de articulação da oposição em sua campanha eleitoral. Apesar de ter acontecido em junho, fora do período legal de campanha, os ânimos políticos já estavam acirrados o que compreende um alargamento do tempo da política em Ponto Chique.

Nos municípios pequenos é no momento das eleições que as disputas se explicitam e se dramatizam (Benites, 2010). Nesse momento o voto deixa de ser um investimento de iniciativa individual para ser um empreendimento familiar ou social. Assim, me parece que o apoio a determinado candidato, em 2016 foi Zé Bodão, era dado pelos batuqueiros num sentido de coletividade. Olímpio sempre me dizia que se Zé Bodão ganhasse eles não teriam mais

problema com condução para se apresentar em outras cidades. Esse episódio remete a um entendimento de política que merece uma reflexão:

[...] evito abordar a política reduzindo-a puramente a um objeto ou conceito, mas antes busco tratá-la como “um dispositivo histórico que permite recortar, articular e refletir, de maneiras diferentes, práticas e experiências vividas” (GOLDMAN, 2006, p. 41).

Portanto,

[..] a busca de apreender a política em ato, no contexto em que os seus sentidos são produzidos e atualizados pelos meus interlocutores, em situações concretas. (Benites, 2010:172)

No caso de Ponto Chique e dos batuqueiros não me parece existir um vínculo partidário ou mesmo uma noção da relação do candidato com um partido, a política se dá de forma individualizada num conjunto de relações que envolve trocas e obrigações. Valu me explica, por exemplo, que o batuque sempre *representou* para político independente do partido. O filho de Agripina estava se candidatando a vereador e, apesar do vínculo familiar com um membro do batuque, me pareceu não haver consenso dos batuqueiros em relação ao apoio a sua candidatura. Como aponta Benites (2010) a lealdade política ou de voto tem a ver com compromissos pessoais ou com favores devidos a uma determinada pessoa e em determinado contexto. “Desta forma, ela articula outra esfera de sociabilidade que, eventualmente, pode entrar em conflito com outras esferas, tais como a família” (Benites, 2010:193).

A questão da lealdade e do compromisso pessoal do indivíduo com o candidato chega a extremos em Ponto Chique. Apesar do voto ser secreto, eu cheguei a ouvir relatos de pessoas não receberem determinado remédio por que eram oposição. Mesmo que não seja explícito qual será o voto dos membros do batuque, do ponto de vista externo, fica sempre visível o apoio dos batuqueiros. E isso irá implicar em suas possibilidades de articulação principalmente com relação ao transporte ou ao empréstimo do ônibus da prefeitura para que eles participem de eventos e apresentações em outros locais. Olímpio me conta de um membro do batuque que apoiava o prefeito local, diferentemente do resto. Mesmo assim ele não teve influência de conseguir nenhuma ajuda para o grupo com a atual gestão da prefeitura. Esses aspectos políticos também

podem se revelar no aspecto ritual, principalmente na incorporação do momento em músicas durante a performance. Na *representação* do batuque para a filmagem, por exemplo, uma figura de representatividade para a comunidade foi cantada durante a performance. A imagem de Nossa Senhora foi incorporada na performance para dar vazão às relações de alguns batuqueiros com membros da igreja, dentre outros exemplos em que a *representação* assume também contornos políticos e identitários.

2.4 Batuque histórico, batuque inventado

Quando fui a campo em 2015, Olímpio, que também é folião, estava envolvido com a Folia de Reis da cidade. Para conversar com ele eu acompanhava a Folia e tentava alguma aproximação nos momentos de intervalo. Nesse dia, para explicar o que é o batuque, ele compara: “Na folia não pode dançar todo mundo e o batuque quem quiser dançar, dança. Aqui tem mais respeito por que somos 10 foliões. E cada um no seu lugar até pra dançar. No batuque pode dançar três ou quatro juntos. O batuque não pede esmola e aqui tem que pedir esmola. No batuque faz as músicas, aqui não pode fazer, tem que cantar o que já tem. No batuque às vezes acontece uma coisa ali, alguém cai, nós já inventa aquilo. Aquilo vira história, né? O batuque que nós faz, tudo é inventado” (Olímpio, 2015).



Figura 15 - Olímpio na Folia de Reis de Ponto Chique (2015)

Quando retorno este ano percebo um receio de Olímpio em falar do batuque inventado e das músicas que ele cria. Certo dia ele me disse algo como o pessoal não quer que ele fique inventado as músicas, é para resgatar os batuques antigos. Ao mesmo tempo, em muitos momentos, ele se diverte adicionando sentidos e inventando na hora. Certo dia, em uma de nossas conversas, ele diz que batuque é cultura histórica. “É um trem muito interessante. Se cantar desentoadado fica ruim, a caixa tem afinação, eu tinha cabeça pra tudo o que acontecesse no batuque” (Olímpio, 2016)

Essa relação entre histórico e inventado na fala de Olímpio aponta para a performance como algo em constante modulação e remodelação. Essa invenção se faz presente na categoria cultura e também na performance do batuque.

Para explicar o que é algo histórico ele me conta do dia em que foi para Bom Jesus da Lapa pagar promessa. “A Lapa é histórica não foi feita por mão de homem então é histórico. O resto foi tudo milagre de Deus. Tudo de pedra, não foi feita por mão de homem. Peixe lá de tudo quanto é qualidade. Na chapada (encontro de culturas tradicionais da Chapada Gaúcha) tem umas mulher que dança com peneiras. Beiju natural de graça, quentinho na hora, tudo natural, tudo coisa histórica”. Aqui me parece que, para Olímpio, a noção de histórico se liga mais à ideia de natureza do que de cultura. A cultura é uma, a natureza são muitas e o histórico é um adjetivo para aquilo que Olímpio aponta como natural, o que não foi feito por mão de homem. A relação entre o histórico e inventado parece seguir uma dialética semelhante. Existem aspectos da performance que não são *representação*. A afinação das caixas, a fabricação dos tambores, a entonação do grupo são aspectos ligados à natureza, ao natural e histórico segundo a concepção de Olímpio. Os aspectos da invenção são da ordem da *representação* que inclui a ligação com os antepassados, a ação de tornar presente o que está em falta, a relação com outros grupos, com agentes externos, com os *inventos* culturais.

Essa relação entre o inventado e histórico passou a me inquietar desde então. Sobre o assunto transcrevo um trecho do meu caderno de campo do dia 01/06/2016:

Quando chego com o celular Olímpio diz: vou contar essa história que você já gravou e que está gravando de novo sobre o Paracatu de seis dedos. Só de estar com o celular em mãos ele pressupõe que estou gravando. Quando peço para acompanhá-lo na roça, ele diz: essa história você não tem. O que era inventado virou história. É inventado, mas não é mentira. É a verdade, se for mentira quem mentiu foi a raiz, ele me explica. A música é antiga, de raiz, mas é inventada por que se acontece algo ele não perde. Diz que não faz batuque novo mais, mas não hesita em contar o caso do Cláudio que está batendo caixa e precisa prestar atenção. A saia custou dinheiro; a caixa custou dinheiro e dinheiro custou ganhar.

Para Wagner, cultura pode significar tanto a invenção ativa do mundo e da vida, quanto algo que condiciona e constrange (Wagner, 2010). Ele toma essa dialética como cerne de todas as culturas humanas, uma vez que a invenção transforma as coisas e a convenção as coloca em um mundo reconhecível. Essa tensão entre o histórico e o inventado no batuque é como se Olímpio soubesse que a necessidade da invenção é dada pela convenção cultural e a necessidade da convenção cultural é dada pela invenção (Wagner, 2010: 94). É por ser histórico que o batuque é inventado. Essa relação entre convenção e invenção aponta para a importância crucial da invenção como uma forma de nos orientar ao convencional, "aderimos a essa orientação para efetivar o poder e os ganhos que a invenção nos traz" (Wagner, 2010:96). É por que o batuque é histórico que existe a necessidade de invenção tão mencionada por Olímpio: "O que acontece, eu faço na hora". É exatamente a invenção de Olímpio que traz à tona o batuque histórico. Ele inventa o roncador de lata e depois traz à tona o roncador de madeira. É nas músicas dos seus antepassados que os novos sentidos se adicionam. Essa relação entre convenção e invenção faz parte de todas as culturas. Inventamos para sustentar e restaurar nossa orientação convencional; aderimos a essa orientação para efetivar o poder e os ganhos que a invenção nos traz (Wagner, 2010: 96). Apesar de fazer parte da dinâmica cultural como um todo, é interessante pensar por que nesse momento de compreensão do batuque como "cultura" essa tensão venha se tornando tão explícita na fala de Olímpio. Talvez essa oscilação seja mesmo um reconhecimento por parte de Olímpio da

importância dessa dinâmica para a prática do batuque que “vai acabar”, mas que não acaba nunca.

Em 2016, Valu me conta que está montando um grupo de jovens do batuque com meninos e meninas da escola local. O primeiro dilema foi resolver as roupas, aspecto fundamental para os batuqueiros. Valu me conta que irmã Neuza do MPP, doou o tecido. Certo dia, chego em sua casa e Raimunda está tirando as medidas dos meninos. Olímpio parece não participar dessa construção. No batuque novo vai ter canto de Nossa Senhora para abrir a roda. Recentemente, ele me contou que teve *representação* dos meninos no dia do rio São Francisco.

“O caboclo d’água, o povo conta, mas ninguém consegue representar a existência dele. A gente conta a história, a raiz, e ainda é capaz de representar a história”. É por isso que o batuque é tão importante e tão reconhecido e é por isso que, segundo Valu, eu estou lá pesquisando. O batuque *representa* por que nos (re)apresenta uma cultura histórica (Valu, 2016). Já para Olímpio o batuque seria algo histórico que se mantém pela invenção.

Mas de onde veio? Esse final não dá para alcançar, representar, ninguém sabe, ele me explica. Não se pode alcançar essa história de quando surgiu e onde surgiu o batuque, assim como a plasticidade da memória local neste momento não alcança a história da escravidão, mesmo que esse passado ainda reverbere na vida dos batuqueiros.

A questão não é tanto o campo visual de cada um, e sim o alcance de cada olhar. Alcance remete também às distâncias que se podem atingir. Não falo das limitações mnemônicas, mas dos limites mesmos da plasticidade da memória. A invenção não é mera manifestação do largo alcance dos fluxos mais amplos desencadeados pelo Estado, mas também, e principalmente, atividade criativa (Mello, 2008: 3).

Santos (2010) aponta que essa dicotomia entre o inventado e o convencional, entre o novo e o instituído, é marcada também pelas políticas de salvaguarda que se pensam necessárias por que o patrimônio cultural imaterial está sempre em risco de se deteriorar e se perder durante às transformações sociais. O pressuposto dessa noção de desaparecimento das políticas de salvaguarda revela ainda uma ideia de que “antes do contato esses povos não tinham

história – sendo mais ou menos os mesmos desde a aurora do mundo – e após este, não teriam agência ou estrutura – lhes restando apenas a assimilação ou a extinção” (Santos, 2010:50).

O conceito de representação pode ser compreendido também como uma estratégia para a manutenção da prática do batuque. Se hoje não faz mais sentido fazer batuque no terreiro, rufar a caixa para chamar a comunidade, ir a pé anunciar que vai ter batuque nas comunidades vizinhas, faz sentido reviver essa experiência nos encontros de cultura tradicional, nos eventos ou inventos, nas políticas de salvaguarda, nas políticas para remanescentes quilombolas. Trata-se de uma remodelação para o batuque que vai desaparecer, mas que nunca desaparece de fato.

Vale dizer que a antropologia freqüentemente é colocada a serviço da “proteção à cultura”, em contextos onde a mudança tende a ser enfatizada enquanto diminuição da diversidade: “perda”. O próprio Sahlins é um dos críticos mais mordazes dessa abordagem. Em diferentes momentos, ele argumentou que as teorias da inevitável extinção da diferença e morte da etnografia frente a uma “hegemonia do Sistema Mundial” soavam como a atualização das narrativas de dominação colonial. Os povos que deveriam ter “desaparecido” no supostamente inevitável processo de “perda da cultura” não o fizeram justamente porque continuam “desaparecendo” sem, no entanto, nunca fazê-lo de fato (Santos, 2010: 101).

Zé dos Passos queria que os batuqueiros inventassem algo muito original para levar para Brasília DF, ele sugeriu, então, uma espécie de dança indígena. Mas a cultura dos índios é forte demais, me explica Valu, não dá para *representar*. Eles recorreram então à dança da capina, que fez parte da história de seus antepassados, com gamelas, enxadas e outros adornos para mostrar como era a lida na roça. Um dia eu perguntei: “tem que representar com roupa rasgada?” e Olímpio respondeu: “se não for rasgada vai representar o que?”. Nesse momento eles levantam a tradição de seus antepassados, percebem uma relação de diferença e colocam um limite para a representação e para a invenção. Trata-se da invenção criativa de uma tradição que fez parte da história dos batuqueiros a partir de um conceito de cultura que impõe limites e cria relações.

Como aponta Santos “os nativos também constroem suas teorias sobre os Outros, mas essa antropologia do nativo não é a mesma antropologia que a do antropólogo – logo, não podemos dizer que as teorias da cultura implicam uma compreensão da diferença nos termos do conceito de cultura” (Santos, 2013:106).

2.5 Batuque quilombola

“O negócio é conseguir registrar. Se conseguir é como calombola, cultura calombola. Por que calombola hoje ele traz muita ajuda, o Estado ajuda muito” (Valu, 2016)

Valu conta que a “Rede Mocambos” iria passar em Ponto Chique e que, para isso, eles precisariam de dois cômodos com banheiro para formar a associação. Eles estão tentando levantar a sede do grupo, mas falta recurso para terminar. “Essa casa de cultura vai ser o nosso futuro” diz Valu (2016). A proposta do grupo é criar um quilombo urbano dentro de Ponto Chique para ocupar a casa de cultura. Valu me conta que se virar associação vai conseguir uma doação de um ônibus velho de uma empresa em Belo Horizonte. “Se tiver um ônibus, nós ganha o mundo”, Olímpio (2016).

Antes da proposta de virar quilombo urbano, os batuqueiros tiveram a ideia de formar uma comunidade quilombola em Bom Jardim, localizada na zona rural de Ponto Chique. A proposta, me explica os batuqueiros, era que Bom Jardim se tornasse quilombola e o batuque de Ponto Chique seria a manifestação cultural de lá. Valu me conta que o pessoal não aceitou ser negro, influenciados pelo vereador que era “pretinho” e foi contra o processo. Ele explica também que a prefeitura havia apoiado a criação de uma comunidade quilombola no local.

Se não fizer ata não tem como virar quilombola, se não tiver o CNPJ. Consegue ser quilombola particular, mas para ser quilombola registrado tem que ter CNPJ. A cultura registrada, aí você é quilombola. Na época ia fazer lá, depois ia fazer aqui, não conseguiu registrar aqui por que nessa época o prefeito não queria fazer. Eu vou te contar uma realidade: entra a verba lá da cultura. Essa verba morre lá dentro da prefeitura, se nós fizer ela já cai na cultura não cai dentro da prefeitura. O grupo sendo quilombola ele tem a sede quilombola não precisa ser a cidade toda, só o grupo ser

quilombola. Como nós temos a cultura, a cultura é nossa.
Nós somos a cultura quilombola, pronto acabou (Valu, 2016).

Essa fala de Valu aponta para o batuque enquanto elemento diacrítico e identitário para o devir quilombola do grupo. Apesar de Raimunda certo dia me contar que o batuque é da época dos escravos em que as mães e esposas tocavam para não ouvir os filhos e maridos apanharem, me parece que eles não acionam essa narrativa no momento de exigir os ‘novos direitos’ advindos da identificação de remanescente de quilombo. É a performance da cultura o que impulsiona esse desejo pelo reconhecimento. Essa não identificação com um passado escravo que poderia ser considerada uma alienação do grupo, pode ser vista também, como salienta John Dawsey (2005), um deslocamento performático ou a alienação da alienação.

É possível perceber uma dimensão dos conflitos principalmente com relação ao acesso à terra que se relaciona a esse passado. Sobre as formas de trabalho antigamente, Seu Olímpio me conta que eles trabalhavam como “escravos”, geralmente plantavam à meia em terras que não eram suas ou em troca de comida pelas dívidas eternas com os fazendeiros. Olímpio, Agripina, Pretinha, Pascoalina, Neuza e outros relembram que trabalhavam, muitas vezes em conjunto e autônomos, numa relação com os fazendeiros construída e consolidada a partir do evento da escravidão (Buti, 2013). Essa relação eles *representam* para outrem e revivem na dança da Capina onde o grupo canta enquanto utiliza instrumentos de trabalho na roça. A ligação do grupo com esse passado se faz a partir do deslocamento performático ou da representação. Um “teatro” que revive uma dinâmica local dos seus antepassados. Essa relação com os fazendeiros vem se transformando atualmente graças ao acesso à aposentadoria. É nesse aspecto que o governo Lula é muitas vezes acionado como quem ajudou muito os pobres, sobretudo, por causa das aposentadorias dos trabalhadores rurais.

Pelos *calombola* essa terra não é do fazendeiro, aonde tem reunião de *calombola* não é do fazendeiro. Por isso os fazendeiros é *irrechado* com *calombola*. Se sair um grupo de *calombola* dentro de Ponto Chique e falar que Nova Era (propriedade de um dos maiores fazendeiros da região) é deles, é deles. Você sabe que a terra era dos *calombola*. Uns vai a favor da gente, outros dos fazendeiros. É uma cosa

muito linda, se for olhar direitinho ninguém é dono de terra.
Pra quem que Deus vendeu essa terra? (Valu, 2016)

Os estudos de Buti (2013), baseados em Arruti (2006), demonstram como a categoria “remanescentes de quilombo” assume novos sentidos e interpretações quando migra das referências jurídico – estatal para os grupos e coletivos que atribuem uma variedade de interpretação para além daquelas colocadas pelo direito estatal. Não se trata, portanto de um simples transporte de um universo ao outro, uma vez que ao ser incorporado por um novo campo discursivo, ele passa a assumir significados particulares.

Ao acionar uma prática corporal como elemento diacrítico para o devir quilombola, o batuque traz novos sentidos à categoria remanescentes de quilombo e também novos desdobramentos para pensar nos processos criativos dos coletivos frente à força dos enquadramentos do Estado. Traz contribuições também para “o próprio instrumental analítico utilizado pela antropologia no seu intuito de traduzir realidades e coletividades que não devem nada, nem ao Estado, nem a ela mesma. Pelo contrário, são, inclusive, credoras do primeiro” (Buti, 2013:115). Isso nos faz questionar também se a política nacional voltada às comunidades quilombolas podem ser baseadas em postulados a priori ou se deveriam ser avaliadas de acordo com os diferentes modos de viver e estar no mundo.

Conversando com Valu e Zé dos Passos sobre como operacionalizar esse processo de virar quilombola, Zé fala que eu posso ajudar no relatório, posso contar a história de Paracatu de Seis Dedos e que minha dissertação vai contribuir nessa sistematização da história do batuque com o passado. Mas os batuqueiros, nesse momento, não têm dado tanta atenção à questão da territorialidade, da história, da resistência. É nesse sentido que o devir quilombola dos batuqueiros supera um modelo único de territorialização e resistência (Mello, 2008) para condensar e pensar essas relações a partir da performance seja no cotidiano ou nas *representações* do batuque e do canto de capina. O mais importante é levar a sério a forma como os grupos se auto-representam, mesmo que a relação com o passado se dê para além das narrativas, se torne visível a partir da performance, gestos, corporalidades e representações. O devir quilombola do batuque é uma performance que está

sempre num processo criativo de modulação. Assim, a categoria cultura é transversalmente cortada pela política, pela história, pelos devires. Esses três aspectos que cortam a categoria cultura são os principais pilares para as reivindicações e demandas atuais do grupo num processo de empoderamento e reivindicação de direitos historicamente negados.

3 Batuque, performance e outras montagens - Filmação do batuque

3.1 “Eu quero é beber cachaça”: esquentando a roda:

No dia em que cheguei a Ponto Chique, no campo em 2016, fui logo cumprimentar Olímpio e avisar de minha estadia na cidade. Ele me pergunta se íamos querer uma *representação* eu digo que sim e que, inclusive, vamos gravar o áudio e filmar. Decidi então apostar nesse papel de quem produz imagens que os batuqueiros me colocaram, apesar de não contar com equipe nem equipamento técnico adequado¹⁰. Combinamos a filmagem para o sábado, 04 de junho de 2016.

Lembrei-me de Turner, quando assinala "Durante todo esse tempo, nunca pedimos que um ritual fosse realizado exclusivamente para nosso proveito antropológico, não somos favoráveis a semelhante representação teatral artificial" (Turner, 1968: p.18). Seria a *representação* do batuque para a filmação algo falso? O que pretendo demonstrar é que, a partir da minha experiência em campo, a palavra *representação* não está descolada do sentido de realidade, sabendo que não faz o menor sentido essa separação para os batuqueiros. Representar é direcionar-se à ação e não às representações mentais, e o batuque supera, usando os termos de Peirano (2001), no dito e no feito, no discurso e na performance a surrada dicotomia entre realidade e representações.

Vou até Valu e ele topa o batuque no sábado, mas diz para eu avisar Olímpio para ele chamar o restante do grupo. Olímpio questiona o porquê Valu não pode chamar o pessoal. Apesar do conflito entre os dois, Valu deixa claro que o grande batuqueiro é Olímpio. Os dois irmãos moram um em frente ao outro, às vezes a rua também divide dois mundos. Olímpio de um lado e Valu do outro sempre atento a cada movimento do irmão. Todos os dias, retornando da

¹⁰ Meu companheiro, Cláudio Valentin, ficou uma semana na cidade para me ajudar com a filmação. Ele editou o material e distribuimos os DVDs antes de eu retornar. Eles já foram filmados várias vezes, mas nunca tiveram acesso ao material. Por mais precária que tenha sido a filmação me parece que repercutiu bastante na comunidade.

vazante, Olímpio passa na porta da casa de Valu que está sempre do lado de fora, e cumprimenta: “Boa tarde”. Quando estou de um lado ou de outro pareço estar tomando um partido dentro da história do batuque. Eles mantêm uma relação de oposição e complementariedade ou numa oposição que gera complementariedade. Essa divisão reverbera na relação com irmã Neuza, com Zé dos Passos, os conceitos de cultura e de política. Raimunda, esposa de Valu, diz que eles são iguais, que a ignorância é a mesma.

No dia do batuque, Valu decide fazer a *representação* na casa dele por que tem mais luz para ficar melhor nas filmagens. Valu participa ativamente da montagem dos equipamentos como ilustra a figura 18. Ele enfeita a mesa com a imagem de Nossa Senhora e pede para filmarmos a imagem na abertura e fechamento do DVD. Até então eu nunca tinha visto nenhuma imagem de santo mas performances do batuque. Eu pergunto se Olímpio e os outros batuqueiros não iriam se importar com a imagem, mas Valu disse que não, que são todos devotos de Nossa Senhora. Ele me relata ainda que, nos tempos de sua mãe, ela fazia batuque para São Pedro por que ela *representava* o santo, tinha outros batuqueiros que *representavam* o São João e então faziam o batuque na data desse santo. Em outras conversas, Valu me explica que um dos motivos de inserir a imagem de Nossa Senhora foi para que o bispo, que tem relação com o Movimento da Pastoral de Pescadores, se sentisse *representado* caso chegasse a assistir o DVD. Aqui *representação* aparece em seu sentido mais político revelando um alargamento do termo pela teoria nativa.



Figura 16 - Valu e Cláudio montando os equipamentos para a filmagem (2016)

O grupo se reúne na frente da casa de Olímpio e Valu permanece do outro lado observando. Pretinha chega antes das 19 horas com medo do pessoal começar o batuque sem ela. Com o grupo reunido, eles atravessam a rua em direção a casa de Valu. Na varanda da casa, Olímpio reúne o grupo e dá as instruções: vocês quatro (sua filha e sua neta Ayala as mais novas, e Pascoalina que estava com uma roupa diferente do grupo) ficam de lá e começam a rodar por aqui. Posteriormente, ele me explica que elas saíram primeiro por que os mais novos *representam* os mais velhos, os batuqueiros atuais representam seus antepassados e esse processo não tem fim.

Olímpio sempre me conta o caso de seu neto que só se interessava pelo batuque, não convivia com crianças, apenas com velhos. Se acontecesse algum batuque sem o neto, ele reclamava aos avós Neuza e Olímpio. “Eu não gosto mais de vizinha nem de vizinho que não me levaram para o batuque” (Neuza, 2016). Por ter tanta *influência* com a prática, nas rodas era o neto que saía primeiro. “Eu tinha um neto que ele ia mandar em nós, era o melhor, foi embora e hoje ele mora na Bahia”, Olímpio se entristece com a ausência e explica que não tem ninguém na família com tanta influência.

Para (Turner 1968), no ritual Isoma, o indivíduo tem a obrigação de venerar as sombras de seus ancestrais. Isso por que, foram eles que os geraram e os

rituais são realizados por que pessoas deixaram de satisfazer essa obrigação. “Seja por sua própria culpa ou como representante de um grupo de parentes, acredita-se que uma pessoa foi apanhada por uma sombra” (p.25). Em uma gravação, Maria do batuque de São Romão, fala sobre isso de forma diferente. “No batuque quem me ajuda são os meus que já morreram”. De certa forma, no batuque de Maria, ela também representa os seus antepassados.

O batuque reúne essas dimensões sagradas, profanas e lúdicas em sua prática, transcendendo nossa visão compartimentada e simbólica dos rituais. Pensar a performance implica não isolar esferas da vida social como estética, ética, política, religião, etc (Hikiji, 2005). Verifiquei na literatura sobre batuque que, em muitos casos, os batuques nas senzalas reuniam atividades “religiosas” e “profanas” em um único evento, o que não foi percebido pelos observadores brancos com estrutura mental cartesiana que percebem as manifestações do sagrado e profano como eventos estanques. Isso se contrapõe ao conceito africano da continuidade entre os planos físico e espiritual (Dias, 2001).

Na apresentação do livro “Ritos de Passagem” Da Matta nos chama atenção para o quanto o trabalho de Van Gennep relativiza as noções de profano e de sagrado. O sagrado e o profano são totalmente relativos e possuem relatividade, pois:

[...]sempre haverá um lado mais sagrado dentro da própria esfera tomada como sagrada até que um novo contraste seja estabelecido e assim faça nascer algo mais ou menos sagrado ainda num movimento complexo de interdição” (Gennep, 1978:17).

Assim, em acordo com Van Gennep, é preciso assumir o sagrado e o profano não em sua polarização estática e nitidamente separada, e sim concebê-los como posições dinâmicas. Neste sentido, não haveria no batuque de Ponto Chique, uma essência no sagrado ou no profano, mas na sua posição relativa num dado contexto de relações.

É sempre Olímpio quem puxa a primeira música, como líder, ele é quem dá as ordens e comanda a entonação. O roncador é o que marca o ritmo da dança. “O que eu quero beber é cachaça”. Valu comprou cachaça que era

compartilhada por alguns batuqueiros no meio da roda. Olímpio reprovou tal atitude. Ele explica que não deve ter cachaça no meio da roda e quem quiser beber deve se retirar despidadamente, tomar um gole e retornar para a roda. O motivo é que se o pessoal beber demais pode cair e machucar, além de atrapalhar a dança. Neuza (2016) conta que, de primeiro, sempre quando cantava a música da cachaça, chegavam uns copinhos, cada um tomava um gole. “Era pouco, só para animar, a música pedia”. Hoje ela explica que quase nenhum batuqueiro bebe cachaça, ela mesmo, parou de beber.

A música esquentava a roda. Agripina circula por todo espaço com a dança que herdou de sua mãe. Os vizinhos brincam que ela fica usando muleta e mancando o dia todo, mas que é só entrar na roda que até esquece que tem problema na perna. Pascoalina joga o corpo para frente, volta, olha, desafia pelo rosto, e retorna. Pretinha é veloz e quando encontra com Agripina na roda se divertem no jogo.

A identidade feminina é então acionada na performance que subverte e tensiona o padrão masculino. A corporalidade feminina ganha relevância na dança. Pretinha circunda toda a roda com um olhar penetrante e convida cada presente para bater o ombro-a-ombro. Desde a época de Maria Catenga, é na roda que as mulheres compartilham momentos de protagonismo, como Maria Catenga, a mulher batedora de caixa do batuque. Dona Pretinha, a mulher que dança o batuque, Agripina, a mulher que sabe chamar as músicas.

Conforme dito, a questão de gênero e os conflitos conjugais são uma tensão na performance e nos discursos produzidos sobre o batuque. Esse campo de tensão da realidade é vivenciado na performance num processo de reflexão e reflexividade. Agripina assume liderança na roda, ajuda na entonação das músicas e na organização da performance. Na vida cotidiana, ela não costuma falar do batuque, de suas vivências e de seu passado. Foi só aos poucos que pude ir mergulhando em sua visão de mundo. Raimunda está sempre ao lado de Valu, em todos os momentos das conversas. Muitas vezes, ela esperava ele sair para me falar sobre questões conjugais e dificuldades de relacionamento com os batuqueiros que de certa forma a enxergavam como alguém de fora por que ela começou no batuque mais recentemente. Pretinha não gosta muito de

conversar sobre isso também, é na performance e nos movimentos que se torna possível compreender sua liderança. Pascoalina também não se sentia muito confortável com as perguntas durante a pesquisa, mas demonstra suas habilidades nos movimentos e no *pisquinho*.

Neuza era quem mais gostava de falar sobre o batuque, sempre ao lado de Olímpio ela ia recuperando as histórias e memórias de seus antepassados. Neuza me conta do caso da bisavó de Ayala, uma das meninas que entraram no batuque recentemente e que estava presente na filmagem. "Eu vi trupé de cavalo/eu vi cancela bater/ ai, ai João/meu amor é você". Eles contam que a bisavó cantava a música para o marido ouvir. Ela insinuava que gostava de outro. Na roda, ele deu uma chicotada na esposa e foi aí que ela cantou a música de novo, já inserindo o nome do homem que era apaixonada de verdade. "Ela pirraçava demais. Era uma briga dela e esse véio. Era briga pra matar uns aos outros. O povo de primeiro tinha coragem, tanto fazia homem quanto mulher", Neuza (2016).

Eu estava arquitetando uma tentativa de conversar apenas com Neuza, de fazer uma entrevista mais profunda sobre sua vida e a relação com o batuque, mas a morte interrompeu esse processo. Assim como eu busquei conversar com batuqueiros antigos que não fazem mais parte do batuque, eu tentei conversar com as batuqueiras, mas meu empreendimento não teve sucesso, elas não me atendiam ou diziam não saber nada sobre o assunto. O silêncio pode ter um volume ensurdecador ou talvez eu realmente não tenha sido capaz de ouvir.

A corporalidade era, até então o lugar do feminino, mas como num lampejo, o passado vem à tona e Olímpio dá um pulo com a caixa e dança o carneiro com as mulheres. No outro dia eu comento sobre como foi bonito vê-lo dançar com Agripina, eu nunca havia visto isso antes, e ele explica que antes os homens dançavam, mas que Zé dos Passos não deixou eles dançar mais. Olímpio nunca questionou a decisão. Neuza lembrou dos batuqueiros antigos Seu Enó, Seu Antônio do Morro e João do Morro que dançavam com maestria. Olímpio conta que os homens sempre dançavam e só não podia sair todos de uma vez. Como eles estão tocando as caixas, isso poderia interferir no ritmo.

O ritmo se intensifica até o transe das caixas, momento em que todos se conectam numa harmonia perfeita. Ritmo, melodia e batida na mesma frequência ou na mesma entonação como dizem. O grupo parece entrar num transe coletivo. Os participantes experimentam intensamente a performance. Um homem começa a imitar um carneiro. No momento da música que canta esse animal presente da mimese corporal do grupo, Valu simula o berrar do carneiro. Ao comentar o batuque no outro dia, Olímpio lembrou de seu bisavô. Ele e Neuza começaram a cantar: “Olha meu carneiro, mé - ele vem berrando, mé - ó ele, ó ele - ó ele – mé”. Olímpio conta que o bisavô já era uma pessoa de idade e que na hora dessa música ele berrava, e tremia o corpo todinho. “Não existia coisa melhor. Minha mãe não aprendeu, ninguém aprendeu aquilo. Valu começou a berrar ontem lá. Mas quem é ele de berrar igual meu bisavô?” Como num lampejo, Valu passa a incorporar seu bisavô e o carneiro em gestos e sons. No batuque de Maria de São Romão é a voz de sua mãe que aparece quando ela vai cantar, no caso do batuque de Ponto Chique são as lembranças que trazem na mimese corporal, em gestos e cantos a vinculação com um passado.

A música, o entrelaçamento da dança, linguagens corporais diversas, canções, cânticos produzem uma experiência que liga o grupo. É nesse momento que pareceu que o passado articula-se ao presente numa “relação musical” (Turner, 1986). Numa relação musical Valu incorpora, pelos sons do carneiro, seu bisavô que será lembrado por Neuza e Olímpio no outro dia. A cachaça é ritualizada novamente lembrando que a música “Eu quero é beber cachaça” era uma espécie de catalizador da roda. Neuza se lembra dos copinhos, da mãe e da avó dançando até o amanhecer.

Aqui as músicas são como os bonecos de Dawsey:

Através dos bonecos da Rua do Porto, imagens do passado articulam-se ao presente. E o sopro dos mortos desperta os sentidos dos vivos (Dawsey, 2012:197).

Num momento em que eu buscava entrevistar os batuqueiros antigos, insistia na ideia de que existia um “outro” batuque antigamente, na roda, num movimento surpreendente, imagens do passado lampejam. O batuque “antigo” em que os homens podiam dançar e dar as amarradas com as mulheres

retorna na performance de Olímpio. O carneiro, que dá o nome à dança e ao movimento do bater de ombros, é atualizado pelos berros e tremidos de Valu que mostra como era a mimese de seu bisavô.

Parece-me tratar do que Dawsey (2012) chama de Memória involuntária da cidade:

Trata-se de uma imagem propícia também para o antropólogo que procura estar atento aos movimentos surpreendentes da vida social, quando imagens do passado lampejam dos fundos da memória involuntária da cidade (p. 213).

Enquanto eu tentava separar o batuque de antigamente de outro transformado pela “cultura”, eles me mostram, na performance, a superficialidade de meu entendimento.

Em nenhum momento o grupo se lembrou de que havia câmeras e microfones no local e que a apresentação estava acontecendo para ser filmada, mesmo participando da montagem, como mostra a imagem anterior, (fig.18). Naquele momento, com a câmera na mão, eu parecia completamente invisível, poderia estar filmando ou não, não importava. Uma catarse entre os batuqueiros que moram um do lado do outro, ligados também por laços de parentesco, e que compartilham dilemas, histórias e um passado comum no trabalho nas fazendas e nas vazantes. No outro dia, como se nada tivesse acontecido, tudo volta ao normal, eles convivem, falam dos outros, contam casos.

A intimidade na roda, a visceralidade da performance se transforma depois em relações rotineiras, com uma certa distância. Valu e Olímpio juntos no batuque e depois separados por uma rua. “A gente conversa só o necessário”, explica Valu. Parece que,

[...] os aspectos de ritualização que também permitem entender por que, depois de espasmos de violência dos riots que têm sempre uma duração específica, os participantes logo voltam à sua vida normal e continuam a viver junto aos seus (antigos) inimigos (Peirano, 2003:31).

Tensões acontecem no batuque, fala-se mal de alguém, os pisquinhos e depois volta-se tudo ao normal. As denúncias de traição no batuque, as brigas deflagradas. Segundo Olímpio ninguém briga no batuque e se brigar, ele faz uma música na hora.

Uma roda que dinamiza para eles próprios e para os outros conflitos e dilemas. “As energias brutas do conflito são domesticadas a serviço da ordem social” (Turner, 2005).

Não necessariamente o resultado da performance é a harmonia das tensões entre os batuqueiros. Apesar da ideia de que tudo se resolve no batuque, de que há uma harmonização de momentos de crise, batuqueiros antigos como Seu Americão contam da mulher que foi assassinada durante uma roda do batuque por que traía o marido, a história de uma mulher que jogava um pisquinho para outro homem e foi puxada pelo cabelo durante a roda.

3.2 "O engenho é meu, o boi é meu, a cana é minha, o bagaço é seu": relato cantado

Conforme Dawsey (2005), o estado performático cria um tempo e um espaço propício para associações lúdicas e fantásticas. Abrem-se fendas no real, revelando o seu inacabamento. Parece que em Ponto Chique, as tensões suprimidas também vêm à luz. Estratos culturais e sedimentações mais fundas da vida social vêm à superfície. Assim, “nos espaços liminares, se produz uma espécie de conhecimento: um abalo” (Dawsey, 2005: 24). A performance do batuque é como um abalo nas fendas do real, suas histórias de vida viram montagem.

"O engenho é meu/ o boi é meu/ a cana é minha/ o bagaço é seu". Os fatos relatados em rima, musicados, performatizados e cantados são também imagens, uma sequência carregada de tensões. Ao cantar esse batuque no momento da filmagem os batuqueiros dão gargalhadas e se divertem. Uma alienação? Quase como num deslocamento eles cantam a história de seus antepassados, da lida nas fazendas. O ritmo é ainda mais frenético como uma forma de energizar esse passado “escravo”. Eles distorcem o bagaço da história, numa memória imagética em fotogramas do passado que vem à tona. Não apenas rima, são fatos relatados em rima, é relato musicado e cantado.

O teatro dos “bóias-frias” chama atenção menos pelos símbolos do que pelas imagens e montagens ali produzidas, ao estilo de Eisenstein (1990, p. 41), carregadas de tensões.

Nesses palcos revelam-se os elementos soterrados das paisagens sociais. Símbolos decompõem-se em fragmentos num campo energizado, trazendo à luz os aspectos não resolvidos da vida social, tais como se encontram numa possível “história noturna” (Ginzburg, 1991) de Nossa Senhora de Guadalupe. (Dawsey, 2005: 24)

Simultaneamente na montagem e ação, os roteiros moldam e ativam dramas sociais. A montagem, aqui entendida nos termos de Taylor (2013) “exibe a extensão de possibilidades; todos os elementos estão lá: encontro, conflito, resolução e desenlace, por exemplo” (p. 61).

“Ô Zé de Abílio/ Você não é o homem do lugar/ Sabia que não tinha carro /Por que é que mandou chamar”. Olímpio relatou, quando visitei a comunidade em 2015, que esse batuque foi feito para Zé de Abílio que havia convidado o grupo para fazer um batuque no município de Brasília de Minas. Na hora em que o grupo estava pronto, aguardando a condução para o local, o carro não chegou. “Eu trabalhava do outro lado do rio. Ele foi lá me convidar, eu chamei o povo pra vim pra cá, arrumaram todos, pentearam o cabelo. Na hora de ir, eles não mandaram o carro. Ele mora de fundo aqui, às vezes ele pede pra cantar a música. O que acontecia, eu fazia na hora” (Olímpio, 2015). Olímpio conta o caso de Seu Cicílio, caçador de tatu, que estava acabando com os bichos da região. “Ô Mané Missias é o homem do lugar/ Dá um jeito no Cicílio/ Que os tatu vai acabar”.

A experiência de transformar questões cotidianas em música não seria, o que Dawsey (2009) diz: transformar em música elementos arredios? Mas será que essa transformação implica mesmo em uma reparação da crise? Ou seria uma comunicação de ruídos que podem se transformar em canções que novamente poderão se tornar ruídos?

Para Raimunda o primeiro batuque que deu origem ao de Ponto Chique remonta à época dos escravos. “Se você tinha um segredo, inventava a música que combinava com o segredo que você queria jogar. Então ali, todo mundo já entendia, todo mundo já sabia. Não dava confusão. Se eu passar um segredo no batuque eu não vou parar e acabar com a brincadeira, a gente é tudo irmão, se ofender um ofende outro” (Raimunda, 2015).

Raimunda acredita que, na época dos escravos, o batuque era feito pelas mães e esposas batendo caixa e o roncolho para não ouvir seus filhos, irmãos e maridos apanhar no tronco. Era um ruído para encobrir aqueles sons impossíveis de não serem ouvidos. Hoje os ruídos, as brigas, o pisquinho, viram música de batuque que podem virar novos ruídos. Esses ruídos chamam a atenção da oposição, faz candidato a prefeito ouvir a música:

[...] Era uma forma de comunicar, de reclamar sem os outros perceber. Vendia os escravos para os outros, era triste... Veio de bisneto, tataraneto, vai modificando. Até hoje deve ter escravo por aí a gente não sabe, Raimunda (2016).

Essa era uma grande inovação: o ritual era um complexo de palavras e ações e o enunciado de palavras já era considerado um ritual. Mais: o ritual tornava-se uma espécie de linguagem condensada e, portanto, econômica. Isso fazia do “primitivo” — por muito tempo qualificado como atrasado e irracional —, um ser humano, sagaz e engenhoso, contrariando o senso comum (Peirano, 2001: 24).

Assim como a performance corporal e o aspecto ritualístico da roda, a linguagem é condensada e seus sentidos só são possíveis de serem experimentados durante a roda. É por isso que não faz sentido tentar decifrar as músicas que são cantadas para se tornar performance, além do fato dos batuqueiros quase sempre se incomodarem quando pergunto sobre o significado de algum batuque. Os dois batuques mencionados acima em que Olímpio explica o fato que ocorreu com Mané Missias e Seu Abílio foram uma exceção talvez pela proximidade dos acontecimentos ou por que é mais viável falar do contexto de invenção das músicas do que dos sentidos de cada verso, por exemplo.

Dias (2001) aponta que a poética dos batuques é marcada pela essencialidade e economia dos meios expressivos pela forma curta e sentido concentrado. Nessa comunicação cifrada, há uma metaforização do discurso verbal, pela elaboração de uma linguagem dúbia construída com imagens simples, cuja decifração era restrita à comunidade que festejava. Para o autor, no período escravista, o espaço de liberdade das danças no terreiro possibilitava um momento privilegiado de comunicação interna por meio da crônica cantada. Nesse espaço, cantava-se todo o tipo de mensagens, articulações, críticas e

reinvidicações. Surge então uma linguagem poético metafórica muito peculiar contrariando a percepção da cultura hegemônica de que os batuques eram algo bizarro sem maiores refinamentos de expressão, nas palavras do autor:

[...] esses traços se aproximam ao hábito de se exprimir através de locuções proverbiais, caro aos velhos guardiães das tradições orais na África e que teria provavelmente influenciado, em terras da diáspora, a poesia dos terreiros e senzalas (Dias, 2001:21).

Para o autor as novas condições de vida impuseram sentidos diferentes para os pontos, mas sobrevive a ideia básica da formulação sintética e conotada.

A questão é que as músicas do batuque são feitas na performance e para a performance. Olímpio inventa a música na hora da roda, é na roda que ele saberá se as mulheres vão entoar, é na roda que determinada música pode fazer sentido ou não, é no momento presente que os cantos do passado vêm à tona e que novas músicas poderão ser dramatizadas.

As músicas e os movimentos expressam uma ação, atualizam o passado e culminam numa experiência coletiva. As músicas do batuque são mais do que uma linguagem condensada que transmite conhecimento, as músicas são performativizadas, elas agem no vivido, provocam novas experiências e atualizam as relações entre os batuqueiros.

3.3 “Aê João, Aê João, Você não era assim não”: Entoar, desentoar

Em determinado momento do batuque para a filmação, que já durava uma hora, a roda desentoa, Olímpio se incomoda com alguma coisa, puxa outra música e a roda se recompõe novamente. Olímpio puxa um canto que tem a função de chamar os instrumentistas para a desarmonia, o desentoar que acontecia entre eles. Todo mundo presta atenção e se organiza na sonoridade para a eficácia da roda.

No caso do batuque é a linguagem do roncador e das caixas que vai dar a direção para o grupo entoar na sonoridade proposta. “Nesse sentido, quando o desequilíbrio dos instrumentos se instaura, tanto a dança como o canto em execução, quer seja este improvisado ou não, ficam comprometidos, uma vez

que é na cadência dos tambus que também se constitui a poética dos versos” (Araújo, 2013:90). Olímpio demonstra sempre uma preocupação com a afinação dos instrumentos percussivos. A roda não começa se não estiver tudo absolutamente afinado. A etnomusicóloga Glaucia Lucas ouviu a expressão “Ô, ignoma!” nas Irmandades do Rosário sendo utilizada para pedir maior unidade na execução, quando há algum desequilíbrio musical. Após a mensagem emitida pelo capitão, os instrumentistas buscam a harmonia exigida e o ritual continua.

A roda entoa novamente e o batuque recomeça. As pessoas da cidade vão se juntando. Alguns na porta, outros entraram e se acomodaram nos bancos. Apesar de reclamarem da falta de interesse dos jovens, muitos chegaram no local observando atentamente a dança. Valu acha que eles só se aproximaram por causa da filmagem. Zé Bodão, candidato a prefeito apoiado pela maioria dos batuqueiros, estava lá e dançou por alguns minutos com o grupo. Dizem que o prefeito atual que não gosta dos batuqueiros passou por lá de carro para ver o movimento. Ele passou bem devagar pela porta de Valu e depois acelerou. Valdirão, dono de um bar e restaurante emblemático da cidade, chega e os batuqueiros se viram automaticamente para ele e começam a cantar uma música e jogar um “pisquinho”. Imediatamente, eles alteram a letra de uma música para zoar com ele. A variação das músicas para incorporar o presente na roda é comum em outras manifestações de cantos dançados. Mesmo em cantos já fixados na memória dos grupos ocorre uma variação de versos ou até em estrofes inteiras de determinado canto (Araújo, 2013).

Quando alguma batuqueira perde a improvisação, o que não é tão comum, ela chega perto de Olímpio que fala qual deve ser a resposta. Agripina geralmente está sempre a frente para criar os improvisos com Olímpio que as vezes reclama da ausência das mulheres para ajudar na improvisação.

A brincadeira já durava uma hora e Olímpio ensaia uma parada, mas o grupo não quer parar. Ele canta a música de despedida em meu nome: Ô dona Pâmilla adeus/ que eu vou me embora. O grupo responde: eu vou embora/ eu vou embora”. Como quem não quer parar eles mudam o ritmo: “Mais não é meia noite não/Mais não é meia noite não”. Agripina puxa outra música e

Olímpio entoar. Ele precisa entoar para o grupo pegar a resposta e dar sequência no batuque. “Aê João/ Aê João/ - O grupo responde: “Você não era assim não”. Não seguiram o ritual de terminar depois da música de despedida e o batuque seguiu. Vão lembrando de novas músicas, modificando e adicionando sentidos na roda. Eles param. E eu digo: “Pode tocar, que estamos gravando”. “Assim a gente vai amanhecer o dia”, diz Valu. Eles continuam: “Eu não sou piaba/pra saber nadar/ andorinha no coqueiro/sabiá no beira-mar”. Olímpio se dirige a mim e diz em tom um pouco exaltado “Desculpa Pâmilla. Não vamos fazer mais. A cabeça acabou, não tem mais nada. A derradeira era a Piaba”. Ele pega a caixa, vira as costas e vai embora.

O grupo fica e começa a cantar outras músicas sem os instrumentos. Músicas caipiras, tradicionais, sem ser do batuque. Quando jovem Valu foi cantor na noite e teve banda cover da Jovem Guarda.

Depois de cantar algumas músicas, o grupo ameaça ir embora, mas Francisca pega uma bacia de lata, começa a batucar e chama Agripina para um desafio de versos. Ela puxa um verso, Agripina improvisa e responde. Ela segue improvisando e depois desiste. “Se eu começar isso aqui vou até amanhã”. Eu cantava uma noite inteira, diz Francisca. “Ela tá com a mesma roupa da véspera”, zoa Agripina. “Se eu ponho uma roupa eu não tiro mesmo. É para atrair homem seu”, desafia Francisca. O desafio vai nos improvisos e segue nos diálogos entre as duas batuqueiras. O grupo começa a discutir se podem seguir o batuque sem Olímpio. João de Lió diz: “Pode deitar ele aí de novo” em referência ao roncador que já estava guardado. “Vocês gosta é do samba, né?” Então nós vamos ficar aqui até de manhã. O filho de João de Lió assume o roncador, ele nunca tinha tocado antes, mas disse saber tocar de tanto ver o pai. Valu fica na dúvida, mas pega a caixa desafiando a liderança do irmão e o pessoal retoma o batuque. Olímpio escutando do outro lado da rua não aguenta, volta e o batuque recomeça. Agripina ameaça ir embora, vai em casa, mas volta de novo. Neuza reclamava de dores nas pernas, ninguém imaginava que ela viria a falecer dias depois. Como disse Valu durante o enterro, aquele foi seu batuque de despedida e um dos melhores já feitos pelo grupo.

Valu diz que o batuque só durou assim por que eles estavam em sua casa e por que ele continuou mesmo sem a presença do irmão. Para Neuza o roncador não foi tão bem tocado como deveria, mas o resto do grupo se impressiona com o batuque e dizem que foi mais bonito do que o da Barra do Pacuí que eles haviam feito na semana anterior. Agripina diz que foi a cabeça boa minha e do Cláudio que favoreceu um batuque tão bom que tinha tempo que eles não faziam.

Antônio Geraldo, que não faz parte do grupo mas que tocou durante um tempo no dia da filmagem, me contou que Olímpio estava com uma cara feia por que a caixa dele estava mais alta e pediu para manear no som. “Pode tocar, só não encobre a gente”. Olímpio sente a caixa mais alta, encobrindo o resto do grupo, desestabilizando a performance. Ele puxa a música mais famosa “Maria preta virou lobsomen/Ela come, ela bebe/ É a custa dos homens” para tentar entoar novamente. Daí a importância da relação perfeita dos instrumentos para o transe e para a eficácia da performance. A afinação, a entonação são palavras chave para o ritual, a liderança e a “regência” de Olímpio.

Entoar/desentoar, representar/improvisar são processos que fazem parte da performance do batuque. Quando a entonação atinge seu ápice, tudo deixa de ser importante, todos esquecem da filmagem e entram num transe coletivo. Representar é também diferente de improvisar. A improvisação pode desestabilizar a performance, mas a regência de Olímpio permite que todos peguem a improvisação e a entonação continua. Afinar o instrumento é também afinar-se na vida.

Geertz (2002) aborda o valor da improvisação de versos enquanto arte a partir da poesia improvisada do Islam. O papel social da linguagem ritmada, no contexto islâmico, se traduz num mundo onde a linguagem é tanto um símbolo como um veículo transmissor de um estilo verbal que o poeta oral expressa e vive por meio de cânticos e fórmulas que ele explora. No Islam, por exemplo, a poesia não é escrita primeiro e depois declamada. Compõe-se a medida que se declama e as várias partes vão sendo unidas no próprio ato de cantá-las em algum lugar público.

"O poema é cantado verso a verso, seu ritmo é marcado pelos tamborins, as vozes dos ajudantes só acompanham o poeta no estribilho que é normalmente fixo e só vagamente relacionado ao texto (...)" (Geertz, 2002:171). Sobre esse aspecto, o autor aponta que o poeta utiliza um número de fórmulas estabelecidas, algumas são temáticas, outras figurativas ou formais. Isso pode ser relacionado ao batuque onde o corpus poético, como um todo, embora bastante extenso, concentra-se em um número limitado de fórmulas definidas. São esses padrões que possibilitarão o compartilhamento e acréscimo de sentidos em diferentes grupos de batuques ribeirinhos.

O canto, os tamborins, os dançarinos, o papel desempenhado pelo público segundo seu gênero, e os gritos de aprovação ou de censura emitidos por este, dependendo do grau de sucesso com que todos esses elementos se combinaram ou não, formam um todo integrado do qual o poema não pode ser abstraído, assim como o Corão não pode ser abstraído de sua declamação. Temos, aqui também, um evento, um ato; constantemente novo, permanentemente renovável (Geertz, 2002:171).

Para Geertz o poema não pode ser separado desse ato coletivo que reúne canto, dança, público etc. "Poesia, ou pelo menos esta poesia, constrói uma voz com as vozes que a rodeiam. Se é possível dizer que ela tem uma função, esta é a sua função (Geertz, 2002:178)." É nesse sentido que ele ressalta a relação performática da poesia e seu caráter de discurso coletivo como uma qualidade mista e intermediária entre a música ritual e a conversa comum. No caso do batuque me parece haver também uma aproximação da linguagem cotidiana e as músicas cantadas na roda. E o artifício de incorporar o momento, que o autor descreve como espírito polêmico do contexto na poesia Islam, também acontece quando um batuqueiro dirige-se a alvos específicos, normalmente presentes e atentos ressaltando o espírito polêmico do contexto. O batuque para Valdirão, onde os batuqueiros se dirigem a essa figura emblemática na roda, é um exemplo da incorporação do momento nos versos do batuque. Esse artifício também é uma forma de aproximar a música ritual das conversas comuns entre os moradores de Ponto Chique que costumam

observar e comentar a presença e os feitos de um estrangeiro, de uma pessoa reconhecida ou diferente na cidade.

Segundo o autor, para compreender a poesia de improviso é preciso dar atenção às relações da poesia com os contextos locais ao invés de analisar formas, estruturas, gramáticas e estéticas dos versos. “Se é que existe algo em comum, é que em qualquer lugar do mundo certas atividades parecem estar especificamente destinadas a demonstrar que as ideias são visíveis, audíveis e “tactíveis”, que podem ser contidas em formas que permitem aos sentidos, e através destes, às emoções, comunicar-se com elas de uma maneira reflexiva” (Geertz, 2002:177).

3.4 “Olha, olha, eu até arrepio”: Corpo e som, a música do corpo e o corpo da música

Após a filmagem do batuque, eu e Cláudio editamos o material e o objetivo era que eu entregasse pessoalmente um DVD para cada membro antes de retornar a Belo Horizonte. Valu foi o membro que mais se interessou pelas imagens e não escondeu o orgulho em ver a *representação* e passou a exhibir o DVD para todos que o visitassem. Eu mesma devo ter visto o vídeo todas as vezes que fui a sua casa durante o campo. Percebendo a importância que Valu deu ao DVD me senti estimulada a visitar todos os membros para investigar como seria a recepção da obra audiovisual. Estranhamente, Olímpio parecia se recusar a receber o DVD. Quando enfim consegui entregar, sugeri que ele assistisse o vídeo naquele momento, mas ele se recusou e parecia resistente à ideia de assistir às imagens. Ele então guardou a cópia no armário e disse que iria ver depois. Agripina também demorou para querer assistir e quando me pediu para colocar o DVD, o aparelho não funcionou. Alguns membros se mostraram empolgados e outros resistentes, mesmo que todos eles tenham apreciado muito a proposta de serem filmados. Essa ideia de filmar o batuque partiu, inclusive, de uma demanda do grupo. A resistência de Olímpio e Agripina ainda é uma interrogação, uma pergunta que permanece em aberto e

que não pude responder durante o campo. Talvez o ato e a intenção de filmar seja mais importante do que a materialização das imagens.

Quando fui levar o DVD da filmagem do batuque para Elenice, que acaba de entrar no grupo, ela se lembra, há 32 anos, quando teve um batuque em Barra do Pacuí (comunidade próxima a Ponto Chique). Elenice coloca o DVD de novo: “olha, eu até arrepio”. Zé dos passos também reconheceu seus familiares quando viu o batuque de Ponto Chique tocar pela primeira vez e atualmente reuniu um grupo de batuqueiros na comunidade quilombola de Bom Jardim da Prata.

Elenice conta que quando foram se despedir de Belo Horizonte, de um evento que eles haviam se apresentado ela até chorou de emoção. Pretinha chorou quando esqueceram de chamá-la para uma apresentação em um encontro de batuques. Agripina ficou brava quando não a colocaram para cantar ao lado de Olímpio, como de costume.

O som é produzido no corpo e o corpo também se refaz no som. O som está no meio, se dá na relação. Como nos chama atenção Ingold (2005), o som “não é nem mental, nem material, mas um fenômeno de experiência – isto é, da nossa imersão e mistura no mundo em que nos encontramos” (p.208). Em objeção ao conceito de paisagem sonora, o autor acredita que o som não é o objeto, mas o meio de nossa percepção. É pelo som que nos movemos, nós não ouvimos a chuva, mas ouvimos nela, ou seja,

[...]O som, assim como a respiração, é experimentado como um movimento de ir e vir, inspiração e expiração. Se é assim então deveríamos dizer do corpo, quando canta, sibila, assobia ou fala que é sonorizado. É como zarpar lançando o corpo ao som como o barco sobre as ondas ou, talvez mais apropriadamente, uma pipa no céu (Ingold, 2005: 210).

Som e corpo não se separa da música. Ele se produz e se espalha pelos movimentos dos batuqueiros, se espalha pela audiência. É no movimento de se lançar ao som que o batuque produz sua eficácia, o transe necessário, a energização coletiva.

[...] da mesma forma, a varredura do som continuamente se esforça em arrebatá-los os ouvintes, fazendo-os renderem-se ao seu movimento. É necessário um esforço para se ficar no

lugar. E esse esforço puxa contra o som ao invés de harmonizar-se com ele, o confinamento em suma é uma forma de surdez (Ingold, 2005: 210).

Cito novamente Ingold, porque me parece pertinente para explicar o fato dos batuqueiros repudiarem fazer batuque onde a audiência não vai interagir. Agripina explica que já acabaram com um batuque no meio, em Ponto Chique, por que todo mundo ficou só olhando:

[...]Nós também tomou nojo de fazer batuque aqui. Quando a gente faz lá fora, o povo ajuda demais e aqui o povo quer que faz o batuque e quando vai fazer eles ficam lá de fora de longe e nem cá perto não vem. Fica olhando assim, num tá gostando né? Tem que ter força, o pessoal tem que dar força pra gente (Agripina, 2016).

É preciso se harmonizar, ceder a força do som, não ir contra ele. O confinamento é uma surdez que os batuqueiros não admitem. Na primeira vez que me encontrei com o batuque, ao ouvir a música, fui me lançando direto ao som, assim como toda a equipe do projeto Cinema no Rio se rendeu à musicalidade. Nas últimas vezes, vivendo a tensão de estar pesquisando/filmando, muitas vezes, fiz o esforço contra o som. Agripina sempre me cobra: “Você não está dançando”. Justifico que é pela câmera e me torno uma barreira à harmonização completa da performance. No batuque para a filmagem eu me escondi atrás da câmera com a ideia de me tornar um observador passivo. Essa tensão permaneceu durante o campo: pode um observador participar ativamente da performance?

Tylor (2013) aponta para o papel ativo do pesquisador na construção dos roteiros e montagens. Após escrever esse texto, percebi a ineficácia dessa tentativa de me afastar da performance e me tornar um observador externo ainda mais que no roteiro proposto pelo batuque não há lugar para espectador passivo que tente contrariar o movimento natural da sonoridade que produz/é produzida pelos corpos dos batuqueiros e se energiza pelo entorno.

Pergunto para Agripina se o povo na verdade não está com vergonha por não saber dançar. Ela me responde que não tem ciência no dançar que basta a pessoa querer. Eu insisto e digo que não acho tão fácil. “De traço de muitos anos não é igual”, Agripina de certa forma me fala sobre o processo de aprendizagem e de remodelamento que o corpo sofre.

A transmissão da poesia oral se dá através dos cantos e danças inscritos também nas memórias corporais. (Araújo, 2013:78). As “amarradas” do carneiro, durante a roda de batuque, são movimentos expressivos que funcionam como “reservas mnemônicas que incluem movimentos padronizados feitos e lembrados pelo corpo” (Taylor, 2013: 80). As práticas performáticas são um outro ambiente de memória em que a corporeidade presentifica e condensa significados, onde a unidade de sentido é resultado da junção da palavra poética, melodia, voz, corpo, energia e forma sonora. Presente em diversas canções do batuque de Ponto Chique, o carneiro também é o movimento padrão da roda. Os dançantes batem o ombro a ombro, do lado esquerdo e direito, giram pela roda, cada um tem liberdade para realizar uma performance individual repleta de gestos e movimentos particulares, mas devem sempre culminar a dança com o bater de ombros. Trata-se de uma cultura expressiva incorporada (Taylor, 2013), uma forma de conhecimento, uma forma de transmissão de memória.

“Se a performance não transmitisse conhecimento, apenas os letrados e poderosos poderiam reivindicar memória e identidade de um grupo” (Taylor, 2013: 19). Connerton (1999) aponta que as performances posturais culturalmente específicas trazem uma mnemônica do corpo que nos fornecem metáforas pelas quais vivemos e pensamos. A memória que se transmite pelo corpo tem menor potencial de variação. (Connerton, 1999). As “amarradas” do Carneiro se repetem com pequenas variações, por diferentes localidades do alto-médio São Francisco. Em Geraes Velho, por exemplo, os jovens estão enfatizando a ginga da capoeira na roda de batuque, mas sem deixar de lado o movimento do carneiro. “A relativa escassez destes repertórios é a origem da sua força. Enquanto a existência física é efêmera os gestos conservam” (Connerton, 1999:80).

Para o autor, as práticas de incorporação e inscrição podem ser objeto de nossa atividade interpretativa destacando que o corpo faz lembrar sem representação, ou seja, não passa pelo cognitivo. Para Tylor a performance funciona como uma episteme e não simplesmente como um objeto de análise (Tylor, 2013:17). É nesse sentido que a representação como performance não

está no campo do cognitivo e sim da incorporação. Trata-se do que Connerton (1999) vai chamar de um conhecimento habitual, ou seja, uma maneira incorporada para vencer a distância que só pode ser adquirida através de um longo processo de incorporação. Cada tipo de memória evoca tipos determinados de esquecimentos.

Isso se revela principalmente na performance de Pascoalina, Agripina e Pretinha que são as batuqueiras mais antigas ou de raiz que aprenderam a dançar com os pais batuqueiros num longo processo de incorporação. "As posturas e os movimentos que são memória-hábito ficam sedimentados na conformação corporal – acima de tudo, o hábito não é apenas um símbolo" (Connerton, 1999:108). Assim como Ingold não separa o som da paisagem, não é possível, no batuque, separar a música do corpo ou o corpo da música. Batuqueiros se refazem continuamente na performance. Os pés colados ao chão, o trupé e o ritmo molda e transforma as corporalidades no momento da roda. Agripina tem um problema na perna e precisa utilizar uma espécie de muleta para se locomover. Quando entra na roda de batuque a impressão é que todas as suas dificuldades de locomoção desaparecem. Os vizinhos brincam que é só entrar para o batuque que ela melhora instantaneamente.

O que me parece, na verdade, é que as corporalidades são remodeladas na roda, são refeitas, rememoradas, energizadas. Esses exemplos se repetem. Em minha visita a Maria do Batuque esse ano percebi que ela está muito debilitada e precisa da ajuda da filha para realizar todas as atividades do cotidiano. Mas quando ela pega a caixa e começa a cantar o batuque, seu corpo se firma e se projeta para a performance. Pretinha também me relatou diversos episódios de "cura" corporal no batuque. O corpo é culturalmente modelado em suas práticas e comportamentos concretos. Não se trata apenas de pensar no corpo como construído socialmente e objeto de discurso, ele é modelado na ação e relação.

Todos os grupos confiam, por isso, aos automatismos corporais os valores e categorias que querem a viva força conservar!! Eles saberão como o passado pode ser bem conservado na memória por uma memória habitual sedimentada no corpo (Connerton, 1999:108).

Esse corpo traz à tona um passado e atualiza uma relação com os antepassados. Olímpio ressurge com a dança que lembra os batuqueiros antigos. Ele traz à tona, de forma inesperada, uma reserva mnemônica da dança dos homens no batuque. Suas imagens do passado e o conhecimento recolhido desse passado são transmitidos e conservados através de performance

Na história da hermenêutica, as práticas de incorporação foram esquecidas (Connerton, 1999). O objeto empírico se definiu como a consciência e mais tarde como a linguagem. Quando se considera a linguagem como definidora da espécie humana, o corpo é legível como um texto ou código, olhado como contentor arbitrário de significados. As práticas corporais são reconhecidas de uma forma sublimada. Elas foram relegadas também porque não passam pela consciência. “Quando nos tornamos experiências, os resultados fluem... os movimentos do corpo são acompanhados por sensações, mas por sensações que estamos normalmente desatentos. (Connerton, 1999: 108)”

Esse conhecimento transmitido pela corporalidade se dá também pelo alto grau de identificação de alguém que se dispõe a executar determinado movimento. Você pode até ouvir uma liturgia durante a missa, mas não vai fazer o nome do pai se não concordar com os rituais católicos.

Ajoelhar não é o mesmo que declarar submissão ou comunicar uma mensagem de submissão é antes exibi-la através da substância visível e presente do nosso corpo. Esses atos performativos são maneiras particularmente eficazes de dizer por serem inequívocas e materialmente substancializadas. Poder performativo e eficácia como sistema mnemônico (Connerton, 1999: 80).

A performance torna visível um espectro de atitudes e valores. O fato dessas práticas serem caracterizadas por muitos códigos faz com que se transmitam tantas camadas de sentido quanto for o número de participantes, espectadores e testemunhas (Tylor, 2013: 87). A performance para a filmagem, nos encontros, com os prefeitos, para o padre na igreja – as camadas de sentido são diferentes, esconde lealdades múltiplas e privação de direitos. “Muitas performances contemporâneas levam adiante essas tradições representativas,

pois continuam a formar uma corrente viva de memória e contestação” (Taylor, 2013:88).

Os ritmos da poesia oral são os mecanismos privilegiados de recordação, por que o ritmo inclui a cooperação de toda uma série de reflexos motores corporais no trabalho de recordação, mas o ritmo impõe limites drásticos à disposição verbal daquilo que pode ser dito e pensado (Connerton,1999: 88).

Talvez seja por isso que o batuque tenha um padrão rítmico e melódico que vai sendo atualizado de acordo com os momentos, como no verso: “A saia custou dinheiro”, que pode se transformar em “A caixa custou dinheiro”, obedecendo sempre um padrão rítmico no batuque de Ponto Chique e no diálogo entre os batuques daquela região do rio São Francisco. “As versões mudam com cada transmissão; cada uma cria deslizos, falhas e novas interpretações que resultam em um original de certa forma novo (Taylor, 2013: 23)”.

“Eu vi trupé de cavalo/ Eu vi cancela bater/ Ai, ai, meu bem/Meu amor é você”. Sobre a importância do trupé, ou da batida do pé firme ao chão, Agripina explica que tem que achar na caixa, com a batida, para não atrapalhar um ao outro. “O batuque é muito simples de dançar, mas se você não achar a batida no pé, fica sem saber para onde é que vai, zonzinho. Eu gosto que entoa direitinho e todo mundo acha jeito de dançar”.

Araújo (2013) explica que o trupé se realiza distintamente nos diferentes grupos de cocos do Nordeste. O trupé demarca então a relação sonora do corpo com a poética cantada e dançada. O repertório dos cantos do coco dançado e do candombe remete à sonoridade do corpo que “diretamente canta, fala, bate palmas, gestualiza e percurte pisadas que, como um estilete, tece a poesia do canto, circunscrevendo na dança a memória dos antepassados” (Araújo, 2013:86).

É importante pensar também que ao corpo se acrescenta os instrumentos e as vestimentas. Esse aparato instrumental não pode ser pensado separadamente da performance. Como explica Olímpio, na dança masculina do Carneiro só pode sair um homem tocador de caixa por vez, para a roda não desentoar. Os instrumentos são amalgamados ao corpo, não é possível separá-los. Maria do Batuque quando pega a caixa seu corpo envelhecido se enrijece novamente,

as pisadas firmes vêm à tona. Para Marcel Mauss (2003), a eficácia das técnicas do corpo se encontram na tradição e na transmissão oral. Antes de tocar a caixa, Maria do Batuque aciona um conjunto de técnicas corporais de um longo aprendizado de incorporação. Conforme o autor, compreende-se como técnica do corpo as diversas formas de expressões corporais que variam de sociedade para sociedade, uma habilidade manual que só se aprende lentamente. "Toda técnica propriamente dita tem sua forma (...) O mesmo vale para toda atitude do corpo. Cada sociedade tem seus hábitos próprios" (Mauss, 2003: 403). O autor aponta para a natureza social do "habitus" que não varia simplesmente com os indivíduos e suas imitações, mas "sobretudo com as sociedades, as educações, as conveniências e as modas, os prestígios. É preciso ver técnicas e a obra da razão prática coletiva e individual, lá onde geralmente se vê apenas a alma e suas faculdades de repetição" (p.404).

Nas montagens batuqueiras o vestuário também assume grande importância. Muitas vezes, há uma dificuldade financeira de explorar o vestuário como queriam os batuqueiros. Valu me conta que irmã Neuza vai mandar fazer algumas roupas. Eu pergunto se então o problema estará resolvido. Mas Valu diz que não, que daqui uns dias será preciso trocar o vestuário. "Logo vamos ter que fazer outra, ainda mais com o DVD que vocês vão colocar no ar, vamos ficar mascarados". Pelo que compreendi, ficar "mascarado" significa que a roupa muito usada ou muito vista pode se tornar uma máscara permanente, ou seja, todo mundo já vai saber as roupas que eles vão usar. É preciso ter várias opções de roupas para que eles possam variar de acordo com a performance.

4 Eles juntam os pedaços do mundo: Ponto Chique e os batuques do médio São Francisco

4.1 Roncador de lata, roncador de madeira



Figura 17 - Roncador de lata utilizado pelo grupo (2010) – Foto de André Fossati

“Não existe dois medos nessa vida”. Durante minha ida à vazante de Olímpio, ele usou essa frase para explicar o que foi a enchente de 1979 que quase inundou Ponto Chique. As cobras entravam nos barcos, ninguém mexia nelas, elas não comiam os ratos, todo mundo tentava se salvar da enchente. Com medo da água, abriram uma concessão. Nessa época a enchente chegou até a casa de Olímpio e a cidade teve que ser abastecida por localidades próximas. Foi nessa enchente que Olímpio conseguiu a pele de veado para construir sua primeira caixa que ele utiliza até hoje. “A pele é muito fácil de romper, mas essa nunca rompeu”. Essa é a caixa que ele costuma levar para todas as viagens. Geralmente, as caixas são feitas de madeira tamboril e couro de veado. A madeira deve ser cortada em dia de lua nova. Hoje em dia com as proibições de corte de madeira e de caça do veado eles vêm utilizando madeira seca e pele de boi nos instrumentos.



Figura 18 - Neuza e Olímpio mostrando as caixas que o grupo utiliza (2016)

Olímpio explica que as caixas têm que estar todas afinadas de acordo com a voz. Cada caixa numa afinação que combine com a entonação das vozes. É o roncador que puxa a toada. Olímpio me mostra o roncador mais fino e que toca mais agudo. Os maiores tocam mais grave. Ele explica que o roncador geralmente é feito de madeira ocada e pele de gado. Na época do Cinema no Rio e da viagem em Brasília DF eles utilizaram um roncador de lata de leite. Olímpio diz que foi depois da viagem que eles tiveram a ideia de retomar o roncador de madeira, usado antigamente pelo Anthero, ex-marido de Agripina. Um de seus filhos quebrou o roncador para fazer lenha. Na época ele e Anthero haviam passado para a lei crente, ou seja, haviam se tornado evangélicos. “Levamos o de lata para Brasília DF, sentimos na pele que eles queria ajudar nós, aí fomos trabalhar pra fazer o de madeira. Fui mexendo, mexendo, fomos pra vários lugares tudo através dele RJ, Buriti do Meio”, Olímpio (2016).

Olímpio e Valu não encontraram a madeira ocada para fazer o roncador mais recente então decidiram pegar o tamboril e escavar manualmente até deixar o tronco completamente oco por dentro. Esse último roncador eles fizeram para Inácio que havia encomendado o instrumento. Uma operação nada fácil, a não

ser pela extrema habilidade que Valu tem com a madeira. Ele é um escultor. Como diz Olímpio, se for preciso constrói até uma pessoa de madeira.

Foi nos encontros com outros batuques que os batuqueiros sentiram a necessidade de reviver a técnica de construir o roncador de madeira. Hoje não abrem mão dele pela sonoridade e também por um reconhecimento atual do potencial histórico do instrumento muito apreciado por pesquisadores. Nesse sentido, é possível pensar que a *representação* cria também um espaço de recriação e reconstrução da cultura. “Veio um estudioso de São Paulo e disse que andou por essas beira tudo e só encontrou o roncador de madeira aqui. Tô dizendo esse só tem aqui”. Olímpio (2015-2016) sempre enfatiza o roncador de madeira como elemento de diferenciação do batuque de Ponto Chique.

Outro dia, Valu me disse que não sabe tocar o roncador por que tem um jogo de mão, se aperta muito não zoa e se afrouxar também não. Pergunto Olímpio se ele sabe tocar e ele diz que só sabe fazer. Para tocar tem que ter influência. A palavra influência é muito utilizada pelos batuqueiros para falar sobre quem tem interesse e capacidade de executar determinada tarefa. Pode significar também aquele que passou por um longo processo de observação e aprendizagem. Influência pode ser traduzida, então, como a disposição e atenção de alguém para fazer algo e também o quanto esse sujeito está apto ou moldado para tal tarefa. Agripina aparece, pergunto se ela sabe tocar, ela diz que sim. Agripina ressalta que, na época de seus pais, era possível fazer uma roda sem o roncador ou roncolho. “Não é igual hoje que não faz sem o roncolho. Agora todos eles têm, se não tiver a gente acha sem jeito” (Agripina, 2016).

Valu me mostra fotos da manifestação dos pescadores em Ibiaí. Os ribeirinhos, pescadores e barranqueiros montaram uma mesa para mostrar um pouco de sua produção. Colocaram abóbora, peixe e outros alimentos no local e vejo nas imagens Olímpio e Valu colocando o roncador e as caixas na mesa. Afinal, batuque é também sinônimo de ribeirinho, como também é de quilombola. No lugar dos peixes e das abóboras são os instrumentos que compõem a representação de ribeirinho para os batuqueiros.



Figura 19 - João de Lió tocando o roncador de madeira (2015)

Essa linguagem do tambor, no caso do batuque de Ponto Chique, pode ser percebida também como uma agência dos instrumentos. Olímpio sempre diz que o roncador zoa. Ele zoa e os dançantes pegam o ritmo no pé. Nesses termos o roncador também fala. O roncador é também o que transforma, um elemento que age. No momento de levantar o batuque de Cachoeira do Manteiga a primeira coisa que Olímpio fez foi emprestar o roncador. Há uma sabedoria impressa na maneira de se fabricar os instrumentos. O roncador é um ente importante no processo de religação do batuque de Cachoeira do Manteiga com o passado. Ele também é reconhecido hoje como um elemento de valor, um elemento diacrítico na história do batuque. Talvez o roncador seja a materialização da forma como os batuqueiros pensam sua própria cultura e as relações com outros grupos na atualidade.

Trata-se de um objeto pensado como extensão dos batuques e com papel crucial na interação social entre os grupos (Lagrou, 2007:38). Ao introduzir a ideia de agência e eficácia aos objetos artísticos, Gell (1998) se afasta do critério de fruição estética para pensar nos resultados práticos daquela obra de arte, ao invés de focar apenas na contemplação como fizeram diversos pesquisadores da cultura material de povos não ocidentais (Lagrou, 2003).

Como aponta Lagrou (2003) para além da fruição estética, a arte possui uma função nas relações estabelecidas entre agentes sociais. "A questão é muito atual, visto que a afirmação identitária de populações nativas no mundo inteiro tende a passar cada vez mais pela visibilização da cultura, de sua 'autenticidade' e vitalidade."(Lagrou, 2007, 40).

Desta maneira, Gell supera a clássica oposição entre artefato e arte, introduzindo agência e eficácia onde a definição clássica só permite contemplação. Mas o autor mantém, por outro lado, seu fascínio pelo difícil, característica que mais marcaria, segundo Bourdieu (1979), a nossa concepção de arte desde Kant: onde o valor é dado àquilo que distingue, ao gosto refinado e informado que não se deixa levar pelo prazer fácil que satisfaz os sentidos. (Lagrou, 2003: 97-98)

Outro aspecto importante para discutir os efeitos práticos e relacionais dos objetos, é a recusa de Gell em tratar a arte como linguagem ou sistema de comunicação. Lagrou explica que no lugar da comunicação simbólica, o autor enfatiza a agência, intenção, causação, resultado e transformação (Gell, 1998). Essa abordagem traz à tona o papel prático de mediação dos objetos no processo social, mais do que a interpretação e descrição deles. Essa proposta é interessante por elucidar o papel de mediação que um instrumento musical com técnicas elaboradas de construção vem assumindo na atualidade ao se tornar elemento diacrítico e de relação entre diferentes grupos de batuque. Em Cachoeira não conseguiram fazer o roncador, e não querem admitir um batuque sem esse instrumento. Na manifestação dos ribeirinhos, o roncador ocupa parte da mesa. O roncador representa, no sentido de ação, a cultura ribeirinha, por isso ele ocupa o lugar das abóboras e dos peixes. Ele também atualiza uma relação com os batuqueiros mais antigos. Olímpio e Valu empreendem uma técnica extremamente difícil para fazer o instrumento tal como era na época do roncador de Anthero e do Velho Simão.

Em linhas gerais Gell define uma teoria antropológica da arte como as relações sociais na vizinhança de objetos que mediam agência social (Lagrou, 2003:101). Nesse sentido, a atenção se volta para como os usos desses objetos nos ensinam sobre as interações humanas e a projeção da socialidade sobre o mundo.

É na sua relação com seres e corpos humanos que máscaras, ídolos, banquinhos, pinturas, adornos plumários e pulseiras têm de ser compreendidas. Assim como o alargamento do conceito de pessoa está na base da teoria antropológica desde Mauss (1934), com especial relevância para a discussão amazônica (Viveiros de Castro, Matta & Seeger 1979) e melanésia, os diferentes sentidos que a relação entre objeto e pessoa pode adquirir se constitui em problemática legitimamente antropológica (Lagrou, 2003: 101)

4.2 Uma história do esquecimento

Olímpio conta que Cachoeira do Manteiga tem esse nome por que, na época, o rio formava uma cachoeira bem em frente ao porto da cidade. Era possível ouvir o barulho da cachoeira da casa dele, exceto à meia-noite quando todo o barulho e as águas do rio param. Quando fui a Cachoeira do Manteiga, Jane, uma entusiasta que vem incentivando o levantamento do batuque de lá, me contou de uma missa que o padre rezou recentemente para a padroeira no porto de Ponto Chique. Eles seguiram com a Senhora Santana numa procissão de barcos pelo rio . Depois da procissão o padre anunciou o batuque. “Será que é o batuque que eu tô pensando? Fiquei emocionada, me lembrei de quando dançava com minha mãe e minha avó, comecei a dançar e a chamar os outros para entrar na roda” (Jane, 2016).



Figura 20 - Igreja no centro de Cachoeira do Manteiga (2016)

Depois disso, Jane convidou o batuque de Ponto Chique para se apresentar em Cachoeira. Quando visitei a comunidade ano passado, eles estavam com a ideia de fazer um roncador igual ao de Ponto Chique que deixou um lá para servir de modelo. No meu retorno esse ano eles disseram que não conseguiram achar a madeira ocada e eu questiono se não pode fazer sem o roncador. Jane diz que sem roncador deixa de ser batuque e passa a ser samba. Galante (2015) pesquisou a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção na formação de musicalidades como o samba brasileiro. Ele aponta que pouquíssimos instrumentos tiveram a difusão geográfica no Brasil como os tambores de fricção de haste interna como o roncador. Os tambores de fricção afro-brasileiros de haste interna como a "puíta", conhecida também como roncador ou roncóio foi se transformando na "cuíca" contemporânea inserida no processo de gênese do samba carioca. A frase de Jane "se não tiver roncador, passa a ser samba" aponta também para esse processo de transformação do roncador ou puíta de som mais grave e presente em tradições como batuque, jongo, carneiro, umbigadas etc para a cuíca de som agudo e fundamental para o samba contemporâneo. A modificação desse instrumento é também uma das origens do samba.

Apesar de Olímpio me dizer que o pessoal de cachoeira não tem tanta influência, decido atravessar o rio e conversar com Jane sobre o batuque.

Se os encontros são tão importantes para o batuque de Ponto Chique, me permito uma breve itinerância pelos batuques de Cachoeira do Manteiga, Geraes Velho e São Romão. Encontro com Jane numa espécie de prefeitura da comunidade, depois seguimos caminhando. Vamos até a casa de sua tia que já foi batuqueira. A tia vai logo perguntando, sem disfarçar o receio: “Por que é que você quer saber dessas coisas?”. Foi razoavelmente comum, a partir do início de minha pesquisa, ser questionada sobre o porquê de estar interessada logo nos batuques. Influenciada por Valu, encontro uma boa explicação: “É por que batuque é cultura, é história”. Jane emenda minha fala: “É igual a novela dos escravos que está passando. Você viu os escravos dançando em roda? É daquela época”. Imagino que ela estava se referindo a minissérie Velho Chico da Rede Globo.

A tia de Jane então me conta que antigamente ela vivia nas rodas de batuque, mas que hoje isso acabou. Minutos depois de ouvir que “acabou”, palavra também muito recorrente entre os ex-batuqueiros e moradores das comunidades ribeirinhas, me encontro com Chico do Jega num boteco da cidade. Jane diz que eu queria saber sobre o batuque e ele corre em casa para pegar sua caixa de lata. Voltou ao boteco e começou a tocar e a cantar as músicas do batuque, muitas delas parecidas com as de Ponto Chique. Variações no ritmo, no repicado da caixa, com algumas alterações na letra ele canta a Ema Corredeira, o Felão, os tatus que estão acabando. Os tatus são cantados em diversas músicas dos batuques dessa região, talvez isso se explique pelo fato da pele de tatu também ter sido usada na fabricação dos tambores antigamente. Essas palavras comuns nos batuques antigos apontam também para a dimensão do sagrado que não podia ser revelado. A linguagem cifrada é uma das características dos batuques, mas não foi possível nem foi minha intenção, tentar decifrá-los.

Chico do Jega me ensina que o dançar é pareado, diferente de Ponto Chique em que o bater de ombros é livre. O pessoal da cidade foi juntando. Jane diz que se eu aviso antes, eles teriam feito um batuque para eu ver e deixa

combinado que em janeiro irá reunir o grupo para tocar durante a festa do Boi¹¹.



Figura 21 - Chico do Jega no boteco de Cachoeira do Manteiga (2016)

Mas o batuque de Cachoeira não havia acabado? Nas dobras da cultura, bem na liminaridade do buteco de esquina encontro com Chico do Jega que parecia estar completamente preparado para *representar* o batuque que veio nas andanças de seus parentes no entorno Ibiaí. Aqui, gostaria de retomar a noção de memória involuntária a partir de algumas perguntas de Dawsey (2005) sobre os bonecos da rua do Porto construídos por Elias bem no momento em que a cidade buscava reconstruir e registrar a memória oficial. “Seriam os bonecos do Elias, que surgem em fins dos anos 1970, às margens da Casa do Povoador, a manifestação da memória involuntária de uma cidade? Teria sido o próprio artesão tomado de surpresa pelos bonecos quando os viu pela primeira vez à beira do rio? E como discutir a ação dos bonecos sobre um corpo social? (Dawsey, 2005)”. Nesse ponto eu me pergunto se seria o Chico do Jega uma expressão dessa memória involuntária da cidade. Teria Chico do Jega aparecido, por vias surpreendentes da memória involuntária, para a cura de uma cidade? Seriam os batuques do alto médio São Francisco uma memória

¹¹ A festa do boi acontece anualmente em Cachoeira e já faz parte da tradição da cidade.

involuntária que emerge nas dobras do rio São Francisco, ou no remanso das águas, expressão tão utilizada por Olímpio?

Walter Benjamin (1995) chama atenção para o lugar da memória involuntária no trabalho da rememoração. Dawsey (2013) explica que a discussão de Marcel Proust sobre memória involuntária é o que marca o pensamento benjaminiano sobre o tema. “Dos fundos da memória involuntária, e de suas oficinas noturnas, irrompem as imagens das histórias do esquecimento” (Dawsey, 2013: 386). Essa ideia é interessante principalmente para se pensar nos esquecimentos produzidos na constituição de uma memória oficial. Nesse sentido, é possível relacionar as memórias produzidas pelos batuqueiros como uma sombra do esquecimento das memórias e historiografias locais que quase nunca mencionam os batuques.

A busca deliberada de preservar a memória tem um efeito anestesiante sobre a nossa experiência com o passado. Ela produz esquecimento. Elementos vitais transformam-se em resíduos. A possibilidade de uma experiência marcante com o passado vem da ação surpreendente da memória involuntária, que pode suscitar a inervação de um corpo social (Dawsey, 2012: 192).

Através de um boneco colocado no barranco de um rio se produz uma semelhança. Elias e barranqueiros também se tornam bonecos, suas imagens são evocadas. Eles imitam os bonecos assim como os bonecos os imitam. A vida imita a arte como a arte imita a vida (Dawsey, 2012): e,

sinalizando a presença de uma ausência, eles vêm carregados das energias da história e das vozes emudecidas do passado. Assim se mobilizam as forças submersas que se encontram na memória involuntária de uma cidade (Dawsey, 2012:196).

Essa força submersa de uma memória involuntária que ganha movimento e emerge num presente repleto de passado é uma imagem interessante para se pensar a potência dos batuques naquela região do rio São Francisco.

Jane conta dos dilemas vividos com o padre local que não aceita batuque e da conversão das pessoas para a igreja evangélica que não concebe esse tipo de prática. Isso, ela conta, vem prejudicando as rodas de batuque. Nesse momento de tensão eis que surge Chico do Jega com sua caixa de lata

revivendo as músicas do batuque e preenchendo o buteco de curiosos e entusiastas.

Olímpio fala sobre as tentativas da prefeitura para invisibilizar os batuqueiros. “Aqui não tem batuque não”. Certo dia ele conta que uma emissora de TV da região queria fazer uma matéria com eles. A prefeitura tentou chegar antes para desviar os jornalistas da missão de filmar o batuque. Mas Olímpio se antecipou e conseguiu mais uma vez fazer o batuque visível. “Imagens relegadas ao lixo da história ressurgem carregadas de força originária, energizadas inclusive pelo sinal negativo com o qual foram conferidas pela ‘tradição’”(Daswsey, 2012: 212).

Existem algumas bibliografias sobre o Rio São Francisco como: "Musicais no Médio São Francisco" e "Língua e folclore no rio São Francisco", nenhuma delas mencionam os batuques. Paulo Dias relata que, em 1993, foi a Cunha procurar o Jongo do local. Ele se dirigiu a um Museu Municipal, onde foi informado que a dança não mais existia na cidade. Diante da sua insistência, o responsável pelo lugar disse que, sim, havia um bando de “cachaceiros”, mas o que faziam era um “barulho”, não o “verdadeiro” Jongo. Em minhas primeiras visitas a Ponto Chique quando perguntava sobre o batuque me diziam que lá não existia esse tal de batuque. Perseguindo outros batuques do Sudeste, Paulo Dias relata que aquele modelo de aproximação passava a exhibir algumas constâncias e que muitos eram os esforços para dissuadi-lo da empreitada. Para o autor, os visualmente toscos batuques de terreiro deixam de atrair pesquisadores. Para Paulo Dias essa atitude ainda se mantém entre artistas e intelectuais.

Os batuques trazem à luz elementos soterrados e possivelmente vulcânicos da paisagem social (Dawsey, 2005). Assim como o autor afirma que as performances de “bóias-frias” são particularmente interessantes pelo modo com que permitem a irrupção de elementos residuais da história no presente, o batuque também conta uma história do esquecimento, uma tensão entre o que pode ser lembrado e o que deve ser esquecido no momento mais contemporâneo da cidade.

Resíduos revelam uma história do esquecimento. O catador dos “restos do dia que passou” é capaz de fazer despertar a própria memória involuntária da cidade. Seu segredo? A cumplicidade com os objetos por ele colecionados — na iminência das “maxilas da deusa da indústria”. Resíduos despertam esperanças adormecidas. Também são instrutivos. Diante das ruínas do passado e de suas histórias monumentais, descobre-se que nem mesmo deusas tão poderosas como esta são eternas. Suas maxilas também podem ser despedaçadas. (Daswey, 2009: 369).

4.3 Lembrar e esquecer

Olímpio diz que batuque, ou lambero, só existe na beira do rio São Francisco. Ele exemplifica com a música do canoeiro. “Canoeiro, canoeiro/O que você trouxe na canoa?/ Eu trouxe cravo/ Eu trouxe rosa/ Eu trouxe muita coisa boa”. O cravo é o homem e a rosa é a mulher que vai fazer o batuque, explica. O transporte de alimentos era feito pelo rio e Olímpio conta da época em que ia vender abóbora em Pirapora e que viajava vários dias levando a mercadoria no remo. Ele explica que antigamente quando se viajava de canoa, os canoeiros tinham a crôa certa para dormir. Eles já levavam as caixas e os instrumentos, chegavam lá e se juntavam com os outros. Ascendiam fogueira, faziam feijão e peixe e o batuque logo depois. “Eu trouxe, cravo, trouxe rosa, trouxe muita coisa boa”, repete.



Figura 22 - Rio São Francisco (2016)

É nos encontros dos batuques ribeirinhos que eles fazem emergir essa memória involuntária num movimento de lembrar e esquecer. Sejam os encontros como aconteciam antigamente em que eles mesmos avisavam e marcavam um batuque com o pessoal da região, seja nos encontros de cultura popular ou tradicional formalizados e organizados por alguma instituição, essa potência emerge. É possível pensar também nessa comunicação entre os batuques como a expressão de uma memória subterrânea (Pollak, 1992), ou seja, algo indizível, inconfessável que não se alinha à memória que se deseja impor pela elite do local. A emergência de “memórias subterrâneas” expressa menos uma essência e uma tradição cristalizada e mais uma tentativa de reinscrição de memórias e tradições nas condições atuais do presente. (Mello, 2008). “Por trás das memórias oficiais e estabelecidas, existem ‘estruturas de comunicação informais’, ‘memórias subterrâneas’ que expressam vivências diferenciadas da realidade, modos de construção e enquadramento diferenciados do passado. (Mello, 2008 :43)”

Talvez por isso, a música do batuque apresenta-se em linguagem tão cifrada e de difícil compreensão para quem não faz parte do grupo. Assim, podem existir acontecimentos regionais que marcaram tanto o grupo que sua memória pode ser transmitida ao longo dos séculos com altíssimo grau de identificação

(Pollak, 1992). Essas demandas vão se incorporando nas músicas de forma fluida, numa memória fragmentada.

Mais do que lembrar juntos, as músicas que são cantadas representam o momento mais contemporâneo dessa memória do grupo. Como aponta Pollak (1992), Maurice Halbwachs já havia sublinhado que a memória deve ser entendida também, ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes. Pollak ressalta que a memória também sofre flutuações de acordo com o momento em que ela é articulada, em que está sendo expressa. Ainda que nem tão bem organizada, a memória ancorada atualmente pelo grupo se traduz nas músicas que são lembradas durante a roda. Nesse sentido, as músicas parecem revelar preocupações do momento que constituem um elemento de estruturação da memória.

Podemos supor que essas músicas de improviso ressignificam e informam a memória do grupo trazendo novas representações coletivas sobre os acontecimentos que poderão ser repassados pela música. Pois, conforme assinala Halbwachs (1990), “não há exemplo onde percebemos mais claramente que não é possível reter uma massa de lembranças em todas as suas sutilezas e nos mais precisos detalhes, a não ser com a condição de colocar em ação todos os recursos da memória coletiva” (p. 187).

Para Halbwachs, a memória técnica musical depende do grupo que domina sua linguagem, através de seus código e convenções, e que dá sentido aos mesmos, perpetuando-os. Ele cita o exemplo da criança embalada docemente pelas canções de sua ama de leite. Mais tarde ela irá repetir os refrãos que seus pais cantarolam junto dela. “Há canções de roda, como há cantigas de trabalho. Nas ruas das grandes cidades, as cantigas populares correm de boca em boca, reproduzidas outrora pelos realejos, hoje pelos megafones” (Halbwachs, 1990:172)

Esse mesmo autor chama atenção para o fato de que não é necessário que os homens tenham aprendido música para que guardem a lembrança de certas

canções e de certas melodias. Para ele, o ritmo do mesmo modo que as palavras nos faz lembrar não só dos sons, mas a maneira pela qual determinamos sua sucessão. Para o autor, é o ritmo que desempenha o papel principal em nossa memória. O ritmo não existe na natureza, ele é um produto da vida em sociedade. O indivíduo sozinho não saberia inventá-lo.

O canto oferece um modelo aos trabalhadores agrupados, e o ritmo vem do canto em meio aos gestos. Supõe, portanto, um acordo coletivo preliminar. Nossas línguas são ritmadas! O que nos permite distinguir as partes da frase e as palavras que, sem isso, se fundiriam uma dentro da outra e nos apresentariam apenas uma superfície contínua e confusa sobre a qual nossa atenção não teria poder nenhum. Somos desde cedo familiarizados com a medida. Mas é a sociedade e não a natureza material que a isso nos acostuma. (Halbwachs, 1990:174)

Para o autor, a linguagem musical é uma linguagem como as outras, isto é, supõe um acordo preliminar entre aqueles que a falam. Para ele, aprender uma linguagem qualquer, significa “submeter-se a um adestramento difícil, que substitua nossas reações naturais e instintivas por uma série de mecanismos dos quais encontramos o modelo totalmente fora de nós, na sociedade”. (Halbwachs, 1990:172). O ritmo é uma construção que vem se estabelecendo de geração em geração e que traz com ele formas possíveis de sucessão das músicas que poderão ser atualizadas no momento do batuque e no jogo de pergunta e resposta. Essa memória guiada pela repetição dos sons e dos ritmos é também uma forma de produção de conhecimento.

Para Halbwachs nós nunca nos lembramos sozinhos e a memória pode se esvaír quando nos afastamos do grupo que estava a ela ligado. Isso aponta ainda para a importância dos espaços de ação dos grupos que guardam seu modo próprio de perpetuação de memória. Quando perguntei a Olímpio se alguém ensinou as músicas do batuque, ele responde:

Não. Acontece que a gente chega num lugar que já tem batuque velho igual São Romão, Geraes Velho, você tá cantando e às vezes esquece de umas músicas, aí eles lembra daquela música. A gente sabia, já conhecia, mas esquece. Ajuda a gente por isso, a gente sabe mas esquece. As músicas velhas. Músicas novas aqui na região ninguém tem, só nós. Agora velha, o povo do Geraes Velho, de São

Romão, a Maria batuqueira, aquela mulher é triste. (Olímpio, 2016)



Figura 23 - Raimunda, filho de Valu, João de Lió e Valu visitando a comunidade quilombola de Geraes Velho (2016)

É por isso que os encontros são fundamentais para os batuqueiros também como um espaço para lembrar e esquecer juntos. A falta de apoio para a condução é um dos problemas que eles mais relatam. Ao conversar com os batuqueiros, as viagens são as lembranças mais recorrentes e qualquer membro do grupo irá falar sobre Brasília DF, Chapada Gaúcha e outros encontros. “Perto de São Francisco tem um grupo registrado, quando a gente chega lá, pode ter dois branco, é tudo pretinho, povo humilde. A dança deles é bonita demais. Bate a barriga. Nós foi no RJ e eles foram também. Lá eles mexem com pote, só trem de barro. As músicas de lá é a mesma nossa, de Gerais Velho também, é a mesma coisa” (Olímpio, 2016).

Olímpio fala sobre um evento no Rio de Janeiro em que ele viu o batuque ou umbigada de Buriti do Meio. Nesse mesmo evento, o batuque de Ponto Chique tocou junto com o de Gerais Velho. “Eles cantou primeiro que nós, aí depois entrou o grupo todo. Aí ficou bom os dois roncolho. Mas tinha gente, 20 e tantos grupos, tinha gente demais, foi uma festa, não queria deixar nos ir embora. Ficou bom demais, os dois grupos juntos, tem umas mulherzinha que chega a peneirar igual a Pretinha” (Olímpio, 2016). Ele comenta também que o

roncador deles é de lata e que na região só o batuque de Ponto Chique tem o roncador de madeira. Em minha ida a Geraes Velho vejo o roncador de madeira que tem mais de 100 anos. Eles me explicam que usam mais o de lata nas viagens por ser mais fácil de transportar.



Figura 24 - Roncador de Geraes Velho (2016)

Olímpio me diz que se tivesse um carro eles estavam indo direto lá em Geraes Velho e eles estavam vindo para Ponto Chique *representar*. Dada a importância do local na memória dos batuqueiros, uma semana depois, decido visitar a comunidade juntamente com Valu, Raimunda e João de Lió. Chamei Olímpio para ir também, mas ele ainda estava muito abalado com a morte de Neuza. Passamos por várias comunidades e fazendas e depois de uma hora e vinte minutos de viagem chegamos à casa de Justina. Ela conta que Geraes Velho virou associação e comunidade quilombola em 2007 e que depois disso muita coisa mudou. Ela diz que não mais existe pobreza, que lá tem gente formada em três faculdades, que o pessoal anda de avião, tem advogada e que

quase toda casa tem uma moto e um carro. Chegamos lá sem avisar e ela estava de saída para uma manifestação em Brasília DF.

Valu e Raimunda só observavam. João de Lió pergunta de seus parentes. Ele nasceu em Geraes Velho e depois se mudou para Ponto Chique. O pessoal não quis tocar no assunto de ter duas associações na mesma comunidade, dizem inclusive que a outra associação está criando outro grupo de batuque. Comentam que a cisão da comunidade se deu por questões políticas.

O lugar é amplo, as casas são bem afastadas, tem escola e igreja. Encontramos com um jovem com um carro de boi. No batuque de lá, dança par com par e, além das caixas e do roncador, eles usam berimbau. Justina conta que a dança vem se modificando e que os jovens estão usando a ginga da capoeira para dançar. As corporalidades estão encontrando um lugar no jogo de capoeira dentro da roda do batuque.

Uma vez cheguei lá em São Romão de lancha. Bate quem sabe, moço. Eram duas caixas. Aí o colega meu falou: você tá enganado com esse menino. Dá ele pra bater pra ver se ele sabe. Eu peguei a caixa cantei duas músicas bem repicadas uma em cima da outra, o povo ficou doido e eu falei: num quero mais não. Não, não, eu não sei.. não vou tocar nessa festa de batuque de vocês não.. eu não conheço um aqui na região. Pra bater caixa eu não tenho medo, pode ter igual, mas melhor não. Eu não tremo pra cantar, sei cantar... tudo dela é melhor do que dos outros.. até a conversa dela você vê. (Olímpio, 2016)

Esse é o relato de Olímpio sobre o dia em que conheceu Maria do Batuque numa festa em São Romão há muitos anos. Estavam fazendo um batuque e ele chegou com sua caixa. Maria não deixou ele entrar na roda, disse que só entra lá quem sabe tocar.

Dias depois da conversa peguei a estrada e fui até São Romão visitar Maria do Batuque. Eu já a conhecia pelo projeto Cinema no Rio São Francisco. Maria foi protagonista do filme *Girimunho* de Helvécio Marins e eu estava na estreia do filme em São Romão em 2012. Transcrevo um trecho que escrevi para o diário de bordo do projeto em 2012¹². Esse trecho mostra a relação de Maria com a ficção. Enquanto Olímpio se abre para a invenção criativa do mundo e do

¹² Disponível em <http://www.cinemanorio.com.br/>

batuque, Maria se coloca como guardiã da tradição. Se não é verdade ela não fala. Maria me conta que todos os batuques que existem vieram de seus antepassados e o que os outros batuqueiros contam é tudo mentira.

Dona Maria do Batuque carrega na caixa a força de todas as tradições de São Romão. A mulher líder, com os pés fincados na terra, tira um som arredondado, repicado, que se mistura a sua voz rouca e imponente. Estar do lado dela é como sentir todas as raízes do mundo de uma vez. Uma energia que, de tão incrível, fez com que se tornasse referência na arte do batuque, fez com que fosse protagonista de filme, de livro e que tivesse um CD gravado. Mesmo que sua personalidade forte fosse uma barreira para o registro do pessoal da cidade grande.

“Isso é mentira e eu não vou falar”. Helvécio explica que o roteiro sempre tinha que mudar por causa da Dona Maria do Batuque. A mulher de pé no chão, não abriu mão de sua liderança e nem de sua coerência para ser dirigida numa ficção que estava sendo construída. Como Maria quer se mostrar? Se, para o enredo, era importante que ela falasse que Seu Feliciano havia morrido há cinco dias, ela não falava por que não era verdade. “A cena final eu tive que ficar vários dias ajoelhados para ela topar” comenta Helvécio.

Depois do filme eu me despedi de Dona Maria e comentei sobre a bela cena do Batuque. “Mas isso foi curto, eles ficaram mais nas mentiradas”, disse. Mesmo com essas palavras duras, pela primeira vez, eu senti um acolhimento imenso nas mãos de Dona Maria. (.....)

Cheguei na casa dela, gritei e ninguém atendeu, abri o portão e vi que ela estava na sala. Me chamou para entrar, disse que não toca mais batuque, que suas mãos perderam a firmeza para segurar o instrumento. Pergunto sobre o filme, ela diz que não liga, pro CD ela diz que nem escuta, sobre suas duas caixas e seu roncador, ela disse que vai queimar tudo com ela quando morrer.

A diferença do batuque daqui é a própria Dona Maria fala Arnon que sempre a acompanhou nas rodas. “Ela é muito exigente, se você errar a dança, ela para tudo. O batuque daqui tem ritmo”, completa. E Dona Maria guarda na memória mais de 80 canções que vem do tempo antigo. Mas Pedrinho, um garoto de 16 anos, quer desafiar a descendência das tradições, e mesmo com sua distância de parentesco de Maria, juntou o pessoal para fazer a dança do boi.

Seu Gerônimo, irmão de Dona Maria disse que o batuque foi passado para ela pela mãe. Ele explica que, geralmente, quem puxa

o batuque são as mulheres. É por isso que Maria faz questão de passar para a neta que parece não ter o mesmo interesse da avó pela tradição. O olho dele e de sua esposa Santinha brilham quando se lembram das viagens para São Paulo, Montes Claros e Jequitibá. “SP eu só fico no sonho. Se Deus quiser ela vai continuar nem que seja para bater a caixa e a gente poder continuar viajando para tocar batuque”, completa.



Figura 25 - Maria do batuque no filme Girimunho - Foto de Janaína Calaça

Nesse retorno à casa de Maria do Batuque em 2016, ela parecia com maiores dificuldades de locomoção por causa da idade. Sua filha estava lá cuidando da mãe e percebo que se sente imensamente desconfortável com nossa presença. Eu pergunto: “Maria, acho que sua filha quer que a gente vá embora”. Ela responde: “Um boi se tiver gostando, uma boiada se não tiver”. A filha pede para nos retirarmos e voltarmos depois. Seguimos até à casa de Gerônimo e ele nos acompanha até a casa de Maria no final do dia. Ele me mostra os instrumentos guardados num quartinho. O roncador macho e o fêmea, as caixas. O roncador macho é um pouco maior e emite um som mais grave enquanto o roncador fêmea é um pouco menor e emite um som mais agudo. Pergunto se Maria pode tocar um pouco pra gente. Ela custa a andar, mas quando pega a caixa, se transforma, ela toca, canta e se movimenta no ritmo do batuque com a voz rouca que vem de sua mãe.

Em uma entrevista com Maria do Batuque publicada no youtube¹³ ela diz que quando canta é a voz rouca de sua mãe que aparece e que quem ajuda a fazer o batuque é o povo dela que já morreu. “Cê sabe quem me ajuda? eu alembrar? É meus povo que já morreu. Por que é tudo deles. Eles me ajuda, tá vendo que eu tô com boa vontade de fazer. Eu sinto essa ajuda por que quando eu tô esquecendo, no mermo instante eu alembro. Daí a pouco vem a voz de minha mãe. A minha não é aquela e num erro nada”. O jogo de lembrar e esquecer vai além do mundo dos vivos, dos encontros do batuque para o encontro com os que já morreram. Olímpio me conta algo parecido em sua experiência na Folia de Reis. Quando ele canta, é a voz de um folião antigo que vem à tona.



Figura 26 - Maria do batuque (2012)

¹³ Disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=tNnvLCptyF4>

4.4 Emaranhado de batuques

A origem do batuque de Cachoeira do Manteiga é fonte de polêmica. Vários moradores sugerem origens diferentes. Para Chico ele veio com seus familiares de Ibiaí. Talvez ele tenha mesmo surgido em diversos locais ao mesmo tempo. Para muitos teóricos a prática do batuque na região do norte de Minas Gerais está ligada à grande família quilombola conhecida por Gurutubanos, localizada no vale do rio Gortuba, no centro norte de Minas Gerais. Mas a impressão é que, para os batuqueiros, não faz o menor sentido buscar uma origem para os batuques da região. Nesse momento, penso que a palavra raiz do batuque não seja tão adequada para pensar nesses encontros imprevisíveis, nessa difusão dos batuques pelo rio São Francisco. Não há uma raiz, mas um rizoma que relaciona os batuques pela música.

Falar sobre a autoria ou de onde veio determinada música é também uma questão polêmica. Olímpio diz que a música do Canoeiro é do pai dele. Certo dia ele me conta que inventou o batuque: “Chora noivo/ chora noiva/ chora até não poder mais/ que essa vida de solteiro/ não serve pra você mais” na ocasião de um casamento em que a noiva não queria casar. Quando me encontro com Maria do Batuque ela canta essa música com algumas variações e diz que ela fez na ocasião de um casamento. Quando conto que lá em Ponto Chique eles também inventaram essa música ela fica brava: “Esse povo fala essas coisas. Todos os batuques que têm vieram dos meus”. Maria me explica que a raiz do batuque é do povo dela e que todo resto é mentira. O batuque é de Maria do Batuque, mas é também de Olímpio. A mesma coisa com a música da Ema Corredeira que Chico do Jega falou que é dos seus pais. A música sobre os tatus ele disse que foi ele o irmão que criou, mas Olímpio canta a música com algumas variações e diz que a invenção é dele. A música é de Olímpio e de Chico do Jega e pode ser de autoria de outros batuqueiros ao mesmo tempo. Não há aqui só uma raiz, ou uma unidade que sirva de pivô. Numa dessas ramificações um grupo de batuque novo ou uma cantiga nova sempre poderá emergir com uma raiz nova, uma história, uma nova representação. Como considera Ingold (2005), um ponto é sempre um ponto de origem, enquanto uma linha de devir não tem começo nem fim e só se pode obter pelo meio. Me

parece que compreender o batuque de Ponto Chique e os batuques ribeirinhos só é possível pelo meio, pela relação fluida entre eles.

É na experimentação criativa que novos batuques emergem são lembrados e esquecidos, caem e se levantam. “A aranha tecendo sua teia ou o músico lançando-se na melodia arrisca uma improvisação. Mas improvisar é juntar-se ao mundo ou fundir-se com ele. Aventurar-se de casa no fio de um sintoma (Ingold, 2005: 137)”.

No quarto princípio de ruptura significativa (Deleuze, Guattari, 2004) um rizoma pode ser rompido em algum lugar que pode ser retomado em alguma de suas outras linhas. “É impossível exterminar as formigas, porque elas formam um rizoma animal do qual a maior parte pode ser destruída sem que ele deixe de se reconstruir” (Deleuze, Guattari, 2004: 17). A raiz do batuque pode sempre recomeçar em alguma das linhas do rizoma. Em algum ponto ele emerge subterrâneo, um tocador de caixa vai aparecer, vai cantar, vai criar uma origem nova, uma nova raiz possível de ser retomada sempre. Se o batuque de Cachoeira do Manteiga acabou, aparece Chico do Jega com uma memória latente, inventando e experimentando os batuques antigos da região. Em 2015, em minha primeira passagem pela comunidade enquanto eles tentavam levantar o batuque, pergunto seu Murundu como ele vai fazer para lembrar as músicas antigas e como ele vai fazer para relembrar a origem do batuque de Cachoeira. Ele me responde num tom de interrupção. “Você não entende, é criativo”. Enquanto eu, como pesquisadora, buscava uma lógica, uma raiz, um ponto de início do batuque, um marco a ser rememorado, seu Murundu, em poucas palavras, colocou por terra meu empreendimento. Quando retornei a Cachoeira em 2016, ele não quis mais me receber, talvez não tenha mesmo paciência para essas perguntas de pesquisador. Como assumir e dar voz à criatividade dos meus interlocutores? Essa pergunta ficou na minha cabeça desde então.

No batuque uma música pode ser recortada, incorporada, modificada e retomada a partir de questões de cada grupo, serão repassadas, incorporadas novamente, um processo que não tem fim. Assim como o conceito de representação para Olímpio: “os mais novos representam os mais velhos, nós

representamos o batuque dos nossos pais e esse processo não tem fim”. Para Deleuze, Guattari, (2004), a música também é uma multiplicidade em transformação. “Por isto a forma musical, até em suas rupturas e proliferações, é comparável à erva daninha, um rizoma”.

O batuque vai acabar profetiza os batuqueiros Olímpio e Agripina desde quando os conheci. “Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito (Deleuze, Guattari, 2004: 17). O batuque cai e se levanta, sempre tem um batuqueiro com sua caixa de madeira, de lata ou outro material disposto a lembrar e adicionar novas músicas ao repertório compartilhado de batuques. É nesse sentido que talvez não seja tão interessante pensar numa rede de conexões pelo batuque e sim num emaranhado. Algo silencioso, quase inaudível, mas com o olhar atento é quase impossível transitar sem ouvir o repique das caixas no alto-médio-São Francisco.

Assim como a aranha, as vidas das coisas geralmente se estendem ao longo não de uma, mas de múltiplas linhas, enredadas no centro mas deixando para trás inúmeras “pontas soltas” nas periferias (Ingold, 2012). Ingold distingue a ideia de rede da noção de malha. A noção de rede implicaria na distinção dos elementos conectados. “Isso quer dizer que o estabelecimento de relações entre esses elementos – quer se tratem de organismos, pessoas ou coisas de qualquer outro tipo – exige necessariamente que cada um esteja fechado em si mesmo antes de sua integração na rede. E isso pressupõe uma operação de inversão (Ingold, 2012:119)”. O autor vai tomar a ideia de malha para desfazer com essa separação e pensar que as coisas são, na verdade, as suas relações. “Organismos e pessoas, então, não são tanto nós em uma rede quanto nós em um tecido de nós, cujos fios constitutivos, conforme se amarram a outros fios, em outros nós, compreendem uma malha”, (Ingold, 2012:120).

Cada uma dessas trilhas é simplesmente um fio em um tecido de trilhas que juntas compreendem a textura do mundo da vida. “Trata-se não de um campo

de pontos interconectados, mas de linhas entrelaçadas; não de uma rede, mas de uma malha. (Ingold,2012:118)”

Assim, cada coisa pode ser vislumbrada, como Latour (2005, p. 177) tem sugerido mais recentemente, no formato de uma estrela "com um centro cercado de muitas linhas que irradiam, com uma multiplicidade de condutores mínimos transmitindo de um lado para o outro". Não mais um objeto autocontido, a coisa aparece agora como uma teia ramificante de linhas de crescimento. Eis a ecceidade de Deleuze e Guattari (2004, p. 290), celebradamente associada por eles a um rizoma. Pessoalmente, eu prefiro a imagem de um micélio (Rayner, 1997). Qualquer que seja a imagem escolhida, o crucial é que comecemos pelo caráter fluido do processo vital, onde os limites são sustentados graças ao fluxo de materiais através deles (Ingold, 2012:41).

Imersos nessa teia ramificante os batuques trazem à tona essa memória “invisível” ou involuntária (Dawsey, 2005) que está sempre traduzindo e incorporando de forma criativa acontecimentos, repassando e adicionando sentidos numa forma latente. Assim, essa memória involuntária dos batuques surge não de uma agência disseminada por uma rede e sim emerge da interação de forças que são conduzidas ao longo da linha da malha (Ingold, 2012: 148). “Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio” (Deleuze, Guattari,2004:2). Onde há vida, há movimento e nesse movimento os batuques ocorrem ao longo de caminhos. Os batuques percorrem esse riacho sem início nem fim, sem margens e ganham velocidade nos canais que impulsionam a vida nos rios, param se estacionam nas crôas e voltam para o movimento novamente. Por que a vida é um remanso, vai, volta e circula nas palavras de Olímpio.

5 Imponderável da vida como o imponderável do Rio: Dramas sociais e dramas estéticos

5.1 Quem é rico tem gado, quem é pobre corre pro mato



Figura 27- Movimentos dos ribeirinhos no rio São Francisco (2016)

“Quem é rico tem gado, quem é pobre corre para o mato”, brinca Olímpio. Zé da preguiça responde: “Pois eu tô indo para lá”. “Pois eu já voltei”, retruca Olímpio.

Esse diálogo entre os vazanteiros, como o movimento dos ribeirinhos ilustrada na imagem (figura 15), parece evocar um surrealismo cotidiano. No momento de pegar a canoa, um pasmo é encenado de forma lúdica (Dawsey, 2005). Os vazanteiros se deparam cotidianamente com as tentativas de expulsão de um local que questiona, inclusive, a ideia de propriedade. Eles são constantemente ameaçados pela polícia ambiental, pelos fazendeiros e pelo próprio gado que entra e pisoteia as plantações para beber água no rio. O cotidiano torna-se o próprio extraordinário e os vazanteiros vivem num entre-lugar, no imponderável, no deslocamento. As terras da vazante são oficialmente do Estado, mas eles têm uma espécie de direito de uso não oficial reafirmado coletivamente, o que possibilita, inclusive, que eles revendam. O direito de uso de uma vazante é reafirmado constantemente pela ocupação e pelas relações produzidas no espaço. Os ribeirinhos tendem a respeitar esses espaços,

apesar do risco constante de invasões. O deslocamento é o cotidiano e a vazante torna-se lugar de produzir relações de trabalho, de consumo, de conflito e de comércio. No teatro dos vazanteiros esse deslocamento é performatizado.

Se o modelo de drama social de Turner, assim como o modelo dos ritos de passagem de Van Gennep, nos leva a pensar em termos de uma oposição dialética entre dois momentos, o cotidiano e o extraordinário, o caso dos “bóias-frias” não apresentaria um desafio metodológico, levando-nos a falar de um cotidiano extraordinário ou extraordinário cotidiano, que se configura na experiência de um quase susto ou pasmo diário? (Dawsey, 2005: 21)

Olímpio acorda todos os dias bem cedinho. Ajeita uma espécie carroça pequena sem tração animal, onde ele coloca o motor do barco, sementes e outras ferramentas para a lida. Ele desce a rua puxando a carroça e, a cada transeunte, um cumprimento, uma piada, uma zoação. Assim, o seu Olímpão, como todos o conhecem, vai descendo a longa avenida até o porto da cidade. No porto as canoas estão encostadas e trancadas. Cada vazanteiro reconhece a canoa uns dos outros, cada uma tem uma história diferente. Olímpio estava acompanhado de um amigo que tem medo de atravessar o rio sozinho, então aproveitou a carona. Entramos no barco e seguimos. Olhando de fora é quase imperceptível a movimentação dos vazanteiros, mas ao adentrar nas terras das margens do rio é possível perceber a intensa teia de relações nesses locais à margem (literalmente) do Estado. O movimento de trânsito pelas vazantes também se faz por encenações, gestos e manipulação das formas de linguagem que constituem objetos privilegiados de estudos da antropologia da performance (Dawsey, 2005: 20). Um momento em que a experiência estética está no centro. O metateatro da vida cotidiana (Dawsey, 2005) vai desde ajeitar a carroça e o motor, descer a avenida até o porto da cidade, fazer a travessia de barco, cumprimentar os outros vazanteiros, o plantio e as disputas internas pelo direito de uso das vazantes.



Figura 28 - Olímpio colhendo abóbora em sua vazante (2016).

Olímpio me mostra sua plantação quase imperceptível no meio do matagal. Como mostra a imagem (figura 16), a plantação se mistura à vegetação da vazante. O olhar olhado das coisas se desloca. Meu campo de visão é restrito, quando Olímpio me mostra as plantas, as diferenças das crôas os pássaros, eu apenas sacudo a cabeça fingindo que consigo enxergar. Aqui as diferenças de visão se tornam abissais. Ele me mostra as abóboras gigantes, melancia quase não vinga por que o pessoal rouba, tem mamão, milho. O momento carnavalizante na vida dos vazanteiros ocorre no percurso para o trabalho, na travessia do rio, nas próprias vazantes, nos momentos em que é preciso se manter no lugar, desafiar fazendeiro, o gado, a polícia. “Ninguém me tira daqui”, repete Olímpio em tom lúdico. “Não se trata simplesmente de uma loucura que se contrapõe à normalidade do cotidiano. O próprio cotidiano do trabalho é visto como desvario. O carnaval cotidiano dos ‘bóias-frias’ instaura a experiência não apenas da ‘loucura’, mas, em termos dialéticos, de uma ‘loucura da loucura’ (Dawsey, 2005:22). Nas vazantes, o estado de exceção é a regra. O gado assume feições humanas. “Já viu que nenhum açougueiro vai pra frente na vida? ”, afirma Olímpio. Quem mata bicho não progride.



Figura 29 - Vazante de Olímpio (2016)

A vazante de Olímpio já foi invadida, o fazendeiro tentou tirar ele de lá várias vezes, mas ele não saiu. Quando começou a plantar na vazante, a polícia ambiental tentou tirá-lo de lá, mas Olímpio se escondia no mato. E assim foi até que o fazendeiro parou de amolar, certo dia a Polícia chegou lá, ele deu algumas abóboras e eles o deixaram quieto. Olímpio me conta que a Polícia ambiental o repreendeu por que ele estava usando a água do rio para molhar sua plantação. Ele tinha escutado de um pesquisador que passou por lá que não havia problema em retirar aquela água que retornaria novamente para o rio. Assim ele convenceu novamente os policiais e conseguiu se manter no território.

Os alimentos produzidos são vendidos ou trocados na cidade. Ao retornar da lida, Olímpio fica sentado no passeio. No finalzinho da tarde e início da noite sempre chegam pessoas para conversar sobre a colheita de feijão, sobre questões do cotidiano que eles conversam sempre de forma performática. A fala de difícil compreensão contém marcadores da própria sociabilidade ribeirinha, numa poética da vida cotidiana.

A relação de Olímpio com sua vazante não faz o menor sentido para sua família. Os filhos já tentaram o convencer de abandonar o terreno pelo trabalho pesado e a idade já avançada. Um dia depois do enterro de sua esposa Neuza,

Olímpio já havia retornado para a vazante. No final da tarde ele conversava com os amigos sobre a roça, o feijão. Os assuntos da lida pareciam ajudar a elaborar a morte da esposa, mesmo sem tocar no assunto. “É camarada, a vida é mesmo um remanso, vai volta, circula, a gente nunca sabe no que vai dar e nem pode saber”. O movimento da vazante torna-se a melhor forma de elaborar o acontecido¹⁴.

O imponderável da vida tem seu exemplo no imponderável do rio. Olímpio faz com que o cotidiano se torne extraordinário e consegue dar ao extraordinário uma compreensão cotidiana. Enquanto seu dia-a-dia é preenchido por uma dimensão estética no reconhecimento de cada detalhe que se modifica no rio, a relação com os seres infra-humanos e a morte pode ser explicada pelo próprio cotidiano do imponderável que permeia sua vida.

O teatro dos vazanteiros, suas brincadeiras e encenações aponta também para nossa condição de *Homo Ludens*. Como aponta Dawsey (2005) ao analisar o teatro dos boiás-frias, uma etnografia desse cotidiano permite repensar a relação entre dramas sociais e dramas estéticos. Nesse cotidiano, a performance estética, característica de quem age num estado de distanciamento, torna-se cotidiana. "Performance social apresenta-se como performance estética também. A relação condensa-se. O estado liminar que se atribui ao ator durante a performance, descrito por Schechner (1985a, p. 4, 1985b, p. 112), nos termos de Winnicott, como uma experiência de ser ao mesmo tempo “não-eu” e “não não-eu”, torna-se cotidiano no caso dos “bóias-frias” (Dawsey, 2005: 21).

Nesse teatro, há também as relações com os encantados do rio. “Um rio habitado por outra qualidade de seres, infra-humanos, com sentimentos e intenções, os quais interagem com os atos humanos de bondade e maldade, bem como, realizam brincadeiras e exercem domínio sobre alguns lugares, refletindo valores próprios do grupo, transmitidos oralmente para as novas gerações (Araújo, 2009: 51)”. O mais presente de todos é o caboclo d’água que pode virar uma canoa ou até prejudicar a plantação. Para garantir uma boa

¹⁴ Assim como Evans-Prichard diz que a linguagem social dos Nuer é uma "linguagem bovina", aqui seria uma "linguagem fluvial".

relação com esses seres, geralmente os ribeirinhos ofertam fumo e cachaça. Olímpio tem uma série de histórias sobre o Caboclo e essa relação com os infra-humanos se traduz também em outras interdições como o fato de que matar bicho dá azar. Olímpio conta do dia em que ele e o irmão Valu mataram uma cobra sem necessidade e, na volta, a canoa dele quase virou. A vivência é também regulada por um convívio respeitoso com os seres que vivem debaixo da água e que se traduz também nas relações entre os ribeirinhos e na forma com que lidam com as vazantes, com os animais e com o entorno. Todos sabem que é preciso ter cautela e respeito ao se transitar pelo rio São Francisco. Quando se pensa na performance dos ribeirinhos, é preciso levar em conta que a transformação está presente a todo o tempo e em todo o lugar.

"Todo lavrador é arrependido, quando planta muito, chove pouco, quando planta pouco chove muito" (Olímpio 2016). Essa frase aponta para a dimensão do imponderável, para o tempo do rio, a imponência das dinâmicas das águas. Olímpio me disse isso para falar sobre a plantação de feijão, do pouco investimento e da boa colheita. Eu questiono de imediato: "Por que você não planta mais então?" E ele me responde com essa frase que sintetiza toda a dimensão do imponderável em que esse pensamento linear e de causas diretas, como o meu, não consegue dar conta. Essa dimensão se traduz também nas categorias e interpretações dos batuqueiros que estão sempre se moldando, inventando e reinventando com as demandas que vão sendo colocadas. A performance do batuque está em constante modelação e remodelação tal qual o movimento do rio.

Através das falas, comecei a aprender que a temporalidade para essas populações ribeirinhas pode ser compreendida por ciclos anuais e por processos sociais. Existe o tempo do rio, comandado pela dinâmica das águas, um tempo conhecido e considerado pelos moradores da beira do São Francisco, pelos beiradeiros, vazanteiros, brejeiros, lameiros e outros mais. E, há também, o tempo das transformações, que conforma as mudanças entre velhas e novas territorialidades. (Araújo, 2009:168)

Essa relação dos vazanteiros em seu cotidiano extraordinário me traz uma questão: seria o momento extraordinário do batuque, na verdade, a regra geral o cotidiano?

“Configura-se a especificidade de um olhar carnavalesco capaz de suscitar um efeito de estranhamento em relação aos carnavais analisados por Turner e Geertz. Há sobriedade nesse olhar. A ‘loucura’ do carnaval serve apenas para revelar a verdadeira ‘loucura’ do cotidiano” (Dawsey, 2009: 364)

5.2A morte da Neuza: um drama em forma de batuque

“Oh meu Deus do céu/ o que que eu faço agora/Vou cuidar
de Dona Neuza que Jesus levou embora/Oh meu Deus do
céu meu coração não existiu/foi por que a Dona Neuza ela já
partiu/Oh meu Deus do céu meu coração não resistiu/ foi por
que a Dona Neuza ela despediu”

O repicado das caixas, o som grave do roncador e as vozes em uníssono encontraram uma ressonância ainda maior no aparato acústico da igreja católica de Ponto Chique. A acústica pensada para que as palavras do evangelho sejam escutadas por cada fiel que, geralmente, se mantém cabisbaixo e imóvel durante a missa, foi alvo de sonoridades que irromperam o ritual católico.

Olímpio, Valu e Nilson com suas caixas, João de Lió com o roncador, Agripina, Pretinha, Francisca, Raimunda, Pascoalina e Rosinha entraram pelos corredores da igreja e se reuniram na frente do pulpito. Olímpio chama todas as mulheres e indica como devem responder e como será a saída do grupo. Ajustam os instrumentos, é imprescindível que tudo esteja afinado.

As batuqueiras com o olhar triste, a postura curvada, a face desolada, vão aos poucos entoando na musicalidade proposta para o momento. A voz de Olímpio ainda engasgada se projeta. Ele começa puxando a música: “Oh meu Deus do céu/ o que que eu faço agora”, as mulheres respondem: “Vou cuidar de Dona Neuza/ que Jesus levou embora”. As batuqueiras com suas saias rodadas e a foto de Neuza estampada em suas camisetas, começam batendo palmas de acordo com a caixa para pegar o ritmo no pé e na dança. O romper das caixas foi esquentando os corpos, a tristeza de Agripina não impediu que ela se movimentasse de acordo com a dança do Carneiro. Pretinha, pela primeira vez a vi cabisbaixa em uma roda, também se deixou levar pelo repique da caixa que ela simula em seus movimentos rápidos circulando pelo espaço limitado da

igreja. Pascoalina seguiu com sua dança particular, em que desafia e seduz a parceira pelos movimentos do rosto e das mãos, vai e volta com o corpo, até o culminar do bater de ombros. Com mudanças sutis na batida Valu puxou: “Oh meu Deus do céu meu coração não resistiu”, as batuqueiras responderam: “Foi por que a Dona Neuza ela já partiu”. O ritmo permaneceu com algumas variações na letra: “Foi por que a Dona Neuza ela despediu”.

O som latente, frenético e intenso alcançou outras proporções e acertou em cheio os corações dos parentes e dos fiéis que se deslocaram pelos corredores para assistir a homenagem do batuque na missa de sétimo dia de Neuza, uma das batuqueiras do grupo que havia falecido repentinamente. Mesmo com a face desolada, o olhar atônito, Olímpio, que foi casado com Neuza mais de 40 anos, direcionou o grupo para o batuque que ele havia criado no momento. O padre da cidade havia sugerido que o grupo fizesse uma homenagem para Neuza depois da missa e dentro da igreja. Um momento raro já que o grupo já havia se apresentado no espaço externo da igreja, quase nunca em seu interior. Era comum, antigamente, as imensas rodas de batuque depois do terço que lotavam os arredores da igreja.

A tia de Neuza, que durante todo o processo de velório e enterro, havia permanecido em sua serenidade desabou no primeiro rufar das caixas. A senhora era irmã da mãe de Neuza, famosa batuqueira e tocadora de caixa, que, por estar morando longe, não chegou a tempo do enterro da filha. Alguns dias antes de morrer, Neuza me conta de uma tal de Maria vai pro mato. Ela era boazinha para brincar, assim como Augusta de Custódio que tinha as pernas tortas e fininhas. “A mãe dessa Agripina, a mãe de Olímpio, Gonçalo, minha mãe, minha avó e a irmã dela. Essas mulher pegava num batuque cedo. Enquanto o sol não raiava esse povo não largava a caixa, dançava que chegava a levantar pó. Na rua do rio o povo dançava batuque demais” (Neuza, 2016).

Neuza acabava de completar 59 anos, tinha oito filhos e era uma mãe para o grupo, mediava os conflitos, apaziguava os dilemas nas viagens e principalmente a tensão de Olímpio e Valu. Neuza se casou nova e criou os filhos lavando roupa no rio com Agripina. Agripina me conta que conheceu

Neuza antes do casamento e que ela se casou muito nova, sem corpo para casar. “Ela era tudo para mim. Mãe, filha e irmã”, repete Agripina. Muitas vezes elas acordavam de madrugada e caminhavam alguns quilômetros até um lugar bom de pescar. Neuza sempre me recebia na casa dela com uma alegria estampada no rosto, sentava ao lado de Olímpio e ia me contando as histórias do batuque.

Neuza morreu no dia 10 de junho. No dia do velório grande parte da cidade passou a noite e a madrugada em vigília na porta de sua casa. Parentes, amigos e conhecidos foram para a rua elaborar uma grande perda para comunidade. Olímpio fez uma fogueira para aquecer os enlutados, construiu rapidamente um banco de madeira e ajeitou algumas cadeiras para as pessoas se sentarem. O corpo demorou a sair de Pirapora onde ela estava internada e todos aguardavam o início do velório.

No dia da morte de Neuza, eu estava conversando com Americão, um antigo batuqueiro, quando um menino chegou de bicicleta: “O moço da padaria mandou avisar que Neuza morreu”. Instantes antes eu havia comentado sobre minha preocupação com o internamento dela no hospital de Pirapora. Saí da casa de Americão correndo, encontro com Olímpio no supermercado e pergunto, já sabendo a resposta: “Tá tudo bem?” E ele responde: “Ela morreu”. Ele estava comprando polvilho para fazer os biscoitos já que sabia que muita gente ia chegar em sua casa. Corro para a casa de Agripina imaginando que ela já estava sabendo. No momento, ela cuidava das galinhas no terreiro. Paralisada não consigo dizer nada. “Aconteceu alguma coisa?”, Agripina pergunta. Eu apenas movimento a cabeça. “É Neuza?”, continuo com o mesmo movimento. Agripina desaba a chorar e seu filho chega para ajudar. Eu permaneço paralisada por mais alguns minutos me questionando se o acontecimento era mesmo realidade ou se era ficção. Talvez alguma brincadeira do batuque, quem sabe. Navegar pelo rio São Francisco ou estar com os batuqueiros é mergulhar num universo lúdico, de histórias, onde tudo é inventado, onde roteiros podem ser escritos, modelados. É viver paralelamente à realidade, como num filme onde é possível sempre mudar o curso dos acontecimentos. Naquele momento parecia que tudo havia desabado. Eu era

uma pessoa real, não era exatamente próxima aos batuqueiros, mas não era exatamente distante, era uma pesquisadora. Estava ali no propósito da pesquisa que sempre será uma atividade egoísta. Foi um deslocamento. Para os batuqueiros meu papel era filmar e gravar histórias. Eu continuava sendo vista assim num momento em que eu só queria desmanchar e dizer que não, eu não estava ali mais para ouvir histórias, que eu estava triste também, mas não sabia como me expressar. Então fiquei parada, estática, sem conseguir me mover.

Rosinha foi preparar o biscoito. As pessoas iam chegando se assentando nos bancos da rua, a perplexidade ora se acentuava ora se travestia em conversas rotineiras. Olímpio permanecia ausente no meio da multidão. Quando sua filha Célia chegou aos prantos de desespero ele se permitiu chorar um pouco. Próximo de meia noite o corpo chegou para ser velado e foi colocado na sala da casa de Olímpio. As pessoas tiveram mais um choque, ao ver materializado aquilo que ninguém queria acreditar. “Neuza era o remédio para essa comunidade”, ouvi essa frase várias vezes. Depois que as pessoas passavam pelo velório voltavam a se sentar nos bancos ao redor da fogueira e assim foi madrugada a dentro.

Antes de Neuza morrer, havíamos combinado um batuque para receber Zé dos Passos. Com o internamento de Neuza, sabíamos que provavelmente o batuque não iria acontecer, mas tínhamos esperança de que ela iria sair do hospital e o batuque seria uma grande festa. Agripina dizia, “não vai ter batuque sábado, meu coração está muito frio”. Depois do acontecido ela lembrou: “eu estava com um pressentimento, eu sabia que o batuque não iria acontecer.” Zé dos Passos também não sabia, quando chegou em Ponto Chique depois de anos sem visitar o grupo e ao ver a movimentação na casa de Neuza, ele logo pressentiu. Seu retorno num momento tão difícil parecia confortar os integrantes do grupo. Como disse Zé dos Passos, Neuza aliviava as tensões do grupo e colocava Olímpio para frente.

O fim do dia foi chegando e com ele o momento mais triste de todos. O padre rezou a missa, a sala ficou lotada, só era possível ouvir os cânticos, depois o silêncio, os cânticos de novo. Os homens pegaram o caixão deram cinco

voltas. Seguiram o cortejo até o cemitério. O padre rezou as últimas palavras, as pessoas se aproximavam, as filhas choravam compulsivamente. Desceram o caixão, primeiramente as pessoas jogaram pedras com a mão, um pouco de terra por cima como numa despedida, depois os homens com a enxada cobriram o túmulo. Nessa hora, um de seus filhos mais novos começou a gritar seu nome compulsivamente, ele tremia, e quem estava perto o retirou do lugar. Tentaram retirar a filha mais nova, mas ela disse, chorando e gritando: “Me deixem! Eu vou ver tudo até o fim”. De certa forma, ela exigia o direito de passar por todas as fases de elaboração do luto. A terra ia ocupando os espaços vazios e impedindo que enxergássemos o caixão. É nesse momento que a presença de Neuza cessa, não é mais possível vê-la. A terra encobria o último sonho de que pudesse permanecer entre nós, esse é o momento em que a morte desafia nossa dor e se consolida, não mais veremos Neuza. No ritual católico esse é o fim. No batuque Neuza seguirá e poderá se tornar presente nas músicas. O batuque marca uma outra passagem: da não existência, para a presença na roda a partir da música.

As pessoas viraram as costas e seguiram suas vidas. Vejo Pretinha chorando, penso em acompanhá-la, mas temo atrapalhar seu direito de sentir dor. Ainda me sinto muito deslocada, quem era eu naquele processo. Os filhos de Neuza me olham com desconfiança e com razão. Por que eu estava ali? Para ouvir histórias? Chegamos em frente à casa de Olímpio, seus filhos permanecem no banco de fora, e ele na mesma posição de sempre, contando os casos, escuto, de longe, ele falar na Folia de Reis que participa. Quero entrar na conversa, mas temo ser uma invasora. Mesmo após um tempo de convivência com o grupo, eu ainda sou a pessoa em busca de histórias, mesmo sem gravador, estou sempre gravando, colhendo e registrando. Viro as costas, converso com Rosinha que me convida para entrar e tomar um café. Eis que Agripina passa e me convida para irmos até à casa de seu filho. Lá tomamos uma cachaça juntas e nos recuperamos.

Olímpio não foi no enterro. Seu Enoque, batuqueiro antigo, explica que é assim mesmo. Quando o marido morre a mulher não vai no enterro e vice e versa por

que, se ele vê outro ser enterrado, isso puxa a morte do companheiro logo em seguida.

Olímpio permaneceu quase em silêncio durante todo o processo, praticamente não chorou, não cantou as músicas católicas, parecia se envolver apenas com questões práticas do momento. Um dia depois do enterro ele me disse: “A vida é um remanso, vai, volta, circula. A gente não sabe onde vai dar e nem pode saber”.

Alguns dias se passaram, eu estava sentada na porta da casa de Olímpio conversando com suas filhas quando ele chega repentinamente: “vou fazer um batuque em homenagem para Neuza. Vou fazer uma música de batuque para ela”. Agripina fica angustiada com essa ideia porque não sabe se vai dar conta. Mas Olímpio parece se animar com a ideia do padre e de Célia para uma homenagem do batuque na missa de sétimo dia.

No dia da homenagem, Olímpio chegou tarde da vazante e ficou sentado na porta de casa, como de costume. Valu reclamava de tal atitude já que era preciso reunir o grupo mais cedo e organizar a homenagem. Ele falou com Agripina: “eu já tenho uma ideia de música, agora preciso saber como será a resposta”. Pergunto se ele não pode criar tudo e só passar para as mulheres, mas ele insiste que tem que ver como irá entoar. Depois ele repassa algumas sugestões de letras. Ele atravessa a rua e vai conversar com seu irmão Valu.

Deixo os dois conversando e sigo para a igreja montar o equipamento de filmagem. Célia havia me pedido para filmar a homenagem, o que eu aceitei na hora, apesar de não ter equipamento adequado para o registro. A igreja estava toda fechada com uma porta sem trancar. Já não me lembro a última vez em que entrei numa igreja a não ser quando era criança assistindo a missa com meus pais numa cidade do interior. A igreja antiga, construída por Nelson Clementino quando fundaram Ponto Chique depois da enchente que inundou Paracatu de Seis Dedos, era singela, pequena e com uma cruz de madeira em cima. Sem executar os rituais católicos necessários como o nome do Pai ou me ajoelhar no altar da virgem Maria, fui logo rompendo e montando os equipamentos.

Pensei em colocar uma mini câmera na mesa do padre, depois tentei pregá-la embaixo do crucifixo na imagem de Jesus crucificado. Na dúvida da heresia de tal atitude, decidi ficar com a câmera no bolso até o padre chegar e me autorizar a pregá-la no melhor lugar que não atrapalhasse a missa. Retorno para ver como está a reunião do grupo e vejo Pretinha já em direção a igreja. Olímpio continuava sentado na porta da casa dele na mesma posição. As filhas de Neuza já se encaminhavam para a missa. Decido então retornar à igreja. Converso com o padre e ele sinaliza que prefere a câmera pregada no crucifixo. Antes mesmo do terço acabar, faço o nome do pai e prego a câmera na cruz. Para minha surpresa Olímpio entra e se senta do lado de suas filhas. Ele havia me dito que não iria assistir à missa. Valu permanece fora da igreja, com João de Lió, sentado no banco esperando o momento do batuque entrar.

O padre começa indicando que a missa será celebrada em nome de Maria Neuza. Olímpio permanece de braços cruzados, como quem não concorda com os rituais católicos e parece se sentir completamente deslocado. Me lembro do dia em que Olímpio me disse que era ateu e que não ia mais na igreja católica por que falaram mal dele. Ele me pergunta: você sabe o que é ateu? Eu respondo que não. Ele pega numa ferramenta de trabalho e diz: “Apegado às coisas materiais”. Olímpio com suas histórias, a relação com os seres encantados do rio, não parece ser uma pessoa apegada ao material. Penso que sua fala condensa sentidos para além do discurso. É sempre preciso mergulhar no que, aparentemente parece ser contradição, para compreender o sentido de suas alegorias. Mesmo que Valu diga que combina sim fazer batuque dentro da igreja, o bater das caixas transcende o simbolismo cristão ao pulsar no ritmo daquelas vidas massacradas por um passado árduo e um presente duro de quem ainda ocupa posições liminares no ritual católico e no movimento da sociedade.

Mesmo com a voz engasgada, Olímpio dá início ao batuque. O grupo se organiza, entra na igreja e representa. Mesmo sendo um batuque breve, com duas músicas feitas e entoadas pelo grupo, parece que aquele instante conseguiu condensar um episódio dramático. O Padre havia pedido também que representassem a dança da Capina, inspirada nos cantos de seus

antepassados durante a lida na lavoura, mas aquele era o momento do batuque para a Neuza.

Para a dona Neuza era o batuque, é a devoção dela, igual o CD que você fez tem a ver com ela, ela está lá, tá todo mundo vendo (Ele menciona as filmagens que fizemos do batuque dias atrás e que Neuza participou). Essa música que eu fiz só quem sabia era Francisca e Raimunda por que eu falei antes. Essa que Olímpio fez foi na hora com as mulheres. Todo mundo aproximou, pode ter engasgado mas soube fazer. As duas músicas competiram bem com o que queria fazer. (Valu, 2016)

Eles decidiram, de última hora, só fazer o batuque. A catarse que o momento exigia, só se cumpriria pelo batuque, pelo ritmo acelerado, pelo repique das caixas, pelo roncador e pelos movimentos precisos e os pés bem colados ao chão.

A morte inesperada de Neuza, a vigília da comunidade durante o velório e enterro, e todos os acontecimentos posteriores culminaram na homenagem do batuque. Os familiares e a comunidade passaram por diversos rituais católicos que incluem o velório e o enterro, mas a sensação era de que, para os batuqueiros, a roda foi o momento de tornar Neuza presente, sabendo que sua música poderá ser sempre atualizada e cantada em outras rodas. “Você entendeu? É que agora isso fica na memória. A gente vai cantar essa música de Neuza no batuque. Quem perguntar a história vai saber que ela era uma das cabeças do grupo e que partiu”. Valu (2016) me explica o sentido da homenagem como um momento de elaboração interna e também para o outro e de tradução em memória compartilhada de um acontecimento tão doloroso para a comunidade. Neuza poderá se tornar presente e se fazer no presente em outras rodas. Neuza não ficará apenas na memória, quando for cantada numa roda, se tornará presente de novo. Podemos pensar então que a missa faz o rito de passagem de um plano de existência para outro plano transcendental, enquanto o batuque na igreja faz uma dupla passagem: do plano transcendental para um estado de presença junto às pessoas na terra novamente. É interessante pensar que os batuqueiros só se sentiram confortáveis em fazer o batuque na missa de sétimo dia que na fé católica marca uma espécie de fim do luto, o momento de seguir a vida adiante, de

aceitação da morte. Talvez esse seja realmente o melhor momento de tornar Neuza presente. *Representar* Neuza no batuque tem sentido de ação, é trazê-la de volta.

5.3 Dramas sociais e dramas estéticos

A música é o suporte para a experiência de elaboração e dramatização dos dilemas vividos coletivamente no batuque de Ponto Chique. Performatizando as músicas e os corpos, os batuqueiros ajudam a elaborar o vivido e também a transmitir conhecimentos. É nesse sentido que o conceito de drama social de Turner (1974) nos ajuda a compreender a importância da performance do batuque como um ritual que contribui para a elaboração de questões internas do grupo. O modelo de dramas sociais foi elaborado por Turner durante seu trabalho de campo com os Ndembu.

Os estudos de Turner mostram quatro fases do drama social: 1) separação ou ruptura; 2) crise e intensificação da crise; 3) ação remediadora ou reparadora; e 4) reintegração, (desfecho final, que pode ser trágico [levar à cisão social], ou fortalecer a estrutura). A primeira etapa (separação) define-se pela quebra de algum relacionamento considerado crucial por parte do grupo social significativo; a segunda (intensificação da crise) aponta para a “clivagem social”; a terceira (ação remediadora) consiste na tentativa de “reconciliação ou ajustes entre os grupos envolvidos”; e, finalmente, a quarta etapa caracteriza-se pela “reintegração do grupo social ‘ofendido’ ou reconhecimento social de cisão irreparável¹⁵.

Se pensarmos na morte de Neuza a partir do modelo de drama social de Turner poderíamos considerar a separação ou ruptura como o momento de internamento e a notícia da morte; a crise e intensificação da crise no velório, vigília da comunidade e enterro e a ação reparadora seria o batuque na missa de sétimo dia, ou seja, o momento de elaboração e restauração da crise que resultaria na reintegração do grupo, apesar de que a ideia de que todo o

¹⁵ As quatro fases do drama social foram abordadas por diferentes autores como Cavalcanti (2013), Dawsey (2006), Silva (2005).

resultado de um drama social seja a harmonização pode ser questionada. Esse modelo também pode ser pensado em outras dimensões da vida batuqueira como na lida nas vazantes em que o extraordinário do cotidiano é dramatizado. Como apontei no item 5.1 o ajeitar da carroça, a descida até o rio, a entrada na canoa, a travessia do rio, o diálogo com os outros vazanteiros, a resistência para permanecer na terra pode ser comparada ao modelo de drama social. “Essas considerações, acredito, levaram Barbara Myerhoff (1979) a distinguir “cerimônias definitórias” de “dramas sociais”, que ela concebeu como um tipo de “auto-biografia” coletiva, um meio pelo qual um grupo cria sua identidade ao contar para si uma história sobre si mesmo, um processo ao longo do qual ganha vida a “sua Identidade Determinada e Definida” (para citar William Blake)” (Turner, 2005:182).

Para o autor, em seus processos reparadores, os dramas sociais, mesmo que implicitamente, possuem meios de reflexividade pública. A música feita para Neuza é uma reflexividade do grupo sobre o acontecimento, a performance na igreja tem um caráter coletivo que envolveu os batuqueiros, a família mais próxima e os membros da comunidade. Podemos pensar no caráter agregador dessa fase do ritual. A morte é separação, o batuque agregação. Para além de transformar Neuza em memória, ou em representação que significa a possibilidade de presença dela em outras rodas de batuque, trata-se também de um processo de elaboração e reflexividade da situação atual. Para o autor, esse processo tende a levar o grupo a avaliar a natureza e a força de seus laços sociais, o poder de seus símbolos, a sacralidade de suas tradições religiosas etc (Turner, 2005: 183). O batuque pode ser considerado uma expressão de um drama social numa performance ou um drama estético.

Nesse sentido, Turner (1987, p. 74) estabelece a distinção entre as “performances sociais” (ritos como as peregrinações religiosas e/ou “dramas sociais” – a exemplo das insurreições) e as “performances estéticas”, tais como os “dramas estético-teatrais”. E, não obstante as diferenças entre o modelo de classificação da performance proposto por Turner e o repensado por Schechner, ambos compartilham do ponto de vista que os eventos rituais e os “dramas sociais” configuram na prática um tipo de “metateatro”. Em outras palavras, constituem um espaço simbólico e de representação metafórica da realidade social, através do jogo de inversão e desempenho de papéis figurativos que

sugerem criatividade e propiciam uma experiência singular, que é, ao mesmo tempo, “reflexiva” e da “reflexividade” (Silva, 2005:43).

Os dramas podem também representar momentos de efervescência, de ligação do grupo ou atualização de vínculos. Silva (2005) aponta que “dramas sociais” e “ritos de passagens”, seriam momentos nos quais os atores sociais se arriscam numa aventura “dramática” – de representação de papéis e jogo simbólico – de ruptura e/ou inversão com a ordem estabelecida na vida cotidiana.

Nas sociedades de pequena escala, como a ndembu, os “dramas sociais” configuram “momentos extraordinários” instituídos pela própria sociedade e que possibilitam aos atores sociais distanciarem-se da mesma e, de maneira reflexiva, lançarem um olhar mais crítico para realidade social, bem como “tomarem consciência” dos conflitos, das contradições estruturais, dos problemas não resolvidos e suprimidos na realidade social (Silva, 2005:41)

Para Turner (2005), o universo do teatro deriva não da imitação do drama social completo, mas especificamente da fase de reparação como processo ritual, embora ele afirme que o modelo da tragédia de Aristóteles se assemelhe à sequência do drama. A tragédia Grega também foi uma inspiração para a elaboração do conceito de drama social de Turner. “O modelo de ritos de passagem de Arnold Van Gennep, pressupondo três momentos, desdobra-se no conhecido modelo de drama social de Turner em quatro: ruptura, crise e intensificação da crise, ação reparadora e desfecho” (Dawsey, 2006:18).

Victor Turner produz um desvio metodológico no campo da antropologia social britânica. A sua sacada foi ver como as próprias sociedades sacaneiam-se a si mesmas, brincando com o perigo, e suscitando efeitos de paralisia em relação ao fluxo da vida cotidiana. Às margens, no limen, se produzem efeitos de estranhamento. Desloca-se o lugar olhado das coisas. Gera-se conhecimento. O antropólogo procura acompanhar os movimentos surpreendentes da vida social. Turner se interessa por momentos de suspensão de papéis, ou interrupção do teatro da vida cotidiana. Em instantes como esses – de *communitas* – as pessoas podem ver-se frente a frente como membros de um mesmo tecido social. Daí, a importância dos dramas sociais, e dos rituais que os suscitam (através de rupturas socialmente instituídas) ou deles emergem (como expressões de uma ação reparadora). No espelho mágico dos rituais, onde elementos do cotidiano se reconfiguram, recriam-se universos sociais e simbólicos. (Dawsey, 2006:18)

O batuque na igreja funciona como uma espécie de espelhão coletivo onde a comunidade é capaz de elaborar coletivamente e se refletir. Mesmo que o autor compare as performances geradas por uma experiência a espelhos mágicos, penso que no batuque a imagem produzida é cheia de opacidades, uma dispersão de espelhos e talvez um estilhaçamento onde chama a atenção o amontoado de cacos (Dawsey, 2009). A tia de Neuza só chorou no momento do batuque, as pessoas que estavam sentadas nos bancos se levantaram, todos estavam perplexos. Não se trata portanto de uma elaboração harmônica ou uma reflexividade transparente. A música aqui se transforma num grito ou em ruídos que poderão novamente se tornar música.

Para Langdon (2007) o equilíbrio social é continuamente interrompido por dramas sociais, nos quais os conflitos estouram ao redor de figuras de importância social. “As crises se instalam e ameaçam a continuidade do grupo, assim, demandando uma resolução, e as tentativas de restaurar a situação são realizadas. Esta terceira fase do drama social, a das tentativas de restaurar a situação, é caracterizada pelos eventos rituais, no conceito mais amplo do rito”. (Langdon, 2007, p. 08)

O batuque para Neuza também foi uma forma de reafirmar a centralidade do batuque. Zé dos Passos repetiu várias vezes que o grupo deveria continuar, que era preciso cuidar de Olímpio. Célia também temia a ruptura de seu pai com o grupo. A dramatização se tornou ainda uma tentativa de restaurar o grupo e de atualizar seus vínculos num sentido da permanência. Nessa prática performativa as experiências coletivas foram copiadas, desmembradas, rememoradas, remodeladas (Turner, 1986).

A dramatização do cotidiano faz com que surjam novos significados. Neuza agora é batuque, poderá ser lembrada em outras rodas, poderá ser atualizada também, sua música seguirá condensando as dimensões do viver e do pensar (Peirano, 2001). Do mesmo modo, a briga do casal Catenga virou música e vem sendo atualizada nas rodas. Conversando com Agripina sobre a famosa música sobre a briga de seus pais, que todos os batuqueiros conhecem, ela diz saber de uma versão diferente e não reconhecer o caso que Dona Izabel me contou. Ao invés de cantar “Foi você que me bateu no romper do dia”, Agripina,

durante essa conversa em 2015, cantou “foi você que me ensinou a namorar que eu não sabia”. Isso por que a versão conhecida na cidade evoca um drama vivido diretamente por Agripina em sua relação com os seus pais. Nesse momento, para não trazer essa memória dramática, Agripina ressignifica a música alterando o conteúdo conflituoso. Traduzir os acontecimentos em música é a forma como os batuqueiros lidam com os dramas do cotidiano. Essa relação tornou-se ainda mais forte por eu ter presenciado a morte de Neuza e todo o processo que culminou no batuque em sua homenagem, mas é possível apreender esse processo em diferentes eventos como o carro que não chegou para levar os batuqueiros num encontro de batuques ou mesmo a morte dos tatus. Nesse processo de traduzir eventos em música, o batuque transmite conhecimento e age no vivido. Tentando superar a dicotomia entre o dito e o feito, para (Peirano, 2001), rituais servem para resolver conflitos ou diminuir rivalidades (como queria Turner) e, ao mesmo tempo, para transmitir conhecimento (como defendia Leach).

Rituais são adequados para realizar essas funções aparentemente diversas, porque são performativos. Desta forma, a eficácia da ação social, que Mauss tanto insistiu em incluir em sua visão da sociedade, recebe uma formulação renovada: não se trata mais apenas do mana — esse poder que está presente, por exemplo, nas noções de sorte, azar, acaso (e que escapa às nossas noções de racionalidade) —, porém de uma abordagem que nos auxilia a examinar a fonte desse poder nas características próprias da ação social plena, que inclui tanto o falar quanto o agir (Peirano, 2001:25).

É na elaboração do vivido que o batuque transmite conhecimento e possibilita que o passado seja atualizado em outros batuques. “Gestos, músicas e harmonias por meio dos quais a população conta e canta uma história sobre si mesma. O ritual é uma forma de ação sobretudo maleável e criativa que, com conteúdo diversos, é utilizada para várias finalidades. Há, portanto, no ritual a sugestão de que o momento extraordinário pode se transformar em rotina” (Peirano, 2001:27).

De certa forma também o que Valu disse com o fato de Neuza virar memória é que esse acontecimento tão doloroso será cantado em outras rodas de batuque com a possibilidade de atualização e de ligação do passado e

presente pela música, assim como Maria Catenga pode atualizar uma música e trazer o passado à tona num momento dramático.

Inspirado no conceito de margem em Van Gannep, Turner classifica os dramas sociais como liminares que emergem nos interstícios das estruturas sociais propiciando aos atores sociais a experiência concreta de estarem às margens da sociedade. (...) É nesse momento que as pessoas ou grupos são estimulados a representarem papéis que correspondem a uma posição invertida em relação ao status ou condição que ordinariamente possuem no quadro hierárquico da “estrutura social” (Silva, 2005: 38).

Essa noção de representação de papéis tem sua inspiração na obra de Goffman (1996). Para esse autor estamos sempre representando papéis na vida cotidiana. “Todos nós representados melhor do que sabemos como fazê-los. Mesmo que não saibamos de antemão o que vamos fazer como os atores, não significa que não expressaremos de forma dramatizada seu repertório de ações” (Goffman, 1996:73). De certa forma, podemos pensar no termo vazanteiro como uma representação de papéis possível na vida cotidiana dos batuqueiros. É no momento em que Olímpio incorpora o papel de vazanteiro, por exemplo, que ele experimenta concretamente o fato de estar à margem do rio, à margem da sociedade. Essa experiência é dramatizada nos diálogos com outros vazanteiros, na agência e no protagonismo dele frente à polícia ambiental ou mesmo desafiando os fazendeiros. Enquanto vazanteiro, Olímpio diz enfaticamente: “ninguém me tira daqui”.

Para distinguir o seu conceito de representação de papéis da ideia de Goffman, Turner distingue teatro de metateatro. Enquanto Goffman aborda o teatro da vida cotidiana onde todos nós assumimos e representamos determinados papéis sociais, Turner aponta para os momentos de interrupção desse cotidiano, o extraordinário, ou seja, o teatro desse teatro (Dawsey, 2009). É interessante a concepção de Dawsey que une Goffman e Turner para pensar no metateatro cotidiano. O autor sugere que os “bóias-frias” apresentam um caso limite onde o cotidiano seria o extraordinário. “Aquilo que se encontra em carrocerias e canaviais aproxima-se do “efeito de estranhamento” (Verfremdungseffekt) que Bertolt Brecht buscava no teatro. Procura-se impedir a naturalização do cotidiano” (Dawsey, 2005:22). Dawsey nos inspira a pensar

nas variações que esses modelos apresentam na realidade e a capacidade de agência dos grupos em relação aos efeitos que buscam produzir na realidade. Ao tratar das montagens batuqueiras eu me inspirei nesse deslocamento, um efeito de estranhamento aos moldes de Brecht em que se discute a própria alienação.

Considerando-se a relevância de Turner — que se manifesta em escritos posteriores — para a elaboração de uma antropologia da experiência, aqui vai uma primeira inquietação. O que dizer dos elementos não resolvidos da vida social que caem no esquecimento, desaparecem em remoinhos, ou permanecem às margens inclusive dos fluxos poderosos de dramas sociais? Ou da experiência de quem se encontra em meio a um espantoso cotidiano, no qual a exceção é a regra? Haveria no modelo de drama social algo que nos predispuesses a focar elementos estruturalmente arredios apenas na medida em que os mesmos contribuem para revitalizar processos estruturantes? (Dawsey, 2009 :352)

Ao abordar a performance dos batuqueiros nas vazantes e no seu cotidiano extraordinário, cabe recuperar uma pergunta que fiz no início desse capítulo¹⁶ e que continua sem resposta: seria o momento extraordinário do batuque, na verdade, a regra geral do cotidiano?

Não há exemplo mais eloqüente de nossa condição de Homo ludens (Huizinga, 1993) do que o “teatro dos bóias-frias” e as suas brincadeiras e encenações nos canaviais e carrocerias de caminhões. Uma etnografia desse cotidiano nos permite repensar uma segunda questão levantada pela antropologia da performance: as relações entre drama social e drama estético. Aqui, a subjuntividade que Victor Turner (1982d, p. 83) e Richard Schechner (1985a, p. 6) atribuem à performance, particularmente à performance estética, característica de quem age num estado de distanciamento (“como se”), torna-se cotidiana. Performance social apresenta-se como performance estética também. A relação condensa-se. O estado liminar que se atribui ao ator durante a performance, descrito por Schechner (1985a, p. 4, 1985b, p. 112), nos termos de Winnicott, como uma experiência de ser ao mesmo tempo “não-eu” e “não não-eu”, torna-se cotidiano no caso dos “bóias-frias”. (Dawsey, 2005:21)

5.4 Uma relação musical

¹⁶ Na página 108 ao tratar da performance dos vazanteiros.

Victor Turner no texto "Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência" apresenta a metáfora de Dilthey para abordar os cinco "momentos" que constituem a estrutura processual de cada *erlebnis*, ou experiência vivida: 1) algo acontece ao nível da percepção (sendo que a dor ou o prazer podem ser sentidos de forma mais intensa do que comportamentos repetitivos ou de rotina); 2) imagens de experiências do passado são evocadas e delineadas – de forma aguda; 3) emoções associadas aos eventos do passado são revividas; 4) o passado articula-se ao presente numa "relação musical" (conforme a analogia de Dilthey), tornando possível a descoberta e construção de significado; e 5) a experiência se completa através de uma forma de "expressão". (Dawsey, 2005:164). Ao juntar passado e presente na roda do batuque o fluxo de experiência se irrompe em "uma experiência" que liga o grupo. É nesse momento que o passado articula-se ao presente numa "relação musical". No batuque é possível reverter a metáfora: é a própria música enquanto linguagem e experiência que relaciona passado ao presente.

Esse ensaio que foi publicado postumamente, revela também a influência de Schechner na obra de Turner. No final dos anos 70 inspirado pelo teatrólogo, sobretudo pela noção de "comportamento restaurado", Turner elabora uma antropologia da experiência a partir de relações entre passado e presente.

Turner (1986) aponta para uma dicotomia captada por Dilthey para relatar uma distinção entre mera "experiência" e "uma experiência". A experiência pode ser definida como sucessão de eventos, enquanto "uma experiência" é um recorte nesse fluxo ou aquilo que Emile Durkheim chamou de "efervescência social", o engajamento em experiências transformadoras. Como num fluxo do rio, o fluxo da música conduz o fluxo da experiência no batuque. Para Turner, algumas dessas experiências formativas são altamente pessoais, outras são partilhadas com grupos aos quais pertencemos por nascimento ou escolha. No caso do batuque, as experiências são compartilhadas por eles mesmos e para o outro numa reflexividade que envolve uma comunicação. As experiências são compartilhadas pela música entre o próprio grupo e, na maioria das vezes, comunicam vivências que fazem parte de suas histórias de vida que são também apresentadas para o outro na performance. Elas poderão ser

atualizadas por outros grupos e outros sujeitos num repertório compartilhado de batuques.

Essas experiências que interrompem o comportamento rotinizado e repetitivo, iniciam-se com choques de dor ou prazer e trazem emoções e experiências do passado que são evocadas no presente.

Tais choques são evocativos: eles invocam precedentes e semelhanças de um passado consciente ou inconsciente – porque o incomum tem suas tradições, assim como o comum. Então, as emoções de experiências passadas dão cor às imagens e esboços revividos pelo choque no presente. Em seguida ocorre uma necessidade ansiosa de encontrar significado naquilo que se apresentou de modo desconcertante, seja através da dor ou do prazer, e que converteu a mera experiência em uma experiência. Tudo isso acontece quando tentamos juntar passado e presente. (Turner, 1986:179).

Na visão de Dilthey, a experiência incita a expressão, ou a comunicação com os outros. Somos seres sociais e queremos dizer o que aprendemos com a experiência. “Os significados obtidos às duras penas devem ser ditos, pintados, dançados, dramatizados, enfim, colocados em circulação” (Turner, 1986:180).

É assim que para Turner, a performance se refere ao momento de expressão, uma forma de completar a experiência. A metáfora de Dilthey parece evocar o momento em que o passado é elaborado numa ação de transformação em presente como uma relação harmônica entre notas musicais. Dilthey, interessado no movimento da música alemã do século XVIII, descreve os instrumentos por meio dos quais Mozart, por exemplo, torna manifesta a experiência existencial. Para ele, Mozart soube dar às tramas externas uma expressão musical que transcende os mistérios das coisas, e nisso baseia o efeito puramente trágico de sua música. Para Dilthey é na música que se pode afirmar o conteúdo emocional do instante.

“Cada movimento de fricção entre as madeiras duras e brandas da tradição e do presente é potencialmente dramático” (Turner, 1986: p. 178). A música do canoeiro cantada na roda de batuque traz à tona uma época em que o Rio São Francisco era povoado por canoas, eram os canoeiros responsáveis pelo

transporte de cargas pelas cidades ribeirinhas. Cantada hoje pelo grupo, a música é atualizada ao mesmo tempo em que liga o passado e o presente. As músicas apontam para múltiplas temporalidades: fatos do passado que permaneceram, fatos do presente que são atualizados.

É estruturalmente irrelevante se o passado é “real” ou “mítico”, “moral” ou “amoral”. O que importa, para Turner, são os significados que emergem no encontro das subjetividades na relação com a nova experiência. Não necessariamente os valores nos termos de Dilthey estão conectados em uma relação musical um com o outro. É só quando relacionamos a experiência atual com experiências passadas que se correspondem em potência pelo grupo que emerge o significado. Na busca de um significado coletivo no batuque é a música que faz a ponte ao retratar e reviver dilemas, paisagens e sentimentos compartilhados. Para Turner, esses valores culturais coletivos permitem uma busca pelo significado “que ofereciam às nossas faculdades cognitivas algum suporte ancestral, o peso de um passado, senão ético, pelo menos legitimado consensualmente” (Turner, 1986:180).

Essa elaboração coletiva se difere do modelo pós- renascentista em que sustentamos o fardo de elaborar as coisas por nós mesmos.

Nos dias de hoje, infelizmente, a cultura insiste que devemos assumir o fardo pós-renascentista de elaborar cada significado por nós mesmos, um de cada vez, sem ajuda dos outros, a menos que escolhamos um sistema tecido por outro indivíduo cuja legitimidade coletiva não é maior que a nossa. Essa é, possivelmente, uma diferença importante entre o teatro de hoje e os primeiros tipos de teatro, na medida em que o teatro se oferece como espelho cultural do processo de busca de significado num nível público e generalizado. (Turner, 1986:180)

O sentido de experiência é gerado quando passado e presente entram em “relação musical”. Nessa articulação do passado e presente numa relação musical o que dizer de paisagens sonoras carregadas de ruídos? Como fazer uma antropologia do barulho, ou dos ruídos que escapam de processos de organização do som? (Dawsey, 2009:352). Dawsey (2009) traz questionamentos a esse modelo de antropologia da experiência e aponta para possibilidades de se explorar o que ele chamou de “inconsciente sonoro” das paisagens culturais. “Nos limites da hermenêutica, em que fios sonoros que

tecem círculos hermenêuticos se energizam em meio a curtos-circuitos, imagens carregadas de tensões interrompem, com efeitos de paralisia, processos de recriação de significados. Talvez estejamos lidando, afinal, não apenas com questões da interpretação do mundo, mas também da constituição de uma vontade para interromper o seu curso” (Dawsey, 2009: 353).

Os símbolos da escravidão se decompõe em montagens batuqueiras num inconsciente sonoro repleto de ruídos. “O engenho é meu/o boi é meu/ a cana é minha/ o bagaço é seu”. Nesse momento a memória coletiva também se esfacela em resíduos que se acumulam e viajam pelo rio São Francisco. Outros batuques também produzirão memórias como produto desse esfacelamento. As montagens geram novas montagens. Ruídos, sussurros e gritos geram um inconsciente coletivo sonoro e compartilhado.

Em Benjamin, as atenções se voltam às montagens. Em Turner, aos símbolos. No entanto, como o ensaio sobre Hidalgo revela, os símbolos têm os seus subterrâneos. O culto à Nossa Senhora de Guadalupe se realiza no Morro de Tepeyac, sobre os escombros do antigo culto a Tonantzin, destruído pelos espanhóis. Seria Tonantzin uma manifestação do baixo corporal de Nossa Senhora de Guadalupe? Em seus lugares mais fundos e fecundos, os símbolos se decompõem em montagens. (Dawsey, 2013:391)

Se uma performance ou expressão completa uma experiência, Dawsey chama a atenção para os aspectos não resolvidos e inacabado das coisas. Será que uma performance completa, resolve ou realiza completamente um drama social? O que dizer então dos batuques considerados, ao longo da história, como ruídos por pesquisadores, folcloristas e mesmo pelas elites e fazendeiros locais? Um emaranhado de batuques pelo rio São Francisco produzindo ruídos às margens das margens do rio. Ao longo do texto, sugeri que o batuque realizado para Neuza seria a fase restauradora do drama social, onde uma performance se expressa e elabora dilemas na coletividade. Mas essa elaboração não significa uma resolução. Passado e presente se encontram na música e o resultado são ruídos que podem se acumular a mais ruídos e circular numa memória que se transforma e flui no inconsciente sonoro daquela região.

Como apontei nos capítulos anteriores a experiência de transformar questões em música não seria transformar em música elementos arredios? Mas será que essa transformação implica mesmo em uma reparação da crise? Ou seria mesmo uma comunicação de ruídos que podem se transformar rizomaticamente em canções que novamente poderão se tornar ruídos?

5.5 Teatro e antropologia

Enquanto é possível perceber um movimento que vai do ritual ao teatro na obra de Turner, na de Schechner o movimento é contrário, do teatro ao ritual. A partir do encontro de Turner com o teatrólogo ele vai criar o conceito de liminóide para pensar a relação dos dramas sociais em sociedades complexas em práticas culturais realizadas à parte do todo social. Schechner por sua vez irá tensionar as divisões entre teatro, performance e ritual propondo um caminho inverso e aproximando as artes performáticas dos rituais em sociedades tradicionais. Para Schechner rito e teatro são performances.

O autor é contrário à dicotomia entre dramas rituais ou sociais e dramas estético-teatrais como sugerido por Turner. “No ensaio “Selective inattention” (publicado originalmente em 1976), Schechner elabora o seu conhecido modelo de um oito deitado, ou símbolo do infinito (infinity-loop model), para discutir as relações interativas entre dramas sociais e dramas estéticos: dramas sociais afetam dramas estéticos, e dramas estéticos afetam dramas sociais (Dawsey, 2011:208)”.

Essa ideia é importante para se pensar o batuque como uma junção das performances sociais e estéticas reunindo aspectos da efervescência e elaboração coletiva a elementos de um meta-teatro da vida cotidiana que expressa tensões e contradições da realidade. São dramas sociais como a morte de Neuza que estimulou a realização de um drama estético e ambos se afetam mutuamente. Esse processo também é percebido na briga dos Catengas que foi traduzida em drama estético na roda de batuque. O fato de eu ter presenciado toda a sequência da morte de Neuza até a dramatização no batuque em homenagem a ela me fez pensar numa série de questões que reúnem dramas estéticos e sociais e são materializados na música e

performance do batuque. O batuque para os tatus que estão acabando, para o transporte que não veio ou mesmo para a Maria Preta podem ser comparados ao infinity-loop de Schechner. Esse modelo também pode ser pensado no extraordinário cotidiano em que a performance dos vazanteiros suscita aspectos lúdicos, gestos e oralidades que desafiam o entre-lugar e às margens da vida social em que se encontram.

O próprio infinity-loop model, que Schechner elaborou a partir de suas leituras de Turner, volta a Turner (fazendo um loop) revitalizando suas discussões. O modelo sai enriquecido. Particularmente, a noção de “comportamento restaurado” de Schechner foi fundamental para as formulações de Turner. “Aprendi com ele (Schechner)”, diz Turner (1985, p. xi), “que toda performance é ‘comportamento restaurado’, que o fogo do significado irrompe da fricção entre as madeiras duras e suaves do passado [...] e presente da experiência social e individual (Dawsey, 2011:208).

Após o encontro com o teatrólogo, Turner (1986) irá escrever que a experiência da própria natureza do drama pode se revelar tanto no drama social, onde os conflitos são trabalhados na ação social, quanto no drama de palco, onde eles se espelham numa multiplicidade de enredos hipotéticos, símbolos, e enquadramentos estéticos experimentais. O batuque para a filmação é uma espécie de teatro onde o drama se revela tanto na ação social, nas incorporações, na eficácia da roda, quanto nos dramas de palco em enredos e enquadramentos estéticos, sabendo que essa separação não faz sentido para os batuqueiros. Símbolos foram acionados, cada música traz uma possibilidade de enredo, a inventividade e improvisação compuseram o drama de palco suscitados no dia da filmagem.

Para Schechner o que irá diferenciar o ritual do teatro é a polaridade entre eficácia e entretenimento. Segundo ele, de fato, nenhuma performance é puramente “entretenimento” ou absolutamente “eficácia”, uma vez que dependendo das circunstâncias, ocasião, lugar e, principalmente, o tipo de envolvimento da audiência, “rito” pode ser visto como “teatro” e vice-versa”. (Silva, 2005:49-50)

De onde vem estas teorias de performance? É axiomático que a vida social precede a vida teatral? Esta é claramente uma ideia platônica- aristotélica: a arte imita a vida. Mas talvez a visão hindu-sânscrita tal como expressa no

Natyaśāstra seja mais apropriada para estes tempos pós-modernos, reflexivos. O teatro e a vida ordinária são uma fita de Moebius, cada um tornando-se o outro (Schechner, [1985] 2011 :221).

Schechner discute seis pontos de contato do teatro com a antropologia. Nesse momento gostaria de me ater a esses pontos que são importantes para discutir a performance do batuque. Partindo dessa visão de Schechner podemos pensar na relação imbricada entre dramas sociais e estéticos no batuque e também na relação da prática com a audiência, a transmissão de conhecimento e como se dá a realização da performance. Isso por que o batuque acontece em diferentes palcos, com diferentes audiências e interações. A elaboração de questões cotidianas, a inserção do presente em músicas do passado se dá na performance e são modulados em suas diferentes *representações* da prática.

O primeiro ponto de contato diz respeito à transformação do Ser e/ou Consciência durante uma performance. Para o autor seja permanentemente em ritos iniciáticos ou temporariamente como no teatro ou em danças em transe, os performers e, em certos momentos, também os espectadores são alterados pela atividade de performatizar (Schechner, 1985). Sobre como chegar a esse processo de transformação permanente ou temporária, Schechner faz uma reflexão interessante sobre o lugar "entre" que se situa o performer no momento da performance. "Nos momentos em que o dançarino é um 'não eu' e contudo um 'não não eu', sua própria identidade, e aquela do cervo, é localizável apenas nas áreas liminais da 'caracterização', 'representação', 'imitação', 'transportação' e 'transformação'" (Schechner, [1985] 2011:214). Esse momento de representação poderia ser entendido como um processo de expressão de identidades múltiplas e ambivalentes. O performer não deixa de ser ele mesmo quando se torna outros. "Eus múltiplos coexistindo em uma tensão dialética não resolvida. Assim como um marionete não deixa de ser 'morto' quando é animado, o performer não deixa de ser, em algum nível, seu eu comum quando ele é possuído por um deus ou interpreta o papel de Ofélia" (Schechner, [1985] 2011:214).

Nesse aspecto, o autor nos mostra um possível sentido para a palavra representação, tão utilizada pelos batuqueiros. Para ele, um ator nunca tenta

convencer a si mesmo e nem à audiência de que a performance corresponde numa transformação completa. Na representação o ator tenta oferecer suas habilidades e conhecimentos ao personagem, mas nunca se transforma nele mesmo. Também num ritual, numa incorporação ou num estado de transe, o sujeito nunca deixa de ser ele mesmo para se tornar uma entidade ou um espírito, por exemplo. Esse é o entre-lugar da performance. "O ator [diz Brecht] não permite a si mesmo ser completamente transformado no palco no personagem que ele está retratando. Ele não é Lear, Harpagon, Schweik: ele os mostra"¹⁷, (Schechner, [1985] 2011:217). É justamente nessa lacuna na qual a transformação da consciência não se completa que é possível fazer um comentário estético ou político, como no teatro de Brecht. Durante a *representação* do batuque os antepassados também podem ser revelados na performance, mas há sempre a consciência de que os batuqueiros não são seus antepassados. É nessa lacuna que os sentidos lúdicos, políticos e estéticos da performance se completam. Na performance para a filmação, por exemplo, Valu incorporou a mimese do Carneiro presente na performance do seu bisavô. Mesmo assim, em nenhum momento ele considerou ser o seu bisavô, ele apenas o representava. É nessa lacuna da representação ou do *não, não eu* que se torna possível trazer à tona um passado atualizado na roda de batuque.

Nesse processo de incorporar seu bisavô, Valu passa pela experiência singular da liminaridade ou ambiguidade de papéis representados. Como aponta Silva (2005) se durante uma peça teatral ou ritual as pessoas incorporam personagens ou divindades, elas estão conscientes dos limites do ato de representar. Isso por que no final do evento elas reassumem novamente seus papéis e identidades na vida cotidiana.

O segundo ponto de contato entre teatro e antropologia é o que ele chama de intensidade da performance. Para Schechner em todos os tipos de performance uma certa fronteira definida é cruzada. Esse fator é interessante também para pensar no batuque realizado durante a filmação. Uma performance feita "apenas" para ser filmada se tornou um momento de

interação com a audiência, de relação com os antepassados, de invenção e de elaboração coletiva.

Essa intensidade da performance não funciona desligada da audiência.

Claro, teatro e dança (seja estética ou ritual) que precisam da participação da audiência são mais dependentes da audiência do que eventos nos quais o papel do espectador é o de receptor passivo. Mas mesmo quando aparentemente passivo, como em um concerto de música clássica ou numa performance do Racine, uma casa cheia ansiosa pela performance, para comparecer ao trabalho desse artista em particular, literalmente levanta um elenco de artistas, propele-os e os sustenta (Schechner, [1985] 2011:218)

No caso do batuque há uma consciência explícita da necessidade de participação da audiência. Os batuqueiros utilizam, inclusive, a mesma expressão do autor. Como me explicou Agripina (2016), a participação do público também *levanta* o batuque, enquanto uma não participação ativa do público pode resultar, inclusive, na interrupção da performance. Além disso, para o autor, os espectadores são cientes do momento em que uma performance decola, quando uma presença se manifesta ou algo que aconteceu.

Os performers tocaram e comoveram a audiência, e algum tipo de colaboração, de vida teatral especial e coletiva, nasce. Esta intensidade da performance – e eu, pessoalmente, não creio que o mesmo tipo de coisa pode acontecer com filmes ou televisão, cujo o forte é afetar pessoas individualmente mas não gerar energias coletivas –foi chamado de fluxo por Mihaly Csikszentmihalyi (1975, p. 35-36). (Schechner, [1985] 2011:218).

Outro ponto importante que nos ajuda a pensar o batuque é o papel do tempo e do ritmo que podem ser manipulados durante a performance. "Tempo e ritmo podem ser usados do mesmo modo que texto, objetos cênicos, fantasias, e os corpos dos performers e audiência (...) Uma grande performance modula intervalos de som e silêncio, a densidade crescente e decrescente de eventos temporal, especial, emocional e cinestesicamente. Estes elementos estão costurados em um padrão aparentemente inevitável e complicado (embora percebido como simples)" (Schechner, [1985] 2011:218). Parece simples, mas

o jogo de tempo, ritmo, densidade no batuque é o que possibilita uma efervescência e energização coletiva. A performance do batuque não atinge exatamente um clímax, é na repetição e variações sutis no ritmo e melodia que se alcança o transe coletivo.

Schechner relata sua vivência em "danças noite a dentro" em que ele e outros tiveram uma experiência semelhante ao transe.

Uma experiência de fluxo total na qual por períodos variáveis o senso de mim como um indivíduo, a quantidade de tempo passando, a consciência do ambiente no qual eu estava (a céu aberto em um campo ou dentro de um ginásio, para mencionar dois) foram abolidos. O que sobrou foi um senso vago memorável de mover-se em círculos e a sensação de outras pessoas, de outros corpos, de cada um dos meus lados. (Schechner, [1985] 2011:219)

É possível pensar que a intensidade da performance do batuque esteja mais relacionada a essa energização pela repetição rítmica, movimentos em círculo, do que uma narrativa com começo, meio e fim. Eu vivi uma experiência semelhante quando vi o batuque pela primeira vez enquanto trabalhava no projeto Cinema no Rio São Francisco. Num impulso fui lançada ao ritmo, deixei para trás toda a timidez e me vi integrada à roda. Nesse momento perdi a noção de tempo, espaço e do entorno repleto de câmeras e de profissionais do cinema. Essa também pode ser uma das explicações para os batuqueiros terem se esquecido que o local estava rodeado de câmeras durante a performance para a filmagem.

O item três trata das interações entre audiência e performer o que significa que mudanças na audiência geram mudanças na performance. Assim, é possível sugerir diferenças na performance do batuque para a filmagem, o batuque para Neuza, para o Cinema no Rio ou mesmo nas viagens para os encontros de culturas tradicionais em que, muitas vezes, a performance acontece nos palcos. "O que acontece quando a performance viaja, sendo apresentada para audiências que nada sabem sobre os contextos sociais e religiosos do que elas estão experienciando?" (Schechner, [1985] 2011:222). Para os batuqueiros, essas diferenças não são necessariamente negativas. Performar num palco ou para a filmagem não significa uma perda da tradição ou uma ruptura com o batuque feito por seus antepassados. Muitos grupos compreendem essa

interação com os palcos como uma representação no sentido de ruptura com a ideia de ritual, uma perda da tradição. Já os batuqueiros se gabam das viagens que já fizeram, dos encontros com outros batuques, das entrevistas, dos palcos e do interesse de outros agentes pela prática. Como abordei durante a dissertação, o conceito de representação para os batuqueiros não necessariamente marca uma ruptura e sim uma continuidade. Representar é trazer à tona o batuque de seus antepassados o que pode acontecer nos palcos, na rua, no terreiro, na igreja etc.

Nesse sentido, essas múltiplas possibilidades de se apresentar para diferentes audiências é motivo de orgulho e significa que o batuque hoje é cultura forte e que vive por intermédio da cultura, como nos explica Valu (2016). Para eles, o que vai definir uma performance é justamente o nível de interação da audiência seja nos palcos, na filmação, ou na comunidade. Ouvi, por exemplo, muitas queixas sobre a falta de interação da própria comunidade nos batuques realizados em Ponto Chique, diferentemente do grande interesse do público em batuques realizados em outras cidades. Agripina chegou a dizer que não tem mais graça fazer batuque na cidade, só quando chegam os viajantes, pesquisadores e interessados.

Eles enxergam com naturalidade a presença dos “estrangeiros” que pedem sempre uma *representação* do batuque. O dilema que eu vivi, colocando em xeque minha pesquisa, quando eles me perguntaram se eu queria uma *representação* do batuque não faz o menor sentido para eles.

Mas fez diferença o fato de que a audiência era quem tinha “viajado” – mesmo que fosse apenas até o Brooklyn. Sem dúvida audiências viajantes estão mudando performances em todo lugar. Isto é mais do que os resultados do turismo. Isto também é uma função de pessoas que são muito sérias sobre suas idas ao teatro. Ultimamente, audiências em Nova Deli, Nairóbi, ou Nova Iorque incluem pessoas que, cinquenta anos atrás, não “pertenceriam” a nenhum desses lugares. Audiências estão cada vez mais sofisticadas e cosmopolitas. Mudanças na audiência levam a mudanças na performance. (Schechner, [1985] 2011:222)

Seguindo o modelo de Michelle Anderson, descrito por Schechner, seria possível pensar em algumas modalidades de representações (usando aqui o

termo nativo) do batuque em relação à audiência, embora essas audiências muitas vezes estejam "misturadas". Isso de acordo com o que eu presenciei, o que necessariamente se mostra incompleto e não abrange o emaranhado de relações entre os batuques ribeirinhos. De toda forma, é possível citar os batuques feitos para a comunidade local (em eventos da prefeitura, da igreja, praça pública); eventos de cultura tradicional organizado por instituições; encontros com outros grupos realizados pelos próprios batuqueiros; para estrangeiros, pesquisadores e eventos de fora como o Cinema no Rio São Francisco. Eu precisaria de ter acompanhado com mais profundidade as apresentações do batuque para essas diferentes audiências para compreender as alterações e adaptações realizadas. A única questão que consegui captar foi a importância da interação e participação da audiência como definidora da performance.

É importante ressaltar, como afirma o autor, que são justamente essas mudanças na audiência que mantêm as tradições vivas. "E é o que pode matá-lo também, pois há um limite de mudança que um gênero pode absorver até deixar de ser ele mesmo (Schechner, [1985] 2011:222)".

O termo nativo *levantar* pode ser compreendido como um marcador do grupo para expressar justamente o processo de mudança nas audiências que aconteceu recentemente a partir da interação com Zé dos Passos e o projeto Cinema no Rio São Francisco. Dos terreiros fechados de Dona Izabel, às ruas da cidade, aos palcos do cinema, aos palcos Brasil a fora. *Levantar* também é um processo. Os interessados na prática ajudam a *levantar* o grupo ao atribuir valor. Nesse sentido, a audiência tem um impacto na continuidade e desdobramento da performance.

É possível pensar também que esse conceito de *representação*, tão caro aos batuqueiros, também foi se alargando com a ampliação das audiências. É nesse sentido que não podemos dizer de um batuque antigo isolado e outro mediado pela cultura e viajante. Como apresentei nos capítulos anteriores, a teia de relações entre batuques ribeirinhos datam de suas origens e já ouvi relatos de batuques antigos feitos em eventos com a mediação de um casamento, da igreja, de lideranças locais. A própria construção da cidade de

Ponto Chique foi marcada pelos batuques, uma vez que a origem dele não pode ser *alcançada* e, portanto, não pode ser *representada*. A própria existência ribeirinha, as enchentes, o alagamento de Paracatu de Seis Dedos e a construção de Ponto Chique foram marcadas pelas performances do batuque.

O alargamento da audiência, a relação com os movimentos sociais, o movimento dos ribeirinhos e vazanteiros intensificaram, inclusive, o conteúdo político da prática. O próprio devir quilombola também tem suas raízes na relação dos batuqueiros com as múltiplas audiências. Além de performar com o batuque de Gerais Velho, por exemplo, o batuque de Ponto Chique interage com o fato dessa comunidade ter se tornado quilombola e ter seus direitos adquiridos. Essas relações com o Estado, interações sociais com outros grupos, também compõe a performance.

A ampliação da audiência do batuque impactou também na produção do DVD com a performance do grupo. Valu teve a ideia de abrir o vídeo com a imagem de Nossa Senhora para o bispo de sentir *representado*, o que confere a importância de uma audiência que virá a ser, ou seja, o bispo poderá ou não assistir, mas se assistir, precisa se identificar com aquela performance.

No item 4, o autor aborda a sequência total da performance. Ele aponta que, de modo geral, os acadêmicos prestaram atenção ao show, não à sequência total de sete partes que envolve treinamento, oficinas, ensaios, aquecimentos, performance, esfriamentos e balanço. No caso do batuque, o treinamento é uma aprendizagem que vem de geração a geração. Para eles, essa ideia euroamericana de ensaios e oficinas não faz muito sentido. Olímpio já me relatou os ensaios que Zé dos Passos os "obrigou" a realizar antes de apresentações em Brasília, por exemplo. Raimunda já reclamou do fato de Olímpio não gostar de ensaiar e querer inventar tudo na hora. Mesmo com as ampliações da audiência os ensaios, no sentido euroamericano, não são muito bem recebidos pelos batuqueiros. "A ideia de definir o que fazer de antemão é desnecessária – duplamente desnecessária se o *mise-en-scène* é fixado pela tradição" (Schechner, [1985] 2011:225). Essa frase do autor sintetiza com muita precisão o pensamento de Olímpio sobre o assunto.

O esfriamento também é um ponto comum em todas as performances o que pode incluir bebidas, conversas ou a interação com a audiência após a performance. Me chamou a atenção o fato de que, após o batuque para Neuza, todos terem ido isoladamente para suas casas como numa peregrinação silenciosa. Como pesquisadora eu queria interagir e conversar sobre acontecimento, sobre a percepção deles em relação à performance, mas apenas Valu me recebeu em sua casa para comentar e compartilhar memórias do evento. Os demais batuqueiros preferiram “esfriar” em silêncio.

O balanço da performance, segundo o autor, é o impacto, mudança e consequência da performance que pode também ter conteúdo político. No batuque para a filiação, a performance suscitou questões políticas e acentuou rivalidades entre os candidatos às eleições municipais e que estavam presentes no dia. O candidato apoiado pelos batuqueiros venceu as eleições de 2016, o que também resultou de um desdobramento da performance. A mudança de perspectiva da comunidade sobre os batuqueiros também pode ser considerada uma consequência da performance. Em minhas primeiras visitas a Ponto Chique, os moradores costumavam chamar os batuqueiros de cachaceiros e na última visita em 2016 foi perceptível a mudança do discurso. Quando perguntados sobre o batuque muitos mencionaram a descendência africana e escrava e o fato do batuque ser uma cultura. Infelizmente não consegui me aprofundar nessa questão e compreender com detalhes como ocorreu essa mudança no discurso. Eu apenas consigo apontar algumas pistas que são consequências das performances do grupo nas escolas, a relação com movimentos sociais e as próprias intervenções de pesquisadores interessados na prática.

Nesse aspecto o autor compara essa sequência total da performance (treinamento, oficinas, ensaios, aquecimentos ou preparações imediatamente antes da performance, a performance propriamente dita, esfriamento, e balanço) aos ritos iniciáticos.

A performance envolve uma separação, uma transição, e uma incorporação (Van Gennep [1908] 1960). Cada uma dessas fases é cuidadosamente marcada. Nas iniciações as pessoas são transformadas permanentemente, enquanto que na maior parte das performances as transformações são

temporárias (transportações). Como nas iniciações, as performances “fazem” uma pessoa tornar-se outra. Diferentemente das iniciações, as performances normalmente cuidam para que o performer recupere seu eu. Para usar as categorias de Van Gennep, treinamento, oficina, ensaio e aquecimentos são preliminares, os ritos de separação. A performance propriamente dita é liminar, análoga aos ritos de transição. Esfriamento e balanço são pós-liminares, ritos de incorporação. Estas fases do processo ritual também podem se aplicar de um outro modo à performance. (Schechner, [1985] 2011:225)

O item 5 trata da transmissão do conhecimento performático. O autor considera o roteiro como algo que preexiste a qualquer encenação, que funciona como um plano para a encenação, e que persiste de encenação para encenação. Ele distingue os roteiros como padrões de fazer e não modos de simbolização separados do fazer. "Mesmo falar não é fundamentalmente configurado (palavras-como-escritas) mas sonorizado (palavras-como-respiração e tom vocal). Em última análise, muito depois que a escrita foi inventada, o drama surgiu como uma forma especializada de inscrição" (Schechner, [1985] 2011:227). Essa ideia do autor pode ser comparada à noção de paisagem sonora de Ingold (2012). Para Ingold nós não ouvimos a chuva, ouvimos na chuva. Assim como Schechner, ele dá ênfase aos modos de fazer e não as simbolizações. Isso faz sentido para se pensar no batuque como uma performance onde o som é um modo de ação, remodela os corpos, energiza os performers e a audiência. O batuque vai além dos símbolos e significados e se projeta para a ação. Nesse sentido o termo nativo *representação* também tem uma forte carga de ação. (Re)apresentar é a ação de se fazer presente de novo, para além da ideia de uma representação mental ou simbólica. É sonorizar. A música sibila (Ingold, 2012). Pode *representar* Neuza, eles *representam* os antepassados, os mais novos *representam* os mais velhos, por que *representar* é dar existência de novo. É por isso não há uma ruptura com o batuque de antigamente feito nos terreiros de Dona Izabel e hoje em dia. Seja nos palcos, na filmagem, nos encontros, eles estão sempre *representando*, sempre dando vida ao batuque. Dar vida é se transformar e isso faz parte da cosmovisão central do batuque. Me parece que a cosmovisão dos batuqueiros sempre associa essa ideia a uma ação, na performance, é possível trazer as coisas de volta a vida para citar Ingold (2012).

Os dramas dos gregos, como Aristóteles indica, continuam a ser códigos para a transmissão de ação, mas ação não significa mais um modo específico, concreto de mover-se/cantar – foi entendida “abstratamente” ou metaforicamente, como um movimento nas vidas das pessoas. Falando historicamente, no ocidente, o drama se desprende do fazer; comunicação substituiu manifestação (1973a, p. 6-7). (Schechner, [1985] 2011:228).

Outro trecho do texto de Schechner pode se relacionar com a visão de Ingold, Deleuze e Guatarri.

‘Linguagens’ está entre aspas porque eu desconfio do modelo linguístico aplicado à performance. Eu creio que Aristóteles estava mais perto da razão quando ele identificou “ação” [praxis] como o núcleo da performance: um sistema muito denso e dinâmico de alternar valências e torcer hélices. Se os teóricos da performance precisam de uma metáfora guia, nós provavelmente as encontraremos na física das partículas ou na biologia do que na linguística (Schechner, [1985] 2011:228).

O autor ressalta que o conhecimento performático pertence a tradições orais e que é de grande importância perceber como tais tradições são transmitidas em diferentes culturas e em gêneros distintos. Em tradições como o batuque uma performance não verbal, dramática e sinestésica, a transmissão acontece pessoalmente e na relação entre batuqueiros mais experientes e os iniciantes. Nesse aspecto, um batuqueiro antigo é sempre valorizado como um detentor de conhecimento. É comum ouvir batuqueiros se divertindo com anedotas de seus ancestrais. São muitas as histórias de Maria Catenga, sempre lembrada como uma grande batuqueira, por exemplo. "A relação mestre-aprendiz; a manipulação direta do corpo como um meio de transmitir conhecimento performático; respeito pelo ‘aprendizado do corpo’ como distinto do ‘aprendizado da cabeça’; também, a consideração do texto performático como uma trança de várias ‘linguagens’ performáticas, sem que nenhuma possa exigir a primazia" (Schechner, [1985] 2011:228).

Para Schechner as técnicas de transmissão de conhecimento performático são uma base forte para troca entre as pessoas do teatro e os antropólogos. "As pessoas do teatro podem ajudar os antropólogos a identificar o que procurar em um treinamento ou situação de performance; e antropólogos podem ajudar

as pessoas do teatro a ver performances dentro do contexto de sistemas culturais específicos”. (Schechner, [1985] 2011:229-230)

O último item se trata de como as performances são geradas e avaliadas. As avaliações podem acontecer de diferentes formas e vão de um gostei disso até análises profundas de estudiosos. Para o autor a única crítica efetiva é aquela apoiada por mais prática. O ponto é que essas formas de avaliações ou distinções entre uma performance boa ou ruim variam de cultura para cultura. No batuque eu poderia sugerir que a performance boa é aquela que fica em primeiro lugar. Eu fiquei muito curiosa para compreender o que significa esse *primeiro lugar*, uma vez que não consegui visualizar a possibilidade de ocorrer qualquer competição nesses encontros entre grupos. Infelizmente, não consegui acompanhar muitos encontros para ter uma percepção sobre o assunto. A princípio eu sugeriria que se trata de uma qualidade subjetiva. Uma espécie de código em que, entre eles, é possível distinguir qual performance se destacou. Isso revela ainda como múltiplas realidades podem estar acontecendo em um encontro de performances tradicionais. Pesquisadores, produtores culturais, instituições costumam acreditar que se trata apenas de um evento que reúne performance distintas a serem apresentadas para o público. Mas pode se tratar também de um *invento* onde não nos damos conta dos códigos internos, das percepções e dos diferentes métodos de avaliação de cada performance. A falta de relativismo performático faz com que não percebamos os códigos culturais inerentes a cada performance.

Considerações finais

Os batuqueiros de Ponto Chique vivem um dilema social protagonizado pelas visões opostas e complementares de Olímpio e Valu. Olímpio acredita que o movimento dos vazanteiros só quer saber de reforma agrária, não tem nada a ver com a cultura. Valu chama o movimento de vazanteiro cultural e vem levando o batuque para *representar* nas manifestações sem a presença do irmão. Mas os dois concordam numa coisa: o batuque é histórico, cultura forte. Sendo assim, o batuque é quilombola, precisa ter uma associação, ter CNPJ, construir uma casa, fazer baile e batuque lá e até mesmo adquirir uma van para participar dos encontros de batuques e de cultura tradicional pelo país. Para além dos eventos ou *inventos*, os encontros fazem parte da história dos batuques daquela região. É nos encontros que eles lembram e se esquecem juntos.

O percurso dessa dissertação passa por esse dilema protagonizado por Valu, Olímpio e também, Zé dos Passos, Agripina, Pascoalina, Raimunda, Pretinha, João de Lió, Dona Neusa. A tentativa foi de compreender como essa prática, o batuque de Ponto Chique, é fundamental para o protagonismo de um grupo que vem agenciado diversas categorias como cultura e representação para lidar com demandas atuais. É *representando* que eles se *apresentam* para o mundo e para eles mesmos. A ideia de representação, que parece servir para várias situações, pareceu-me boa para pensar em como a performance é apropriada pelos batuqueiros para reparar direitos historicamente invisibilizados.

Nas diferentes montagens, tentei demonstrar as modulações e fluidez do batuque. E mesmo na dinâmica fluida, há coisas que não mudam. A ideia de representação se apresenta com o levantamento e a cultura forte que passa a se tornar visível. Nessa forma de compreensão, são diferentes modos de se representar: tem coisas que não podem ser representadas por que são muito fortes, como no caso de uma dança indígena e existem coisas que, na representação, não podem ser modificadas como a entonação do grupo, o trupé, a afinação dos instrumentos. As conversas sobre como se produz os instrumentos e se relacionam à representação, vão além dos alcances dessa

pesquisa. Representando, os batuqueiros tornam presentes os seus outros, antepassados, atores da história de vida. A pesquisa também contemplou os efeitos de se ver representar no sentido da atuação teatral. O DVD com a filmagem, entregue para o grupo durante o campo, também entrou no circuito de relações do batuque. A imagem de Nossa Senhora, presente no DVD, é capaz de criar uma identificação com uma possível audiência, no caso os bispos, por exemplo.

Durante as diversas estadias no período de trabalho de campo, acompanhei como os batuqueiros têm uma relação de proximidade e também de parentesco, tema que não era interesse direto, portanto não consegui apreender com precisão durante o tempo da pesquisa. Foi possível perceber que seus antepassados têm origens semelhantes, vieram de comunidades vizinhas como Paracatu de Seis Dedos, Lagoa Vermelha, Repartimento ou Gerais Velho. Eles também tiveram uma vida comum seja nas fazendas trabalhando para algum fazendeiro ou nas vazantes. Todos os batuqueiros são ou já foram vazanteiros e tem uma forte relação com o rio. Mesmo que o rio tenha se tornado distante para Agripina, por causa dos problemas de locomoção, ele ainda tem uma forte presença na memória dela. Eles geralmente trabalhavam a meia dentro da propriedade de algum fazendeiro e, apesar do vínculo com a terra, nenhum batuqueiro detém alguma propriedade. Essa é uma das razões para a ocupação das terras na beira do rio que também é um processo tenso, uma vez que fazendeiros ou agentes do Estado estão sempre tentando retirá-los de lá. A vazante é um entre-lugar que parece fazer parte e se materializar no batuque.

O período da escrita também foi composto por lampejos, num jogo de luz e sombra que a convivência com o batuque me permitiu. São muitas questões, possibilidades, abertura de sentidos. De forma alguma pretendi dizer quem são os batuqueiros, o que é o batuque e, se eu tentasse fixar alguma definição, estaria recusando o caráter fluido de minha vivência com eles. A proposta foi mostrar os muitos lados desse batuque e tentar escapar um pouco de uma certa linearidade que a escrita produz. Hoje me pergunto se eu consegui trazer à tona um pouco dessa inventividade, criatividade e fluidez num texto

acadêmico que naturalmente se propõe a fixar sentidos. A ideia foi então assumir esse roteiro proposto pelos batuqueiros. A ordem dos capítulos seguiu um pouco a forma como os fluxos dos acontecimentos ocorreram.

Procurei ressaltar o caráter fluido dos batuqueiros/vazanteiros que tem no ciclo das águas uma inspiração para a vida. O imponderável das vazantes no imponderável do batuque. Os batuqueiros são verdadeiros bricoleurs: unem os resíduos nas margens da cultura, assim como o movimento do rio que ora retira e ora deposita sedimentos nas vazantes, ora favorece, ora destrói as plantações. A dinâmica das enchentes impõe uma convivência maleável, o fazer é construído em consonância com as dinâmicas do rio em um constante refazer. Um eterno recomeçar e replanejar. Nesse entre-lugar do rio, vazanteiros se fazem gente. O batuque condensa o entre-lugar da vivência dos “fracos”, no entre-lugar da vazante, no entre-lugar da cultura. “Talvez seja esse um dos segredos do bricoleur: os restos e as sobras de estruturas simbólicas que lhe são mais preciosas permanecem às margens de sua obra, escondidos nas dobras da cultura, em testemunho do inacabamento de suas ‘soluções’, configurando um acervo de coisas boas para fazer pensar”. (Dawsey, 2005, p. 32). Estaria o batuque escondido nas dobras da cultura? Diluindo as dobras eles ressignificam e inventam uma concepção própria de cultura.

Ao longo desse trabalho foi possível perceber também a falta de escritos sobre o tema, como salienta Dias (2001), parece que há um desinteresse por parte dos pesquisadores, pois consideram a prática do batuque sem maiores refinamentos estéticos. De certa forma, essa dissertação tem caráter exploratório e deixa uma abertura para outras pesquisas aprofundarem na análise de como o emaranhado de batuques dialogam, adicionam sentidos, compartilham memória, sobretudo por meio das músicas que fluem pelo alto-médio-São Francisco.

Além de compartilhar memória, fazer batuque é seguir no sentido de ação, é produzir relações, é dar existência, é trazer à tona. Ao eleger a palavra filmação, ao invés de filmagem, os batuqueiros trazem a possibilidade de agir no vivido. Foi na ação de filmar que eu me tornei uma filmadora e agora sigo

com a missão de produzir um documentário com o grupo. A pesquisa me permitiu pensar sobre a ação como pesquisadora e como se fazer antropóloga.

O batuque para Dona Neuza é a culminação de um drama social em drama estético. Além de elaborar uma perda, restaurar o sentido do batuque, estreitar o laço dos batuqueiros num momento que poderia significar o fim do grupo, realiza-se ainda uma dupla passagem: do mundo dos mortos para a possibilidade de presença no mundo dos vivos. Viver na ação foi um grande aprendizado.

Essa dissertação encontrou na performance um eixo de reflexão multidisciplinar. A partir da performance do batuque e da noção de representação, abre-se um roteiro que os batuqueiros modulam constantemente. Esse roteiro envolve múltiplas relações, dimensões e categorias transversais a essa prática: a música se torna um elemento de criação, reinvenção da cultura reunindo criações e interpretações das cosmologias e da política local. Nesse sentido, aparecem na prática, por meio das músicas, questões relacionadas ao devir quilombola, as memórias locais, problemáticas dos marcadores e dramas sociais, questões de gênero e identidade étnica.

Os encantados do rio produzem ação, o roncador, as enchentes, a natureza. A ficção que se produz com os batuqueiros não é uma narrativa imaginária ou irreal, não se trata do ato ou efeito de fingir, pelo contrário, ficção é a ação de produzir realidades, é o agir transformado, é colocar a criatividade no mundo, é unir pensamentos e categorias numa montagem que pode vir carregada de tensões.

Durante o enterro, Zé dos Passos reuniu os batuqueiros e pediu para que não deixassem o batuque acabar, pediu para cuidarem de Olímpio. Eu temia que a morte de Neuza significasse o fim do batuque. Quando eu achava isso, Olímpio chegou e me disse: vou fazer uma homenagem, vou cantar Neuza no batuque. É nesse movimento que a performance do batuque desafiou também minhas intenções teóricas. Quando decido apostar na ideia do levantamento, eles me mostram, na performance, a impossibilidade dessa ruptura temporal, quando tento resgatar as histórias de antigamente, durante o batuque para a filmagem,

vários batuqueiros antigos foram “revividos” na roda, quando penso em abandonar minha proposta inicial, eles decidem cantar Neuza, dramatizar coletivamente aquela perda. Por isso não faz sentido distinguir um batuque feito nos terreiros de dona Izabel de outro *levantado* pela cultura. Seja nos terreiros de Dona Izabel, seja nos palcos, na filmagem, nos encontros, eles estão sempre representando, sempre dando vida ao batuque. Dar vida é se transformar. E é nas transformações, permitidas pela performance do batuque, que se faz possível trazer as coisas de volta à vida.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Elisa Cotta De. **Nas margens do São Francisco: sociodinâmicas ambientais, expropriação territorial e afirmação étnica do Quilombo da Lapinha e dos vazanteiros do Pau de Léguas** - MONTES CLAROS – MG Abril / 2009

ARAUJO, Ridalvo Felix de. **Na batida do corpo, na pisada do cantá: inscrições poéticas no coco cearense e candombe mineiro**. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

BARBOSA, Andréa. **Imagem, Pesquisa e Antropologia**, Cadernos de Arte e Antropologia [Online], Vol. 3, No 2 | 2014, posto online no dia 01 Outubro 2014, consultado em 24 Abril 2017. URL : <http://cadernosaa.revues.org/770> ; DOI : 10.4000/cadernosaa.770

BENITES, Luiz Felipe Rocha. **Olhando da Ribanceira: Perspectivas de Influência e Vulnerabilidade no Vale do Alto Médio São Francisco**. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGAS/Museu Nacional, 2010. xii. 296 f.:Il. 1v.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: Obras escolhidas III: **Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, p. 103-150

BUTI, Rafael Palermo. **Sobreposições do Estado, posições do grupo: o caso da comunidade quilombola do Morro do Boi - SC**. Ruris, Campinas, v.7, n.2:88-118, Setembro, 2013.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Drama, Ritual e Performance em Victor Turner**. Sociologia & Antropologia, Rio de Janeiro: Editora, novembro de 2013. V.3.06 p. :411-440,. .

CONNERTON, Paul. **Como as sociedades recordam**. 2. ed. Oeiras: Celta, 1999. vii, 119 p.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Cultura com Aspas e Outros Ensaio**s. São Paulo: Cosac. Naify, 2009.

DAWSEY, John C. Bonecos da Rua do Porto: performance, mimésis e memória involuntária. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, dez. 2012, n. 1,2, v. 13,p. 185-219.

_____. Por uma antropologia benjaminiana: repensando paradigmas do teatro dramático. **Mana**, Rio de Janeiro: Oct. 2009 , n. 2, v. 15,p. 349-376, Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132009000200002&lng=en&nrm=iso>. access on 31 Mar. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132009000200002>.

_____. Tonantzin: Victor Turner, Walter Benjamin e Antropologia da experiência. **Sociologia & Antropologia**, Rio De Janeiro: 2013, V.3.06: p. 379-410.

_____. Schechner, teatro e antropologia. **Cadernos de campo**, São Paulo: 2011, n. 20, p. 1-360.

_____. Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas. **Campos – Revista de Antropologia Social**, Paraná: 2006, n.2, vol.7, p. 17-25.

_____. Victor Turner e a antropologia da experiência. **Cadernos de Campo**, São Paulo: 2005 a, n.13: 163-176.

_____. O teatro dos "bóias-frias": repensando a antropologia da performance. **Horizontes Antropológicos**. [online]. 2005 b, vol.11, n.24 [cited 2016-08-30], pp.15-34.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil platôs: Capitalismo e**

esquizofrenia. Ed. 34. Vol. I. São Paulo: 2004.

DIAS, Paulo. A outra festa negra. In: **Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa.** São Paulo: Hucitec/Edusp, 2001. p. 1-35

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.

EVANS-PRITCHARD, Edward Evan. **Os Nuer: Uma Descrição do Modo de subsistência e das Instituições Políticas de um Povo Nilota.** São Paulo: Perspectiva, 1978.

GALANTE, Rafael Benvindo Figueiredo. **Da cupópia da cuíca: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro (Sécs. XIX e XX).** Dissertação de Mestrado. Programa de pós-graduação em História Social. São Paulo: USP, 2015

GARCIA, Corrêa, Juliana. **De reinados e de reisados: festa, vida social e experiência coletiva em Justinópolis / MG.** Dissertação de Mestrado. Programa de pós-graduação em Antropologia Social. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

GELL, Alfred. **Art and agency: an anthropological theory.** Oxford: Clarendon, 1998.

GEERTZ, Clifford. **O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa.** Tradução: Vera Mello Joscelyne. 5.ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

GOLDMAN, Márcio. **Como Funciona a Democracia: Uma teoria etnográfica da política.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana.** Petrópolis: Ed. Vozes,. 1996.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HIKJI, Rose Satiko Gitirana. Etnografia da Performance Musical – Identidade, Alteridade e Transformação. **Horizontes Antropológicos**. 2005. 11(24) p. 155-184.

Horta, Amanda. **Relato antropológico produzido para o projeto Cinema no Rio**. Belo Horizonte: 2010 (No prelo).

Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, IEPHA/MG. **Inventário Cultural de Proteção do Rio São Francisco**. Belo Horizonte: IEPHA/DPM/GPI, 2016. 924 p.

INGOLD, Tim. **Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005 - (Coleção Antropologia).

_____. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre June 2012 , n. 37, v. 18, p. 25-44. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832012000100002&lng=en&nrm=iso>. access on 08 Sept. 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002>.

LAGROU, Els. **A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)**. Rio de Janeiro: TopBooks, 2007..

_____. **Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio**. Ilha, Florianópolis: dezembro de 2003, , n.2, v, 5, p. 93-113.

LANGDON, E. J. **Rito como conceito chave para a compreensão de processos sociais**. Florianópolis: UFSC/Programa de Pós Graduação em Antropologia Social. 2007

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MELLO, Marcelo Moura. **Caminhos criativos da história. Territórios da**

memória em uma comunidade negra rural. (Dissertação de mestrado). Programa de Pós Graduação em Antropologia Social. Universidade Estadual de Campinas. Campinas:2008

PEIRANO, Mariza. (Org.) **O dito e o feito: ensaios de antropologia dos rituais.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Núcleo de Antropologia da Política/UFRJ, 2001. v.12.

PEIRANO, Mariza. **Rituais ontem e hoje.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social.** Estudos Históricos: Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

SAHLINS, Marshall D. O 'Pessimismo Sentimental' e a Experiência Etnográfica: Por que a Cultura não é um 'Objeto' em via de Extinção (parte 1). In: **Mana – Estudos de Antropologia Social.** 1997.. n. 1. vol. 3, p. 41-73.

SANTOS, Rafael Barbi Costa e. **A cultura, o segredo e o índio: diferenças e cosmologia entre os Xacriabá de São João das Missões/MG.** (Dissertação Mestrado) - Programa de pós-graduação em Antropologia Social. Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte.2010.

SCHECHNER, Richard. Restoration of behavior. In: **SCHECHNER, Richard. Between Theater and Anthropology.** Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1985. p. 35-116.

SCHECHNER, Richard. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. **Cadernos de campo:** São Paulo. 2011, n. 20, p. 1-360;

SCHECHNER, Richard. Points of contact between anthropological and theatrical thought. In: **Between Theatre and Anthropology.** University of Pennsylvania Press, 1985.

SILVA, Rubens Alves. Entre "Artes" e "Ciências": A noção de performance e drama no campo das ciências sociais. **Horizontes antropológicos,** Porto Alegre: 2005, ano 11, n. 24, p.35-65.

SOILO, Andressa Nunes. A Arte da Fotografia na Antropologia: o Uso de Imagens como Instrumentos de Pesquisa Social. **Revista Habitus: revista eletrônica dos alunos de graduação em Ciências Sociais** - IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p.73-80, Dezembro. 2012. Semestral. Disponível em:< www.habitus.ifcs.ufrj.br >. Acesso em: 20 de abril de 2017.

TAMBLAH, Stanley J. Continuidade, integração e horizontes em expansão. **Mana**: Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, out. 1997. Entrevista concedida à Mariza Peirano.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TURNER, Victor. **Floresta dos símbolos**. Petrópolis: EDUFF, 2005 a

_____. Dewey, Dilthey, e Drama: Um ensaio sobre antropologia da experiência (primeira parte). Tradução Hebert Rodrigues. **Cadernos de campo**, São Paulo, 2005 bn.13:177-185.

_____. Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience **In Turner, Victor W. & Bruner, Edward M. (eds.) e Anthropology of Experience**. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986. pp. 33-44.

_____. Social dramas and ritual metaphors. In: TURNER, Victor. **Dramas, fields, and metaphors: symbolic action in human society**. Ithaca: Cornell University Press, 1974. p. 23-59.

_____. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura**. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. **The drums of affliction: a study of religious processes among the Ndembu of Zambia**. Oxford: Oxford University Press, 1968.

VAN GENNEP, Arnold . **Os Ritos de Passagem**.Petrópolis: ed. Vozes, 1978.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. Cosac Naify: São Paulo.2010

Entrevistas

Agripina (2015), (2016)

Americão (2016)

Olímpio (2015), (2016)

Pretinha (2016)

Pascoalina (2016)

Valeriano (2015), (2016)

Neuza (2016)

Raimunda (2015, 2016)

Jane (2016)

Anexo I

Valu: Tinha a cuíca, lá de Januária esse é cultural da beira do São Francisco...

Eu: É batuque lá ?

V: É cultura. Eles faz a representação pra representar pro Estado. Como eles pratica ali, né? Fez duas representação uma pra Iemanjá.

E: Como vocês tomaram o galpão?

V: Em sentido de lei. Como se diz, é ilha, é praia de meio de rio. Eles falou isso aqui é nosso.

E: A Marinha não foi lá?

V: Ela foi, queria receber deles de toda a forma. Tem muita coisa ali dentro. Lá era um depósito de material. De primeiro a navegação era ponto final de deixar mercadoria igual o trem.

E: MPP tem a ver com pescador?

V: Tem. O sentido é esse por que Nossa senhora da Aparecida foi achada dentro do rio, né? O sentido é esse. Os bispos quer considerar como seja uma cultura verdadeira como eles participam dessa. Você entendeu agora, né?

Raimunda que estava presente na conversa interrompe. Como Valu e Olímpio é vazanteiro, entrou a defesa do vazanteiro que é o mesmo que o pescador.

V: *Esse MPP é um grupo cultural da igreja, dos bispos. É um órgão muito tradicional com esse tipo de coisa, eles envolvem muito. Só de avião que chegou lá uns três representantes do MPP. Ela tá num vestuário da lemanjá, tiramos o primeiro lugar lá tinha mais de 500 pessoas (Ele mostra a foto de Raimunda vestida e lemanjá)*

E: *O que é o primeiro lugar?*

V: *Num tem esses programas dos artistas qual é o melhor, é aquilo. O mais cultural, que representou o que é a cultura, tem gente que fala o que é a cultura, mas não mostra o que é a cultura. São essas coisas.*

E: *Por que lemanjá?*

V: *lemanjá é uma sereia que é sempre representada nessa região deles. Como nós não tinha ninguém para sair o canto pra lemanjá eles tiraram nós pra fazer o canto. Ela foi inventada na hora, todo mundo reunido. Raimunda vestida de lemanjá... o povo não queria que nós parasse.*

Raimunda: *A gente é obrigado a raciocinar rapidamente uma música pra colocar algo que tá em falta. Foi na hora mesmo. “Ê iemanjá/O seu dente de ouro/Pra você me socorrer/Quando eu cair no poço”*

E: *Tocaram junto esse tambor?*

V: *Foi eles que me ajudou. Por que lá era Estado com Estado, Estado do Alagoas, de Sergipe e cada um tinha uma parceria. Minas Gerais tirou primeiro lugar. Esse aí é nós misturado com Januária. Esse menino bate bem, combinou.*

E: *Corre o risco de vocês separar e fazer dois batuques? (Eu comento o fato de Olímpio não querer acompanhar o MPP)*

V: *Corre não.*

E: Pode não? Pode fazer outra cultura?

V: O batuque não. Não. O batuque não tem jeito não. Dois grupos separados, outro tipo, o mesmo não. Mas não separa não.

V: Januária também fui sem ele, três que eu faço sem ele. Agora eu vou lá na Amazônia, vou lutar com os índios, vou fazer uma representação para os índios. Quem tem uma cultura muito forte também é Pedras de Maria da Cruz. Teve uma dança das peneiras lá, lá tem muita história de escravidão.

E: Batuque tem onde?

V: Gerais velho, Buriti do Meio faz é uma roda..

R: Onde foi que eu vi bater a pança?

V: Na TV. (Na verdade Raimunda se referia ao batuque de Buriti do Meio que dança a umbigada)

V: Gerais Velho só tem mais calombola, é uma pena não registrar um grupo daquele. Se eu tivesse lá eu registrava como calombola. Eu vou fazer um cultural aqui e quero trazer eles.

E: Você vai fazer uma cultura aqui?

V: Eu vou. A cidade é muito fraca não ajuda agente. Eu fiz uma vez e ficou fraco. Vou mandar um projeto pro MPP. Pra fazer cultura tem que ter muita união. A cultura é um órgão de muita gente. Cultura não pode ser um nem dois não, cultura tem que ser um órgão muito alto, porque a cultura ela esbanja o país todo. Mas tem cada setor, igual a cultura daqui é muito velha tem mais de 300 anos. Tinha o batuque antes do Paracatu de seis dedos.

E: É de quando?

V: Diz que foi pelos italianos, não... como chama? Quando trouxe os escravos de lá pra cá, dançava pra não ver os negros apanhar. Na época do café, né?

Raimunda: o fazendeiro vendia o pessoal pra outro fazendeiro.

Meu pai

contava, mas eu não lembro.

V: Essa história ninguém sabe contar. Quando eu conheci minha mãe e meu pai já tinha esse batuque, quando eu nasci.

Raimunda: Diz que essa dança foi trazida pelos africanos quilombola. O fazendeiro vendia o pessoal pra outro fazendeiro.

Meu pai contava, mas eu não lembro.

V: tem muitas histórias, que ilustra muito. Os caboclos (caboclo d'água), tudo é história que a gente nasceu conhecendo, mas nunca viu o final dela. Não dá pra saber o final. Você conta um caso e não pode fazer a representação porque não sabe o final dele.

V: Nós já fez dois encontros com índio. Um foi lá em Vila Velha, era pra mim ir e eu não fui. Você já foi em Jequitinhonha? Jequitinhonha é doido para conhecer nois, o grupo nosso. No estado do Brasil nós tamo quase em primeiro lugar, só tem Jequitinhonha que quer ganhar de nós, mas não ganha não.

E: Lá tem o que?

V: Lá é cultural, né?

E: Tem dança de que?

V: Eu não sei, nunca vi.

E: Lá em Petrolina foi os vazanteiros, os grupos?

V: É os cultural, né? Lá é os vazanteiro cultural