

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
LEONARDO PIRES ROSSE

MÚSICA, MOVIMENTO E RIVALIDADE ENTRE CAMPONESES NO
ALTO JEQUITINHONHA (MG)

Belo Horizonte, MG
2017

Leonardo Pires Rosse

**MÚSICA, MOVIMENTO E RIVALIDADE ENTRE CAMPONESES NO
ALTO JEQUITINHONHA (MG)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Música.

Linha de pesquisa: Música e Cultura

Orientadora: Glaura Lucas

Belo Horizonte
Escola de Música da UFMG
2017

R827m Rosse, Leonardo Pires

Música, movimento e rivalidade entre camponeses no Alto Jequitinhonha (MG) [manuscrito] / Leonardo Pires Rosse.. – 2017.

317 f., enc.; il.

Orientadora: Glaura Lucas.

Área de concentração: Música e cultura.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música – Teses . 2. Danças folclóricas – Jequitinhonha, Rio, Vale (MG e BA). 3. Folia de Reis 4. Danças - Brasil. 5. Dança – Aspectos antropológicos I. Lucas, Glaura. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.91



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

Tese defendida pelo aluno LEONARDO PIRES ROSSE, em 08 de novembro de 2017,
e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Profa. Dra. Glaura Lucas
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientadora)

Prof. Dr. Jean-Michel Beaudet
Université Paris-Nanterre

Profa. Dra. Luciana Prass
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Lucia Pompeu de Freitas Campos
Programa Nacional de Pós-Doutorado da Capes
(Universidade Federal de Minas Gerais)

Profa. Dra. Walênia Marília Silva
Universidade Federal de Minas Gerais

Agradecimentos

Como muitos outros doutorandos já observaram, apesar do ar solitário que marca em geral a redação propriamente dita de uma tese, sua realização nunca se dá sem a participação e a ajuda de muitas pessoas. Muitos foram aqueles que, de diferentes maneiras, contribuíram para a elaboração deste texto, desde muito antes que suas palavras começassem a se colocar sobre o papel.

Gostaria de agradecer a meus pais, Teresinha e Zelino, pelo apoio permanente em minha vida de estudante.

A Larissa, João e Raul, pela companhia e participação constantes de todos os momentos do doutorado.

Aos amigos Eduardo e Ricardo Presidente pelas discussões, compartilhamento de incertezas e possíveis soluções de problemas metodológicos, epistemológicos e tantos outros.

Aos amigos Amélie, Nestor Grude, Léia, Fabyola, Luís X. Guilherme, Isadora, Jonathan, Henrique Campeão, Thiagão, Alex Lecão, André Paim, Fernando Bozo, Flávio, Cristina Tina, Verônica Xaprit, Sr. Getúlio Krwakraj, Ana Gabriela Krampej, Marília, Spensy, Bruno, Fernanda, Kátia Benati, pela participação em diferentes momentos e experiências que marcaram meu período de formação doutoral.

A Glaura, pelo otimismo e pela carinhosa orientação depositados em meu trabalho.

A Jean-Michel e mais uma vez a Eduardo, pela leitura e discussão específica de diferentes trechos da tese.

Em Turmalina minha gratidão é grande para com muitas pessoas que colaboraram diretamente com este trabalho. Tarefa difícil e arriscada a de marcar aqui meu justo agradecimento a elas, sem me tornar com isso prolixo, ou de outro lado, demasiadamente vago.

D. Dôra e Sr. Zé de Eva, bem como seus filhos, sempre me receberam com muita atenção e generosidade. Doaram-me muito de seu tempo e tentaram me ensinar muitas coisas, de diferentes maneiras.

Sr. Zé de Miguel e D. Jandira tampouco mediram sua disponibilidade e paciência em me receber, em compartilhar conhecimentos, projetos, amizade. Sr. Zé me ajudou ainda

especificamente em diferentes pontos da tese, como na elaboração de mapas e transcrição de percursos cinéticos dos camaradas na roça.

Aparecida morena (Cida) e João da Batoca também ofereceram preciosas e amistosas colaborações ao nosso trabalho, abrindo sempre as portas de sua casa e de seu companheirismo a mim e à minha família. Minha gratidão se estende também a suas filhas e seus netos.

Aparecida branca (Tida), Sr. Bastião da Augusta, D. Maria, todos me ajudaram, aos poucos e com muita simpatia, a formular as questões que norteariam esta tese.

Toni Carvalho, Lena, Dedé, Dé, Benedito Luiz, finado João da Duduca, sua companhia e suas palavras foram valiosas e marcantes.

A Rosângela, agradeço pela confiança e incentivo desde meu processo de ingresso no Programa de Pós-Graduação. A ela devo também muitos de meus primeiros passos, de meu interesse inicial pela “música” como foco de um diálogo intercultural, ou interontológico.

Alan e Geralda foram sempre muito prestativos e de uma simpatia fora do comum ao atender minhas variadas solicitações administrativas junto ao Programa. Muito obrigado.

Como muitos concordarão, talvez, considero o momento atual de nosso país bastante triste e desanimador, em diferentes aspectos. É com o sentimento de privilégio que agradeço o apoio financeiro da Capes a minha pesquisa doutoral, e ao mesmo tempo, de pesar, em vistas das recentes e tão violentas ameaças sobre essa forma de fomento ao trabalho intelectual que muitos outros jovens pesquisadores não terão, possivelmente, a oportunidade de desfrutar.

Aos membros das bancas de qualificação e defesa desta tese, João Valdir, Lúcia, Luciana, Sônia, Walênia e mais uma vez, Eduardo, Glaura, Jean-Michel e Rosângela, meu muito obrigado pelos gentis e cuidadosos trabalhos de leitura e discussão.

Resumo

Esta tese é uma etnografia que trata de música e movimento entre lavradores no município de Turmalina, alto Jequitinhonha (MG). As descrições e análises se baseiam em uma forma musico-coreográfica chamada “paulista” e em uma “maromba”, evento coletivo de limpeza de roça que envolve a execução das “cantigas de roça”. Esse tipo de cantiga compartilha com o paulista um mesmo repertório de peças musicais. Aspectos ligados aos deslocamentos das pessoas na dança e na lida agrícola, bem como do canto realizado junto a tais exercícios cinéticos, apontam para o concurso de diferentes linguagens sensíveis em experiências festivas e de rivalidade. A estruturação formal das cantigas ditas “com parte”, bem como sua dinâmica de encadeamento em uma maromba, incita diferentes cantadores a se alternarem na manutenção do trabalho musical, através de um jogo de “falas” e “respostas” continuamente propostas entre eles. As próprias cantigas de roça executadas podem também provocar o acionamento de outras através do compartilhamento de elementos que, referentes a diferentes parâmetros, ligam tais peças em zonas de contato sobre um plano de desenvolvimento composicional horizontal. A importante presença de figuras cruciformes e perimétricas nos percursos cinéticos traçados tanto em meio ao paulista, quanto à maromba, revela-se ligada ao estabelecimento, ou ao rompimento de esferas de domínio antagônicas.

Palavras-chave: Música e dança camponesa no Brasil; antropologia do movimento; folia de reis; canto de trabalho; maromba; cantiga de roça; música e dança no Vale do Jequitinhonha

Résumé

Cette thèse est une ethnographie qui porte sur les questions de musique et mouvement chez des paysans de la commune de Turmalina, haut fleuve Jequitinhonha, Minas Gerais. Les descriptions et analyses s'appuient sur une forme musico-chorégraphique appelée « *paulista* » et sur la « *maromba* », moment collectif de ratissage qui s'accompagne de « *cantigas de roça* » [litt. chants agricoles]. Ce type de chant partage avec le *paulista* un même répertoire. À travers l'étude des parcours tracés durant la danse et le travail agricole, ainsi qu'à celle du chant concomitant à ces exercices cinétiques, nous cherchons à souligner le rôle de différents langages sensibles lors d'expériences festives et de rivalité. La structure formelle des chants dits « *com parte* », ainsi que leur façon de s'enchaîner pendant une « *maromba* », incitent certains chanteurs à se relayer au sein du travail musical, à travers un jeu de « *falas* » et « *respostas* ». Les chants agricoles eux-mêmes ont la capacité de renvoyer à d'autres chants à travers le partage d'éléments qui, concernant différents paramètres, relient les pièces entre elles sur un plan discursif horizontal. La présence centrale de figures cruciformes et périmétriques dans les parcours tracés autant pour le « *paulista* » que pour la « *maromba* », se montre liée à la mise en place, ou à la rupture de domaines antagoniques.

Mots-clés: Musique et danse paysanne au Brésil; anthropologie du mouvement; fête des Rois Mages; chant de travail; *maromba*; *cantiga de roça*; musique et danse dans la vallée du fleuve Jequitinhonha

Sumário

Introdução	13
Caminhos metodológicos.....	14
Sobre o texto e seus capítulos.....	18
Notas avulsas.....	25
Capítulo 1. “Folia de Reis” - Alguns Problemas de sua Abordagem Acadêmica Recente	27
1.1 Modelo de referência e a circulação de vulgatas.....	29
1.2 Paradigma das origens e (mais) circulação de vulgatas.....	38
1.3 Importância dos Reis Magos na literatura sobre foliões.....	44
1.4 Reis, outros giros de folia e outras situações e repertórios musicais ligados aos foliões do bairro São João Batista (Turmalina, MG).....	46
1.5 A Folia de Reis como origem ou referência identitária de outras folias e práticas sócio- musicais.....	51
1.6 Identidades, orientações epistemológicas.....	53
Capítulo 2. Cantadores e Cantorias	56
2.1 Os companheiros cantadores.....	60
2.1.1 Zé de Eva e Dôra.....	60
2.1.2 Jandira e Zé de Miguel.....	61
2.1.3 Aparecida branca.....	63
2.1.4 Aparecida morena.....	64
2.1.5 Bastião da Augusta.....	64
2.1.6 Toni Carvalho e Dedé Carvalho.....	65
2.1.7 João (da) Duduca.....	66
2.1.8 outros companheiros.....	66
2.2 Cantorias e cantigas do passado.....	69
2.2.1 Cantorias.....	69
2.2.1.1 Marombas.....	72

2.2.1.2 Giros do Divino e seus pousos.....	72
2.2.1.3 Festa do Divino na cidade.....	75
2.2.1.4 Terços.....	75
2.2.1.5 outras festividades.....	77
2.2.2 Cantigas.....	80
2.3 Alto Jequitinhonha: ocupação colonial e formação socioeconômica.....	83
2.4 Modernização da agricultura, trabalho assalariado e escassez de água.....	92
2.4.1 A escassez de água segundo os cantadores.....	95
2.4.2 A escassez de água nos “dizeres dos antigos”.....	98
Outros dizeres dos antigos.....	100
2.5 Migração do campo para a cidade.....	102
Um pouco mais sobre a secagem do Ribeirão.....	104
2.6 As cantorias do presente.....	108
2.6.1 Giros de folia e seus pousos.....	109
2.6.2 Terços.....	111
2.6.3 Maromba.....	113
2.6.4 Outras festividades.....	114
2.6.5 Apresentações.....	115
2.7 A formação do “grupo de foliões” na cidade.....	116
Uniformes.....	119
2.8 Sobre as noções de “grupo” e de “folião”.....	122

Capítulo 3. Maromba e Cantigas de Roça.....	130
3.1 Descrição sumária da jornada.....	132
3.2 Ternos: a disposição dos cantadores na roça.....	133
3.3 Vozes dentro dos ternos.....	136
3.4 Cantiga de roça com “parte”: questões de estrutura formal.....	147
3.5 Tirar e responder, cantar e ajudar: “falas” entre tiradores e respondedores.....	156
3.6 Conteúdo semântico das cantigas: falas entre outros companheiros.....	162
3.6.1 Sobre os repertórios de cantigas e de versos.....	163
3.6.2 Sobre os significados dos versos.....	164
3.6.3 Sobre os significados das cantigas.....	168

3.7 Sobre o encadeamento, ou o diálogo entre cantigas.....	171
3.8 A troca do pé de milho pela garrafa enfeitada.....	190
3.9 Sobre os sentidos do pé de milho e da garrafa enfeitada: breve desvio por alguns outros casos de sua troca.....	196
Capítulo 4. Lavoura, Trabalho Cinético e Rivalidade.....	204
4.1 Bateção de palhada, chuvas e flores: o período de preparação para o plantio, as diferentes águas e seus sinais.....	205
Sinal de chuva da lua.....	212
4.2 Planta: aspectos cinéticos do trabalho de plantio.....	216
4.2.1 Covar.....	221
4.2.2 Tampar as covas: plantar.....	229
4.2.3 Segunda campanha de planta: um pouco mais sobre covar e fechar covas.....	232
4.3 Desafios entre covadores e plantadeiras.....	235
4.4 Maromba: a marca de serviço de Sr. Zé de Miguel e D. Jandira.....	237
4.4.1 Beiradores e meieiros: dispositivo de base e princípios de locomoção dos marombeiros na roça.....	240
4.4.2 Estar à frente ou atrás do grupo de camaradas: sobre volume e ritmo de trabalho com enxada.....	247
4.5 Tretas e cambões: trabalho em maromba com rivalidade.....	249
4.5.1 Marca do Antônio Rocha: ameaças, cambões e pontas.....	250
Cambão, caixão, bico: metáforas?.....	253
4.5.2 Jogar a enxada: limites da rivalidade bem humorada.....	256
4.5.3 Marca do Bastiãozinho: trabalho com braço e trabalho com treta.....	258
4.6 Relações entre trabalho cinético em lavoura, produtividade, rivalidade e festividade: alguns diferentes casos.....	265
Asa da andorinha.....	272
Capítulo 5. Paulista, Trabalho Cinético, Benzimento e Rivalidade.....	275
5.1 O paulista.....	276
5.1.1 A dança do paulista e a figura cruciforme.....	278
5.2 O benzimento com brasas e o movimento cruciforme.....	284

5.3 O encruzamento como antibenzimento.....	288
Giros, círculos e cruzamentos.....	289
5.4 O perímetro, ou a circunção enquanto gesto ofensivo.....	292
5.5 Música, movimento e rivalidade.....	294
Conclusão.....	296
Anexo. Quadro Único: Lista de textos analisados no capítulo 1, seus títulos e práticas abordadas.....	300
REFERÊNCIAS.....	305

Introdução

Esta tese trata de “cantadores” de um contexto camponês no alto Jequitinhonha (MG). Ela busca acompanhar momentos da rotina musical de um conjunto de “companheiros” no município de Turmalina, homens e mulheres que, juntos, exercem papel de destaque na atualização de um calendário diversificado de festas, rezas, celebrações, trabalhos marcados por diferentes tipos de “cantigas”, produzidos invariavelmente, tanto os trabalhos, quanto as cantigas, de forma coletiva entre parceiros.

Cabocadas, giros de folia e marombas seriam assim, por exemplo, ocasiões em que se cantam cabocos, folias e cantigas de roça. Após um sobrevoo por diferentes situações e tipos musicais, acompanharemos mais de perto, em primeiro lugar, uma “maromba”, isto é, uma campanha coletiva de limpeza de roça, marcada pelo canto de cantigas em paralelo ao trabalho com enxada, e em seguida, a dança do “paulista”, tipo musico-coreográfico que compartilha com a maromba um mesmo repertório de peças musicais. Nossa atenção estará voltada, em ambos os casos, sobretudo a aspectos musicais e cinéticos das situações. Entretanto, além dos próprios princípios de composição de uns e outros, buscaremos reter também algumas das relações que se revelam, ao longo da descrição, entre tais formas de elaboração sonora e de movimento com outras dimensões da experiência social, como a da festividade, da rivalidade e da magia.

Os cantadores aqui tratados se identificam atualmente como “foliões” e se organizam como um “grupo”, chamado frequentemente “grupo de foliões”, ou ainda “grupo de foliões do bairro São João Batista”. Eles somam cerca de quinze pessoas e são todos procedentes de famílias de pequenos lavradores, tendo em geral nascido e vivido, até a idade adulta, em localidades rurais circunvizinhas ao norte do distrito sede de Turmalina, situadas aproximadamente entre o córrego Fanha e o rio Araçuaí. Dentro de um movimento que, a partir da segunda metade dos anos 1970, levaria grande parte da população rural do município à migração para a cidade, tais circunvizinhos se mudaram para o distrito sede, em sua grande maioria, ao longo das últimas três ou quatro décadas, fixando residência sobretudo no bairro São João Batista. Tal bairro teria inclusive surgido desse processo migratório, sendo formado por muitas das mesmas famílias outrora vizinhas nas localidades rurais apontadas acima. Ele é

uma referência importante para os foliões, não apenas por abrigar parte expressiva deles, mas também grande parcela das atividades que desenvolvem.

Caminhos metodológicos

Foi ainda no São João Batista que nos conhecemos, muitos dos cantadores atuais do grupo e eu, há mais de dez anos, quando estive pela primeira vez em Turmalina. Trabalhava então em levantamentos e registros de práticas musicais e festas em diferentes municípios da região, atingidos pela construção da barragem hidrelétrica de Irapé. Fazia parte de uma equipe multiprofissional (formada por historiadores, fotógrafos, arquitetos, etc.) que, coordenada pela empresa Avante Engenharia e sob a supervisão do Iphan, prestava serviço à Cemig, responsável pela hidrelétrica, produzindo um conjunto de prospecções e registros que essa devia apresentar como peças de contrapartida do empreendimento.

Pessoalmente, não posso considerar minha experiência em tal empreitada como das mais bem sucedidas. Apesar das orientações prévias e do acompanhamento prestados pelo Iphan, as pressões não eram pequenas no sentido de se desenvolver um trabalho descritivo com corpo e limites já bem fixados de antemão, onde o que se entendia por “música”, ou “festividade”, dentre outros conceitos centrais para o estudo, nos era definido de partida (por engenheiros!) e onde os prazos e investimentos dedicados a cada elemento da pesquisa obedeciam a ordens logísticas por vezes muito alheias aos contextos investigados e mais próximas, ao contrário, ao interesse privado da prestação de um serviço com a maior margem de lucros possível.

Mas ao mesmo tempo, apesar de tal descontentamento profissional, foi nesse contexto que tive a feliz oportunidade de conhecer os foliões do São João Batista. Eles representaram parte expressiva dos registros que eu realizava e desde então mantivemos contato, mais ou menos esporso, à distância ou através de novas visitas minhas a Turmalina, bem como de visitas de alguns deles a Belo Horizonte, onde eu morava.

Como mencionarei no capítulo 1, prossegui nos anos seguintes, entre 2006 e 2009, uma pesquisa de mestrado junto a essas mesmas pessoas, tendo então a oportunidade de iniciar o desenho de objetos de pesquisa e de discussões que de alguma forma serão retomados por aqui. Voltaremos mais à frente um pouco mais sobre tais pontos.

Enfim, instalei-me em Turmalina, junto a minha companheira e nossos dois filhos, para a pesquisa de campo diretamente relacionada à presente tese. Alugamos ali, no mesmo São João Batista, uma casa onde moramos por aproximadamente um ano e meio, entre agosto de 2015 e janeiro de 2017. Tornamo-nos assim vizinhos, nesse período, da maior parte dos cantadores sujeitos deste texto e nos vimos inseridos, de certa maneira, em suas atividades cotidianas enquanto cantadores, bem como em sua rotina mais geral.

Desde meus primeiros contatos com os foliões e ao longo de minha pesquisa de mestrado, costumei realizar junto a eles gravações de vídeo e áudio. Era comum que eu gravasse parte expressiva das ocasiões musicais em que me fazia presente e que, montando tais gravações em CDs ou DVDs, devolvesse-as em seguida a seus protagonistas. Tais registros me pareceram, também desde o início, recebidos com certo sucesso entre os cantadores: alguns deles reproduziam os discos e faziam-nos circular localmente, entre costumeiros anfitriões do grupo, ou tocavam ainda, eventualmente, algum de seus trechos em uma das estações de rádio da cidade (*c.f.* Rosse, 2009a e 2009b, respectivas introduções).

Mesmo buscando sempre discutir com meus interlocutores, em diferentes ocasiões e de diferentes maneiras, sobre o que consistiria meu trabalho de pesquisa junto a eles, incluindo aí os interesses e expectativas que levava enquanto pesquisador, entendia claramente que me relacionavam com frequência sobretudo à figura do “filmador”, ou do “gravador”, enfim, daquele que, vindo de Belo Horizonte, gostava de acompanhá-los gravando, ou fotografando.

Quando me mudei para Turmalina em vistas da pesquisa doutoral, fixando ali residência por um período que como todos sabiam, deveria durar algo em torno de um ano (e que acabou se estendendo por um ano e meio), percebi-me rapidamente, e de bom grado, integrado aos cantadores como um tipo de cinegrafista oficial de seu grupo. Ao acompanhá-los em suas apresentações, visitas, rezas, Sr. Zé de Eva, por exemplo, fazia questão de se certificar previamente de que eu levaria comigo meu equipamento. Por vezes, ele me dava mesmo instruções a respeito do que esperava que fosse filmado. Comecei assim a ser apresentado como o “filmador” do grupo, tendo mesmo recebido, de sua parte, uma camisa de uniforme, em cuja parte traseira havia-se feito estampar o escrito “Foliões de Turmalina – MG”, e dianteira, na altura do peito, a figura relativamente grande de uma câmera de vídeo.

Meu papel de filmador se manteve ao longo de toda a pesquisa e as imagens produzidas nesse âmbito continuaram a ser sistematicamente montadas em DVDs e entregues

aos cantadores que, por sua vez, também continuaram a fazê-las em geral circular localmente. Mas paralelamente a essa atribuição, busquei manter o debate com as pessoas que me recebiam sobre outras possibilidades de acompanhar suas rotinas, em outras atividades que pudessem ser interessantes tanto para elas, quanto para mim.

Nesse sentido, acabei me envolvendo, ao longo de minha estadia, em diferentes afazeres ora ligados aos cantadores em geral – como na redação e execução de projetos, elaboração de solicitações de apoio à secretaria municipal de cultura –, ora a alguns deles individualmente – como na produção de *jingle* de propaganda política, gravação de discos de modas de viola, edição de livro de contos e poesia, etc. Contudo, as experiências que gostaria de destacar por ora, aquelas que considero terem sido mais diretamente consequentes para a elaboração do texto que aqui se introduz, não seriam exatamente essas, em que eu realizava, à guisa de contrapartida, serviços com os quais já tinha relativa familiaridade, mas as que aponto a seguir, onde justamente ao contrário, eu participava de exercícios costumeiros de meus interlocutores, dos quais não havia até então tomado parte. Ao menos não nas mesmas posições que agora ocuparia.

Foi assim que, percebendo que os foliões, diante de um suposto problema de baixo quorum, buscavam pessoas que pudessem passar a acompanhá-los em seus compromissos, tornando-se também cantadores entre eles, demonstrei meu interesse em aprender a cantar, ou mais exatamente, como veremos no capítulo 3, a “ajudar” a cantar em seu meio. Mostrando-se abertos a meu interesse, logo no segundo, ou terceiro mês de minha estadia, começaram a me colocar pontualmente, em algumas ocasiões, dentro de um dos “ternos” de cantadores, para que eu pudesse ajudar em alguns tipos de cantiga – Aparecida morena foi a primeira a me oferecer seu lugar de “contrateira” em uma certa noite, ao que continuo muito grato. Aos poucos, minha participação enquanto ajudante passou a ser mais frequente e pude, dessa maneira, experimentar um pouco da vivência musical de meus anfitriões não apenas assistindo-os, ou gravando-os, mas também me movendo e cantando junto a eles.

Ainda ao longo de meus primeiros meses de campo, muitas pessoas de meu convívio se mobilizavam em preparar suas áreas de roça para o período de plantio que se aproximava. O casal D. Jandira e Sr. Zé de Miguel confirmava, ao mesmo tempo, sua intenção em solicitar, meses mais tarde, a mão de obra dos companheiros cantadores que iriam ajudá-lo então a limpar suas roças em forma de maromba, em uma campanha coletiva de trabalho com enxada onde seriam cantadas muitas “cantigas de roça”. Busquei aqui também apontar a meus

interlocutores a disposição que tinha em participar, possivelmente, dos diferentes momentos de sua lida com a lavoura. Assim, pude tomar parte de diárias de plantio e limpeza de roça sobretudo junto a Sr. Zé de Miguel e D. Jandira, mas também ao lado de Sr. Zé de Eva, D. Dôra, Aparecida morena, João da Batoca, Toni, Lena.

Acredito que as experiências enumeradas acima, tanto a de filmar, quanto as de ajudar a cantar, ou plantar e carpir roças, todas elas delineadas de forma mais ou menos imprevista desde o princípio de minha estadia em campo, nortearam grandemente minha pesquisa, não apenas pela influência que podem ter em diferentes medidas exercido na definição de assuntos abordados por aqui, ou de recortes temáticos adotados, mas também na construção conjunta do tipo de percepção que eu podia, através delas, ter das coisas que vivenciava. Se por um lado e por exemplo, o tipo de descrição e análise de sons musicais e de movimentos propostos entre os capítulos 3 e 5 desta tese poderia apenas muito dificilmente ter sido realizado sem recurso a ferramentas audiovisuais, é certo também que meu próprio entendimento e minhas intuições a respeito de vários dos pontos ali levantados se fizeram apenas em meio ao tipo de posicionamento em que me encontrava em relação a eles.

A própria rivalidade no trabalho agrícola coletivo, que veio a se tornar cara a este texto, só surgiria aos meus olhos no momento em que passei a participar de plantios de roça. Pude ouvir ali, ao longo do trabalho, diferentes casos narrados com sabor pelos “camaradas” a respeito de disputas travadas em situações semelhantes, quando “coveiros” e “plantadeiras”, ou diferentes marombeiros “treteiros” se desafiavam na lida com a roça. O ato de plantar era ensejo para a lembrança de episódios passados de plantio, onde a disputa entre companheiros de roça se revelava.

Foi muito difícil para mim compreender os princípios de deslocamento dos marombeiros em uma área de lavoura, suas estratégias agonísticas de percurso, bem como o próprio vocabulário utilizado nesse contexto. Muitas sessões de trabalho foram gastas com Sr. Zé de Miguel, onde esse senhor, pacientemente, repetia-me explicações e exemplos a respeito de tais elementos, muitas vezes com a ajuda de bolinhas de papel sobre a mesa, ou mesmo bonecos *playmobil* emprestados por meus filhos, que faziam as vezes dos camaradas em nossa roça esquemática. Sou inclusive muito agradecido a esse companheiro, por tal dispendiosa ajuda. D. Jandira, ao chegar certa vez em casa, surpreendendo-nos (eu e Sr. Zé) a (re)trabalhar o assunto, teria mesmo formulado nossa relação de trabalho, dizendo, com um sorriso no rosto, que estávamos ali a “trocar dias de serviço”, entre colaborações minhas à associação de

lavradores da qual Sr. Zé era presidente, e a ajuda dele na assessoria que me prestava. Mas apesar de tais valiosas e indispensáveis informações trabalhadas no frio, fora de contexto da lida agrícola, acredito francamente que talvez não tivesse conseguido perceber as diferentes formas de “treta” sem que eu mesmo, no meio de camaradas na roça, tivesse sido gentilmente avisado por uns e outros de momentos em que eles poderiam, caso quisessem judiar um pouco de mim, prender-me em “caixões” dos quais eu nunca mais sairia.

Embora cantar junto aos cantadores, ou lavrar junto aos lavradores não garanta absolutamente o compartilhamento de visões entre, digamos assim, pesquisador e nativos – aliás, poderíamos desconfiar do próprio pressuposto de *uma* visão nativa –, tais exercícios são – ou o foram para mim, em todo caso – ensejo para a formulação de questões a partir de experiências sensíveis muito diferentes daquelas saboreadas na posição de observador em terceira pessoa.

Por outro lado, não posso negar que a possibilidade de assistir muitas vezes a uma mesma tomada de vídeo, conduzindo parcial e lentamente o olhar por sobre os diferentes aspectos de uma mesma ação, auxiliou não apenas na dedução de gramáticas – seja aqui em ligação à movimentação dos camaradas na roça, ou à condução melódica de vozes musicais –, mas possibilitou a recuperação, a partir de um ponto de vista dado, de eventos específicos, de ocasiões onde conceitos seriam atualizados de forma determinada e concreta.

Espero que o registro audiovisual tenha ajudado nosso texto a manter sob a guarda o fio da prudência, ao ensaiar articulações entre geral e específico, norma e exceção, ideal e contingente, ou gramática e estilo pessoal. Gostaria de ter conseguido desfrutar dessa ferramenta, ou desse modo de conhecimento, não exatamente para a captura de um discurso oficial sobre as coisas, mas antes para a percepção dos diálogos fugidios e casuais, das notas mal colocadas, dos pequenos equívocos, dos ruídos sobre a ordem.

Sobre o texto e seus capítulos

Acredito que a presente pesquisa se insere em uma certa tradição disciplinar, a da etnomusicologia. Nossa tese se pensa mais exatamente como uma monografia, um texto etnográfico produzido através de um período relativamente longo de convívio entre autor

propriamente dito e seus interlocutores, onde músicas, ou musicologias seriam em alguma medida postas em diálogo.

Veria este trabalho como monográfico ainda ao levar em conta aquela conotação correntemente carregada pela noção de “monografia”, em que o investimento teórico ou abstrato proposto por ela seria pouco, ou apenas secundariamente destacado da própria elaboração descritiva. Ao longo dos capítulos adiante encontraremos, aqui e ali, momentos de explicitação de padrões e relações, onde os termos que os compõem serão em certa medida generalizados, desindividualizados como forma de se abarcarem, ou de melhor se apreenderem possíveis modelos. Mas a teoria buscada aí, ou antes, o lugar que se busca principalmente dar a ela, seria aquele da “simples” descrição de formas e episódios. Tal teoria será vista, espero, com maior ou menor distinção, em meio à própria organização dos dados, na ordem em que são apresentados, ou na escolha dos termos e conceitos ali utilizados.

A macroestrutura do texto poderia ser pensada como dividida em duas partes. A primeira delas comportaria os capítulos de números 1 e 2, capítulos que se prestam, cada um a seu jeito, a traçar contextualizações que nos servirão de base para o restante do texto. Nesse intento, de um lado buscaremos apreender um dado perfil de uma literatura recente, dentro da qual nosso próprio trabalho poder-se-ia encontrar inserido. Dito de outra forma, ao propor uma síntese de um tipo de abordagem bastante corrente em tal *corpus*, pretendemos situar nossa tese em relação a ela. Por outro lado, procuraremos localizar nosso sujeito de estudo, não através da delimitação de um problema principal a ser desenvolvido, mas de uma primeira aproximação, ainda a certa distância, das pessoas com as quais trabalharemos, de quem são, do que as ligaria e do que, dentro de suas vidas, nos interessará mais de perto daí por diante. Em seguida, ao longo dos últimos três capítulos, dedicar-nos-emos a descrições mais detalhadas de algumas formas e momentos de prática musical e cinética. Destacaremos entre eles certos aspectos e conceitos que associá-los-iam em torno de exercícios de rivalidade.

O *primeiro capítulo* traz uma revisão bibliográfica de textos que, pelo menos em primeira vista, poderiam servir de referência, ou até mesmo de referência privilegiada, para o nosso próprio. Trata-se de trabalhos acadêmicos recentes que lidam, como este, com noções de “folião”, ou de “folia”, em muitos casos de forma diretamente ligada a um mundo camponês no Brasil, envolvendo sistematicamente o uso de música cantada, de instrumentos musicais frequentemente semelhantes aos utilizados pelos cantadores de Turmalina,

apresentando ciclos cerimoniais homônimos com os desses. Muitas outras semelhanças, pelo menos de um ponto de vista externo, poderiam ser encontradas entre tais casos.

Nossa leitura se baseia na identificação de vulgatas e paradigmas bastante recorrentes nessa literatura, que nos levam a uma discussão epistemológica acerca de formas distintas de se construir objetos e sujeitos de estudo, e de diferentes maneiras de se pensar e traçar identidades, seja partindo de modelos determinados, ou chegando a eles através da percepção de fluxos.

Eu já havia ensaiado uma revisão semelhante em minha dissertação (Rosse, 2009a; e 2009b), motivado então pelo estranhamento que experimentava entre os textos que buscava como referência para minha pesquisa e o trabalho de campo que desenvolvia. Retomaremos essa discussão no início do próprio capítulo 1. Ao iniciar a pesquisa doutoral e tendo em vistas o grande crescimento da literatura dedicada a diferentes casos de “folia” desde minha dissertação, achei que teria interesse retomar tal produção, acompanhando seu desenvolvimento mais atual, ao longo dos últimos dez anos, aproximadamente.

Em relação a minha leitura anterior, pude constatar que alguns dos problemas percebidos por lá continuariam marcantes até os dias de hoje. Aumentando o contraste, para fins de esquematização, poderíamos enumerar tais problemas em três pontos principais, que colocaria como: 1) o uso nauseante de um tipo de definição preambular, ou de modelo genérico de referência do que viria a ser a “Folia”, ou a “Folia de Reis”; 2) grande apego ao paradigma das origens; e 3) ênfase ao estudo de “Folias de Reis”, em detrimento de outros ciclos e práticas muito próximos, em diferentes aspectos, a elas.

O tratamento de todos esses três itens se dá, em geral, com um sério problema de fundamentação, de falta de demonstração das informações que por eles circulam e ao contrário, através de um importante trânsito de vulgatas. Mas além de tais problemas, os três pontos acima demonstram contribuir juntos, na literatura ora tratada, para um tipo de esquematização prévia de certo modelo constantemente acionado para se pensar casos particulares. O local seria então frequentemente explicado a partir de um certo geral, o pequeno visto como parte do grande, e de um grande mais projetado do que demonstrado.

Tal tipo de abordagem não é exclusiva, como sabemos, de pesquisas sobre “folia” e o capítulo 1 desta tese poderia funcionar, acredito, como uma proposta de debate sobre um determinado olhar que, embora não exatamente novo, tem sido lançado com frequência, atualmente, sobre diferentes sujeitos da chamada “cultura popular” no Brasil. O “caso

específico” da “Folia”, ou mais exatamente, da “Folia de Reis” (as aspas aqui buscam indicar que tal especificidade é justamente um dos grandes pontos sensíveis, ela se encontra no olho da discussão que tento propor) poderia assim servir também a uma discussão mais ampla.

Como se percebe, nossa revisão tem aqui um olhar preciso, bastante enviesado sobre problemas que nos chamam a atenção em certa produção universitária recente. Aliás, acredito que em boa medida, ela pode ser vista mesmo como um tipo de justificativa, ou de tentativa de liberação dos capítulos seguintes deste trabalho de uma possível obrigação em se relacionar de perto com tal literatura. A objetificação que atravessa parcela expressiva de suas produções seria suficiente para viciar, de saída, grande parte das descrições e discussões propostas por elas, tornando nosso possível diálogo dificultoso, necessariamente armado de muitas considerações prévias para uma devida demarcação de posicionamentos, ou de distanciamentos críticos entre nós. O primeiro capítulo deste trabalho apoiaria assim também certa reserva de minha parte em relação aos textos a que ele se interessa. No mesmo sentido, poderia ver tal capítulo ainda como um lembrete, ou como um programa para minha própria pesquisa: anuncio ali as armadilhas nas quais eu mesmo não gostaria de cair. Como sempre, aos eventuais leitores caberá a avaliação de nosso sucesso.

Ao mesmo tempo, desnecessário dizer, é claro que o *corpus* ali estudado não saberia absolutamente se resumir aos problemas ora destacados e nesse sentido, aliás, perceberemos que esta tese, em diferentes momentos dos capítulos subsequentes, buscará dialogar com alguns daqueles trabalhos não apenas de forma crítica, ou negativa, mas também, digamos, mais propositiva, ou comparativa.

O *capítulo 2* apresenta igualmente o traçado de um certo panorama, embora não mais bibliográfico, mas ligado aos nossos sujeitos mais diretos de estudo. Buscaremos aqui apresentar um recorte relativamente amplo das pessoas e atividades em foco no trabalho, contextualizando-os em um breve quadro sócio-histórico da região. A partir de curtos aspectos das histórias pessoais dos cantadores, introduziremos as “cantorias” e os tipos de cantiga marcantes de suas experiências musicais em diferentes momentos de suas vidas. Observaremos a importante e rápida reconfiguração ecológica e socioeconômica ocorrida no alto Jequitinhonha ao longo das últimas três décadas do século XX, buscando reter algumas de suas implicações em relação à vivência musical dos cantadores. Por fim, discutiremos uma categoria importante na identidade atual dessas pessoas, aquela de “grupo”, ou “grupo de

foliões”, que demonstrar-se-á então recente, construída circunstancialmente em relação a um contexto específico.

Gostaria que tal discussão pudesse apontar a um diálogo buscado entre o capítulo 2 e o anterior. Aquele apresenta um caso onde “folião”, “grupo”, ou até mesmo “folia de Reis”, são também, como na literatura revista por esse, noções fortes e manipuladas com frequência. Ali, entretanto, elas não constituiriam ponto de partida para nosso olhar, mas, como as entendi em campo, enquanto resultados momentâneos de diferentes forças, enquanto polaroides, ou fotogramas de uma imagem em movimento. Os “foliões”, ou as “folias” não seriam vistos então como uma grande matriz, ou força originária de diferentes práticas, mas como acumulações específicas de pequenas ações elementares.¹

Como evocado mais acima, a história recente das pessoas que interessam a esta pesquisa é marcada, em geral, por rápidas e radicais mudanças de suas formas de vida. Diretamente ligadas à escassez de água no campo e a uma pressão em direção à cidade e ao trabalho assalariado, essas alterações exerceriam grande influência sobre a política, a economia, as festividades e músicas das famílias de lavradores da região. Embora tais mudanças não sejam em si focalizadas por nosso trabalho, elas constituem sem dúvida pano de fundo importante para o entendimento da existência atual dos cantadores. Em vistas de perspectivar as atividades recentes dos foliões em tal contexto, procederemos, no segundo capítulo, a um breve apanhado das práticas musicais marcantes da juventude dessas pessoas. Enumeraremos assim as ocasiões musicais de que elas costumavam tomar parte há algumas décadas, quando se passavam integralmente na zona rural.

Alguns enxergarão aí, talvez, uma busca desnecessária, ou demasiado acessória, de conexões entre práticas e conhecimentos presentes e passados, e de um passado ainda possivelmente cercado de valores exotizantes, bucólico, arcaico, puro, etc. Poderão ainda julgar tal exercício contraditório à crítica um tanto insistente que, no capítulo anterior, este mesmo trabalho propõe a respeito da frequente e pouco produtora alimentação do paradigma das origens, ou da valorização de antiguidades enquanto modelos precisos e fundadores, e ainda da nostálgica retórica da perda.

Acredito que não se trata da mesma coisa. É bom dizer que antes de meu trabalho (doutoral) de campo, não me via absolutamente inclinado a tratar de questões voltadas ao

1 Pergunto-me inclusive se não poderíamos especular a possibilidade da “folia”, que é adotada recentemente em Turmalina como noção identitária forte de um certo conjunto de cantadores, não ter nada a dever àquela grande “Folia de Reis” que agora voltaria ao nativo. Há casos conhecidos em que um retorno, um eco semelhante parece acontecer.

passado de meus interlocutores. Justificava tal resistência, para mim mesmo, como um movimento legítimo de reação aos diferentes problemas que enxergava na literatura atual acerca de “Folias”, problemas esses relacionados também a uma certa busca pelo passado. Contudo, ao longo de toda minha estadia em Turmalina, as pessoas de meu convívio não cessaram de me contar sobre suas infâncias e juventudes, sobre suas vidas antes de se verem impelidos a habitar a cidade e a buscar o trabalho assalariado. Mesmo que o fizessem com doses variadas de nostalgia, ou de esforços de reconstrução, buscavam me alertar com ênfase e frequência, segundo o que pude perceber, sobre as muitas e grandes diferenças que poderiam ser observadas entre esse tempo-espço e o atual. Se ao fim me obstinei a assumir descrições de um passado e comparações dele com o presente, colocando tudo isso em lugar de destaque no segundo capítulo da tese, foi tentando seguir os caminhos que me apontavam as pessoas com as quais trabalhei e não inserindo-as de partida em uma suposta tradição fixada, enraizada historicamente. Espero que nada disso soe como tentativa de pendurar escolhas minhas na conta de meus interlocutores. Ao contrário, foi tentando ser condizente com o entendimento que *eu* tinha das coisas que eles me diziam, que me convenci da pertinência em abordar abertamente esse paralelo histórico. Creio que, ao invés de insinuar constatações de empobrecimento, ou de resistências de modelos precisos e originais, tal comparação poderá nos ajudar, ao contrário, a explicitar o constante movimento daquilo sobre o que apresentamos aqui apenas uma imagem pontual, fixada circunstancialmente neste texto.

No *capítulo 3* chegaremos a uma maromba, a uma marca de serviço do casal D. Jandira e Sr. Zé de Miguel. Ali, seremos convidados a acompanhar diferentes momentos da jornada de limpeza de roça, atentando-nos ao trabalho musical então desenvolvido pelos cantadores que dela participam. Vê-los-emos se dispor na roça, para o exercício musical, divididos em dois “ternos” opostos, compostos cada um igualmente por quatro vozes distintas. Através dos traços característicos de cada uma de tais vozes, bem como de aspectos da estrutura formal das cantigas realizadas e de suas possibilidades de encadeamento, perceberemos como os ternos de cantadores “falam” e “respondem” entre si, garantindo a manutenção do trabalho musical e o estabelecimento de um espírito festivo caro à ocasião.

O *capítulo 4* visitará também a mesma maromba abordada anteriormente, bem como alguns episódios passados em outras ocasiões do mesmo tipo. Ele será dedicado, todavia, não mais a formas de elaboração acústica, mas aos movimentos dos lavradores que ali se reúnem. Cantigas e trabalho com enxada, ou trabalho musical e movimentação dos camaradas não se

dão, no entanto, separadamente em uma marca de serviço. Essas atividades, ou antes, essas facetas de uma mesma atividade se desenvolvem ali simultaneamente e fazem parte, a um só tempo, de uma única experiência. Sua disjunção, neste texto, seria então um artifício que busca tão somente simplificar as descrições e análises propostas: seguiremos aqui sucessivamente por diferentes partes de um todo.

Mas tal separação pode também nos ser conveniente como forma prática de dedicar o olhar com maior exclusividade ao trabalho cinético que acontece em paralelo à enunciação de cantigas. Como observa Martínez (2001), o “gesto musical” foi comumente abordado, pela etnomusicologia, em função de suas relações diretas com a produção sonora. O movimento concomitante à música estaria aí frequentemente confinado a sua dimensão técnica e submetido ao plano acústico. Ao mesmo tempo, como acrescenta ainda a mesma autora (*ibid.*), sabemos que o movimento simultâneo à música, mesmo aquele diretamente ligado à produção dos sons, pode nos dizer, tanto quanto esses e de forma consonante ou não a eles, também sobre representações, significados e valores. O plano cinético, é bom lembrar, pode conter formas autônomas de se atualizar experiências e concepções através do corpo.

Em uma maromba, os camaradas se deslocam constantemente pela área de roça, ao mesmo tempo em que parte deles realiza cantigas, também de forma contínua. Como veremos, som e movimento estariam ali ao mesmo tempo, cada um a seu modo, implicados em um mesmo espírito de rivalidade e festividade marcantes da ocasião. Como dito logo acima, abordá-los separadamente pode ajudar a chegar a tais relações, bem como a outras, com o olhar mais liberado de possíveis associações hierárquicas e funcionalistas entre eles.

Mas antes de chegar à maromba, o capítulo 4 passará por outro momento importante da lida com a terra, o do plantio de roças, onde alguns princípios de movimentação compartilhados com aquele evento poderão ser apresentados de maneira mais gradual e compassada. Foi participando de campanhas de plantio que eu mesmo me vi introduzido aos conceitos e elementos do trabalho com enxada que se buscam então expor. Refazendo minha própria entrada em tal universo, em ritmo de aprendiz, seguiremos com calma por diferentes ingredientes que mais tarde, na maromba, serão combinados de forma mais difusa e generalizada.

Até onde pude me informar, poucos estudos podem ser encontrados a respeito do trabalho cinético desenvolvido em meio a atividades agrícolas, tanto em geral, quanto em específico ao alto Jequitinhonha. Sobre o vale desse rio, há importantes referências recentes

que tratam, de diferentes maneiras, de variados aspectos da lida camponesa com a terra. Entretanto, continuaria inédita uma abordagem dos movimentos dos lavradores enquanto linguagem sensível dotada de gramática e significados próprios.

Tal relativa escassez de referências, aliada à incipiência do meu próprio entendimento acerca do trabalho agrícola praticado pelos interlocutores desta pesquisa, levaram-me também a optar pela marcha lenta e pela evitação de atalhos no decurso de todo o quarto capítulo. Espero que o caminho mais longo possa nos proporcionar então um senso mais apurado das direções seguidas, bem como prazo para acompanhar as mudanças dessa paisagem um tanto desconhecida.

O capítulo 5 falará também de movimento, partindo da descrição da dança do “paulista”, dança que é realizada, em outro contexto de execução, sobre as mesmas cantigas de roça acionadas nas marombas. A partir do poder de benzimento de que são dotados certos percursos constitutivos de sua coreografia, buscaremos alinhar o paulista a outras formas de elaboração acústica e cinética, salientando entre eles a vocação comum de, através de movimentos de circundação e cruzamento, instaurar e dissolver domínios, ou campos de influência, em um plano de rivalidade.

Por fim, buscaremos concluir a tese através da recapitulação sintética daquilo que vemos como as principais questões surgidas em cada um de seus capítulos.

Notas avulsas

Para a transcrição de falas, ao longo da tese, não buscaremos registrar uma realização fonética, mas conservaremos, entretanto, diferentes aspectos sintáticos – como concordância verbal e nominal – que, embora desviantes da norma culta, compõem os textos orais transcritos.

O recurso à transcrição musical – aliás, como à transcrição gramatical de falas nativas, ou à notação gráfica de percursos cinéticos – far-se-á presente em nosso texto enquanto ferramenta descritiva de apoio a ele. Ela nos servirá para representar, ou esquematizar, em suporte visual, determinados traços de eventos sonoros mais amplos que nos interessará analisar. A adoção do sistema de notação convencional à música de tradição europeia se nos mostra aqui rentável, na medida em que contempla, sem grandes dificuldades, parâmetros

musicais pertinentes aos casos tratados. Além disso, sua leitura é de fácil acesso a uma ampla porção do público de potenciais leitores deste trabalho.

Um fértil debate relacionado a diferentes práticas de transcrição musical, seus métodos, interesses e implicações políticas e epistemológicas vem sendo alimentado desde pelo menos algumas décadas (ver por exemplo, dentre inúmeros outros trabalhos, Seeger, 1958; Rouget, 1970 e 1981; *Noter la Musique*, 1999; e Mello, 2005). Tendo em vistas tal discussão e nossas próprias limitações de escopo, não destacaremos maior problematização desses procedimentos.

Para a transcrição de percursos cinéticos, adotamos os croquis propostos pela cinetografia Laban, sistema que pareceu suficientemente eficiente para nossos propósitos e ao mesmo tempo, de decodificação fácil e intuitiva, mesmo para leitores pouco habituados. A notação Laban goza ainda de reconhecimento internacional e seu uso tem se mostrado interessante para uma abordagem antropológica do movimento em trabalhos recentes como o de Beaudet (2017).

Ao fazer referência a cada um dos interlocutores mencionados neste texto, usaremos não seu nome de registro, mas aquele mais habitual, pelo qual se apresenta e é reconhecido cotidianamente. Não notaremos assim, por exemplo, José Maria Luiz, mas Zé de Eva. Embora os nomes usados em documentos e no dia-a-dia pertençam a dois sistemas de nomenclatura simultaneamente atualizados na região, os últimos seriam de longe, segundo o que pude perceber, os de emprego mais frequente. Seu sistema faz ampla utilização de patronímicos, onde o prenome de um homem, precedido pela partícula “de” é usado como sobrenome de seus filhos e de suas filhas solteiras. Quando casada, é comum que a mulher passe a usar como sobrenome o prenome do próprio marido. Em casos onde o homem morre, deixando filhos ainda novos, é frequente que esses passem a empregar o prenome da mãe, e não mais o do pai, como sobrenome. Assim, dentre os presentes neste texto, Sr. Zé de Eva, Sr. Bastião da Augusta, João da Batoca e João da Duduca seriam alguns dos que se encontram nesse caso. A partícula “de” pode ser eventualmente suprimida dos sobrenomes. Dessa maneira, diz-se correntemente, por exemplo, Zé de Miguel, ou João da Batoca, tanto quanto Zé Miguel e João Batoca.

Capítulo 1

“Folia de Reis”

Alguns Problemas de sua Abordagem Acadêmica Recente

Durante minha pesquisa de mestrado, realizada há alguns anos junto aos mesmos foliões sujeitos da presente tese, em Turmalina (MG), deparei-me com um problema desconfortante. Ao revisar trabalhos de diferentes autores e disciplinas que tratavam de “foliões” em Minas Gerais e outros estados, textos que pudessem compor referências para o meu próprio, encontrei rapidamente uma bibliografia relativamente extensa e marcada de forma homogênea por paradigmas e orientações epistemológicas que não apresentavam equivalentes ou rendimento em meu trabalho de campo, nem nas descrições e discussões que tentava então elaborar para a redação de minha dissertação. Em outras palavras, tal bibliografia me mostrava dados e interesses que pareciam estranhos no contexto etnográfico em que trabalhava, junto aos foliões com quem conversava, muito embora reclamasse continuamente uma certa unidade (histórica, cultural, estética) entre diferentes casos de “folia”. Nesse impasse, pensei que poderia ser interessante realizar um ensaio que buscasse localizar objetivamente os pontos marcantes que me desconfortavam nessa literatura e entender suas possíveis motivações.

Assim, em um dos capítulos de minha dissertação (Rosse, 2009a, p. 09-32; e 2009b, p. 11-34), busquei reunir exaustivamente trabalhos acadêmicos que versassem sobre “foliões”, “folias”, ou contextos que me pareciam semelhantes, desde o seu surgimento (os primeiros textos datam do fim dos anos 1970), até 2006, quando finalizava então essa etapa da pesquisa. A impressão de que determinados paradigmas se tornavam verdadeiros chavões em parte expressiva desse *corpus* se confirmou e ao mesmo tempo uma estreita semelhança se revelou entre sua abordagem e a de autores folcloristas que trabalhavam o tema (bem como outros temas) desde meados do séc. XX, e que já eram, no momento em que eu os lia, alvo de intensa crítica acadêmica.²

2 Tentei também discorrer, nesse trabalho, sobre as bem conhecidas (e inclusive declaradas) motivações dessa empreitada folclorista, diretamente ligadas a um projeto político e artístico de construção de uma identidade nacional baseada em certa imagem de povo e de popular. Por motivos de escopo, abster-nos-emos aqui da recapitulação desse pano de fundo, para nos

Esses chavões diziam respeito sobretudo ao conhecido paradigma das origens (acompanhado pela retórica da ancestralidade, perda e resistência), à falta de fundamentação empírica ou objetiva dos dados utilizados e enfim, a um tipo de olhar externo, homogeneizante e simplificador lançado sobre os sujeitos de estudo, que corroborava a uma constante objetificação desses, à criação de um tipo de modelo original da “folia” continuamente acionado para contextualizar ou introduzir casos particulares, como veremos melhor à frente.

Pareceu-me igualmente saliente e desconfortante a frequência de trabalhos que tratavam de ciclos rituais relacionados aos Reis Magos cristãos (as “Folias de Reis”), a despeito de outros ciclos e contextos musicais encontrados tanto entre os foliões com os quais eu trabalhava em Turmalina, quanto em escassos depoimentos de foliões trazidos em algumas publicações. Não era difícil encontrar, na própria bibliografia estudada, menções a outras ocasiões musicais, festas, repertórios, danças, brincadeiras não relacionados diretamente aos Reis ou à esfera religiosa, embora produzidos pelos mesmos atores e nos mesmos espaços desses. No entanto, tais pistas raramente eram aprofundadas.

No presente capítulo busco atualizar essa revisão bibliográfica, no intuito de ver, digamos, como as coisas andam de lá para cá, em textos publicados entre 2006 e 2016 aproximadamente, e ao mesmo tempo, desenvolver um pouco mais o questionamento mencionado sobre a ênfase dada ao estudo de casos de “folias de Reis” dentro dessa produção mais recente. Para isso, apresento de um lado alguns dados e noções que têm se tornado, desde os anos 1970, vulgatas correntes nos estudos sobre foliões, e de outro, como contraponto à discussão, alguns dados trazidos de meu trabalho de campo em Turmalina, bem como outros entrevistados nos próprios textos analisados.³ Através de tal defrontação de informações, busca-se melhor situar a discussão acerca de conceitos naturalizados pela bibliografia ora revista em nosso próprio trabalho investigativo, além da pertinência de seu possível rendimento nesse caso.

dedicarmos mais diretamente a problemas da produção científica atual. Outros autores, como Fonseca (2009, p. 76-77), já trataram também dessas motivações folcloristas e suas implicações específicas na abordagem da “Folia de Reis”.

3 Algo que salta rapidamente aos olhos na atual revisão é o fato de que essa produção bibliográfica sobre “folia” é atualmente relativamente grande: enquanto em minha dissertação consegui reunir 44 textos produzidos num intervalo de 26 anos (entre 1980 e 2006) (*c.f.* Rosse, 2009a, p. 119-122; e 2009b, p. 121-123), aqui, como veremos, pude encontrar 82 trabalhos, publicados num intervalo de dez anos (entre 2006 e 2016). Isto é, em relação à revisão anterior, temos agora quase o dobro de textos, redigidos em menos da metade do tempo.

Para a revisão bibliográfica proposta, tentei reunir exaustivamente textos com o escopo já mencionado, através de buscas nos principais repositórios científicos do país, tais como a Biblioteca Brasileira de Teses e Dissertações, o portal Domínio Público, repositórios e bibliotecas digitais e não-digitais de diversas universidades, além de buscas dentro das referências bibliográficas dos próprios textos que ia encontrando, bem como dentro dos currículos acadêmicos dos autores lidos, em vistas de conferir a existência de outras publicações desses com tema semelhante. Contudo, mesmo acreditando ter conseguido reunir uma amostra expressiva da produção que ora nos interessa, suficiente para nosso propósito, estou convencido de que a exaustão almejada é aqui puramente heurística, devendo haver ainda outros trabalhos que poderiam compor nosso material de estudo.

1.1 Modelo de referência e a circulação de vulgatas

Parte expressiva de trabalhos acadêmicos que versam sobre contextos e práticas sócio-musicais chamados “folia” (ou onde “folia” e “folião” são termos centrais) reservam um espaço de destaque, muitas vezes em seu resumo ou introdução, à apresentação do que seria uma definição preambular e genérica da prática, um tipo de modelo de referência do objeto de estudo enquanto expressão dispersa em diferentes regiões do Brasil. Esse modelo, que raramente excede um ou dois parágrafos, é sempre sintético e nos indica com frequência as origens ibéricas dessa manifestação, seu período de realização anual, seu caráter religioso (inserida no chamado “catolicismo popular”), sua peregrinação pelas casas visitadas, sua vocação de dramatização do mito dos Reis Magos, enfim, as variações que recebe ao longo do tempo/espaço brasileiros. Tal modelo é ainda frequentemente oferecido como contextualização, como introdução a um caso particular.

Goltara, por exemplo, no resumo de sua dissertação, nos diz:

“As folias de reis são conjuntos musicais presentes em grande parte do território brasileiro originárias dos autos dramáticos natalinos de tradição ibérica e apropriados por comunidades rurais brasileiras no contexto da colonização européia. Com o objetivo de anunciar o nascimento do Menino Jesus, estes grupos marcham por caminhos que refazem o trajeto dos Três Reis Magos e de São Sebastião durante as jornadas, período que inicia em 24 de

dezembro e termina em 20 de janeiro. Este trabalho é fruto de uma experiência vivida nas jornadas das folias de reis do sul do Espírito Santo, particularmente da Folia de Reis Estrela do Mar, sediada no bairro Zumbi (...)” (2010, p. iii)

Para Lopes:

“As Companhias de Reis se caracterizam por serem grupos peditórios de cantores e instrumentistas, que percorrem as áreas periféricas de algumas cidades em diversas regiões do Brasil, visitando as casas de moradores devotos, levando-lhes a benção dos Três Reis Santos e anunciando o nascimento de Jesus.

A Companhia que foi o foco de nossas observações sai pelos bairros periféricos da cidade de Londrina-PR (...)” (2008, p. 348-349)

Marinho inicia a introdução de sua tese nos lembrando que:

“A Folia de Reis é um ritual que encena a viagem dos Reis Magos em visita ao Menino Jesus recém-nascido. A jornada tem início no dia 25 de dezembro e vai até 6 de janeiro, quando os foliões, Mestre, Contramestre, Bandeireiro, Tocadores e Palhaços caminham ao som da sanfona, do pandeiro e cavaquinho, recitando versos e bailando. Os Palhaços se vestem a caráter e, cobertos por máscaras, representam os soldados de Herodes, rei da Judeia na época de Cristo.” (2012, p. 17)

Silva, em um capítulo de sua dissertação dedicado a traçar a história de uma festividade específica relacionada aos Reis, no município de Catalão (GO), recapitula que:

“Atualmente, as Folias de Reis no Brasil se caracterizam por serem grupos precatórios de cantores e de instrumentistas, antes dos quais vem um ou dois personagens fantasiados, comumente chamados de ‘palhaços’, e outros acompanhantes, que peregrinam de casa em casa de moradores rurais. As suas comemorações começam na época do Natal e vão até o dia 06 de janeiro, dia de Santos Reis pelo Calendário Católico, representando a jornada feita pelos Três Reis Magos do Oriente em direção a Belém.” (2014, p. 73)

Chaves faz coro:

“Folias de reis são grupos rituais do ‘catolicismo popular’, articulados em honra de Santos Reis e que se deslocam por um território com o intuito de realizar um conjunto de visitas rituais às casas, igrejas, cemitérios, cruzeiros, centros de culto afro-brasileiro, etc. durante período pré-determinado. Entre 25 ou 31 de dezembro e 6 de janeiro, é comum encontrarmos grupos de tocadores, cantadores e acompanhantes cruzando estradas, pequenas e grandes cidades, localidades rurais e urbanas, sítios e favelas com o propósito de cumprir um *giro* ritual. Nos contextos mais variados e com diferenciações regionais significativas, as folias de reis realizam suas *jornadas* alternando momentos de cantoria nas casas dos *devotos* e demais espaços dedicados ao culto, com deslocamentos entre eles.

O presente estudo, baseado em minha dissertação de mestrado (...), tem como principal objetivo discutir determinados processos de transmissão e circulação de conhecimentos a partir da descrição etnográfica de um grupo de folia de reis sediado no município de Rio das Flores (...)” (2013, p. 17-18)

Em Gonçalves:

“As Folias de Reis são grupos de artistas populares, cantores e tocadores, que saem em peregrinação, normalmente em época do Natal, anunciando a chegada do Menino Deus. Essa é uma manifestação religiosa/artística presente em boa parte do interior do Brasil. O ritual é complexo e guarda ligações (muitas vezes tênues) com a tradição europeia de Reis e com o teatro, música e dança herdados da cultura portuguesa (...)” (2010c, p. 158)

Segundo Carvalho:

“Atualmente a Folia de Reis consiste em um grupo precatório de cantores e instrumentalistas (homens e mulheres) que, seguido de acompanhantes, realiza uma peregrinação religiosa (denominada giro) por casas rurais ou urbanas durante os festejos natalinos e os dos Três Reis Santos, entre os dias 25 de dezembro e 6 de janeiro.” (2009, p. 15)

Definições extremamente semelhantes são encontradas ainda em Barros e Rezende (2011, p. 20-21), Braga e Kamimura (2010, p. 278), Chaves (2008, p. 76; 2009, p. viii), Costa (2010, p. 17), Dazzi *et al.* (2013, p. 63), Desenzi (2006, p. 08), Gonçalves (2008b, p. 06; 2009, p. 08; 2010a, p. viii; 2013a, p. 07; 2013b, p. 05; 2015, p. 07), Kodama (2007, p. 13), Lopes (2008, p. 352), Marinho (2012, p. 154), Marques (2011, p. 24, p. 69; 2012, p. 02; 2013b, p. 427; 2014, p. 186), Mendes (2007, p. 15), Paulino (2011, p. 18-19), Rios e Viana (2012, p. 1), Silva (2014, p. 70) e Victorasso (2013, p. 01). Notamos que as características descritas são via de regra relativamente superficiais e aparentes ao olhar externo.

Na verdade, a apresentação preambular desse tipo de modelo de referência da “folia” já era procedimento sistemático entre folcloristas, autores dos primeiros estudos sobre “folia”, publicados durante a segunda metade do séc. XX. Como ilustração, poderíamos citar Cascudo (1972 [1954], p. 384-385), Araújo (1973, p. 26), Alvarenga (1950, p. 201-202) e Castro e Couto (1977, p. 03).⁴

Como discuti em minha dissertação (Rosse 2009a, p. 09-32; e 2009b, p. 11-34), estaríamos aqui então diante de uma curiosa herança da abordagem folclorista em estudos acadêmicos, que insistiriam na utilização dessa definição, que envolve por sua vez a ideia de “folia” *a priori* como conjunto de traços e elementos, sobre os quais se projetam homogeneidade, coerência, simplicidade, exterioridade, enfim, um tipo de objetificação, como pretendo tratar um pouco melhor à frente.

Diante da disponibilidade de tantas versões desse modelo preambular de definição da “folia”, há autores que, ao invés de investirem na redação de mais uma, se valem dessas referências para apresentarem o objeto.

Pinto e Andrade (2009), por exemplo, se baseiam em um folclorista de grande referência para anotar que:

“A Folia de Reis ou Reisado assim também conhecido por seus devotos, caracteriza-se por ser uma festividade do ‘catolicismo popular’, próprio da época natalina que se filia ao vasto ciclo de folguedos derivados das ‘Janeiras’ e ‘Reis’ portugueses. Segundo Câmara Cascudo, os sujeitos que participam de forma espontânea ou por meio de grupos, com indumentária própria ou não, visitam os amigos ou pessoas conhecidas, na tarde ou noite de 05 de janeiro (véspera de reis), cantando e dançando ou apenas declamando versos alusivos

4 Para não alongar demais este trabalho, busco economizar a reprodução de citações textuais diretas, sobretudo quando se trata de referências amplamente conhecidas.

a data e solicitando alimentos ou dinheiro. Essa é uma tradição que foi mantida pelos colonizadores portugueses no Brasil e, ainda hoje, não desapareceu completamente em algumas regiões do país. (CASCUDO, 1984, p. 668)

Para poder compreender melhor a forma como estas manifestações populares estão organizadas, nos dedicamos à observação e a pesquisa de campo, que foi realizada com o Grupo de Folia de Reis Unidos com Fé, da cidade de Maringá-PR. (...)” (p. 01)

Soares (2006) mescla observações suas com as de Moreyra (1983), uma das primeiras autoras acadêmicas a tratar o tema:

“A Folia de Santos Reis consiste, basicamente, numa peregrinação religiosa de um grupo precatório de devotos-artistas, de diferentes gêneros e idades – como no caso das Companhias aqui investigadas – por ocasião das festividades dos Reis Magos, no período entre o Natal e a Epifania – na data compreendida entre o nascimento de Jesus à sua aparição para as pessoas no mundo. Como afirmou Moreyra (1983, p. 144): ‘[...] Essa peregrinação é dividida em jornadas diárias, interrompidas nos pousos – onde rezam, tocam, cantam e pedem auxílio para a realização da festa de Reis’. (...) Em suas jornadas, cortejos e procissões numa localidade ou espaço previamente estabelecido, as casas dos moradores são visitadas, abençoadas e povoadas de louvores, cantorias e alegrias.” (p. 206-207)

Poderíamos mencionar ainda outros textos que apresentam definições da “folia” tomadas de empréstimo de terceiros, como Correia (2013, p. 174-175), Marques (2011, p. 99-100), Marques e Santos (2010, p. 07), Neves (2010, p. 16), Ourofino (2009, p. 22), Pinto (2008, p. 01) e Pinto, Andrade e Silva (2007, p. 01-02).

Machado recorre a um recorte entre diferentes autores, folcloristas e acadêmicos (usemos essa polarização por comodidade), para, como ela diz, construir seu campo (2010, p. 22):

“1. ‘A Folia era no Portugal velho uma dança rápida, ao som do pandeiro ou adufe, acompanhada de cantos’ (Cascudo, 1980, p. 336).

2. ‘A Folia de Reis é um grupo precatório de cantores e de instrumentistas, seguidos de acompanhantes, e viajores rituais, entre casas de moradores

rurais, durante um período anual de festejos dos três Reis Santos, entre 31 de dezembro e 6 de janeiro' (Brandão, 1983, p. 4).

3. 'A Folia de Reis consiste, basicamente, em um grupo de pessoas (homens, cantores e instrumentistas) que realiza uma peregrinação religiosa por ocasião da festa de Reis. Essa peregrinação é dividida em jornadas diárias, interrompidas nos pousos – onde rezam, tocam e pedem auxílio para realização da festa de Reis.' (Moreyra, 1983, p.144)

4. 'O ponto de partida parece estar na Folia, dança muito popular nos séculos XVI e XVII. [...] A partir do século XVII a dança foi popularizada em toda Europa. [...] A Folia entrou no Brasil como uma dança de fundo religioso, mais uma manifestação paralitúrgica que profana.' (Moreyra, 1983, p. 136)

5. '[...] folia como ritual itinerante do catolicismo popular, de casa em casa, atualizando a memória da narrativa bíblica da visita dos Reis Magos ao Menino Jesus, oferecendo cânticos e preces, e pedindo ofertas para os festejos finais do giro de cada ano. Deixo de lado a localização rural da folia de reis, presente em algumas definições clássicas, pelo evidente fato de que o intenso êxodo rural ocorrido nas décadas de 1960 a 1980 no Brasil provocou um significativo deslocamento dessa prática, de uma localização predominantemente rural, para uma localização que hoje já se pode dizer majoritariamente urbana' (Pessoa, 2005, p. 82).” (2010, p. 22)

O modelo genérico de referência formulado inicialmente sem fundamentação objetiva pelos folcloristas é posto aqui lado a lado com outros, desenvolvidos por autores acadêmicos posteriores, sem maior contextualização ou leitura crítica. Vemos nesse exemplo que os elementos acionados para a construção do modelo continuam a girar em torno da origem ibérica, do grupo precatório, seu caráter religioso, do culto aos três Reis Magos, enfim, de um conjunto de dados que vem circulando amplamente entre autores folcloristas e acadêmicos. Esses dados são reutilizados e consagrados, ao longo dos anos, a ponto de não se sentir mais necessidade de submetê-los a um exame crítico.⁵

Soares, em outro momento da tese citada pouco acima (2006, p. 19-20), também reúne coincidentemente dados de Brandão, Moreyra e Pessoa para introduzir o que seriam as

5 Já havia argumentado em outra oportunidade sobre a falta de fundamentação clara na construção de dados folcloristas e sobre a utilização acrítica desses dados por outros autores (Rosse 2009b, p. 26-27).

“Folias de Reis”, com vistas a situar seu objeto de investigação, a saber, a educação estética do que ele chama “devotos-artistas de Santos Reis” em Goiânia.

Como vemos, o recurso a esse modelo genérico de Folia (seja ele de “primeira” ou “segunda” mãos), continua marcante na literatura que ora nos interessa. E se por um lado é possível certamente observar vários trabalhos que abrem mão da reprodução dessa rápida definição preambular, talvez finalmente desgastada pelas três décadas de uso, temos por outro, entretanto, diferentes textos em que, mesmo sem encontrarmos necessariamente tal definição nos termos em que a vimos acima (em poucos parágrafos, em lugar de destaque, introduzindo continuamente casos particulares, etc.), ela parece de certa forma pairar no ar, se diluir como um *background* em passagens que continuam assim a nos trazer mais ou menos claramente, mais ou menos ostensivamente, uma certa folia em registro genérico, repleta das projeções indicadas anteriormente, folia que não raro se mistura confusamente a casos particulares, esses entendidos por vezes naturalmente como parte daquela, sem maior desconforto, como algo que *va de soi*.

Na dissertação de Pinto (2010), por exemplo, que tem como sujeito de estudo uma companhia de Folia de Reis em Maringá (PR), entre os anos de 2006 e 2010, é possível encontrar momentos em que o autor salta levemente, entre um parágrafo e outro, de uma descrição particular, de seu caso, a uma descrição aparentemente mais geral. São trechos como o seguinte:

“A Festa de Santos Reis pesquisada encontra-se situada na cidade de Maringá/PR, mas em sua peregrinação anual visita outras cidades da região. Podemos situar a festa no espaço urbano e no espaço rural, pois a Companhia de Folia de Reis Unidos com Fé se faz presente nos dois espaços.

Demonstra-se nas manifestações de práticas religiosas a formação de espaços e lugares sagrados. Nas Companhias de Folias de Reis estes espaços são firmados pelos integrantes dos grupos, caracterizado pela peregrinação que realizam, levando a Bandeira do grupo como símbolo maior destas companhias e sacralizando cada casa em que passam em seu caminho de peregrinação.” (p. 47)

De forma semelhante, Pinto também parece aliar, em outros pontos do texto, descrições de casos específicos, trazidas por outros autores, a descrições de seu próprio caso,

como se umas completassem as outras, como se tratassem ao fim e em suma de uma mesma e única coisa. Notemos que não parece se tratar aqui exatamente de um exercício comparativo, mas antes de uma assimilação de diferentes elementos enquanto partes de um todo. Ao descrever os instrumentos musicais usados pela companhia que estuda, por exemplo, o autor apresenta dados de Kimo (2006) da seguinte maneira:

“Na composição da Companhia de Santos Reis Unidos com Fé os instrumentos normalmente utilizados são: violões, viola, bandolim, cavaquinho, caixa e pandeiros. De acordo com Kimo (2006), instrumentos como rabeça (...) tem sua construção e sonoridade mais rústicas, o cavaquinho (...), viola ou violão (...), caixa e pandeiro (...), são os instrumentos usados em folias.” (2010, p. 65)

Pinto prossegue nas páginas seguintes ao lado de Kimo para falar de outros aspectos da “Folia de Reis”, como os diferentes papéis musicais dos instrumentos, as letras dos cantos e o posicionamento dos músicos/foliões dentro de um grupo (*ibid.*, p. 65 *et seq.*). Em outros momentos convida igualmente outros autores para contribuírem na apresentação de dados sobre a data de finalização da festa de Reis (*ibid.*, p. 49-50), sobre o palhaço (*ibid.*, p. 57-58), a troca de dons entre foliões e devotos (*ibid.*, p. 54-55).

Outros trabalhos procedem a um recurso semelhante. A tese de Marinho (2012), tendo como objeto de estudo a Folia Estrela do Oriente, em Juiz de Fora, entre os anos de 2010 e 2011, nos apresenta um capítulo chamado “Grupos de Folias de Reis em Juiz de Fora”, onde podemos ler por exemplo sobre diferentes aspectos de uma “Folia de Reis”, como os donativos feitos à folia, os versos cantados por ela, a duração mínima de sete anos para um grupo, seu segredo, sua composição, número e hierarquia entre os integrantes, diferentes características musicais, dentre outros (ver por exemplo p. 45-56). As informações apresentadas “de primeira mão” são continuamente ancoradas em diferentes autores, entre folcloristas e acadêmicos, que descreveram por sua vez elementos semelhantes em outras circunstâncias. Aqui tudo parece, mais uma vez, se mesclar para construir uma folia algo juiz-forana-brasileira, sem discriminações. Aliás, o próprio autor, em dada altura, nos revela o tom de seu projeto epistemológico, explicando que:

“Longe de esgotar as reflexões sobre o tema Folias de Reis (...), necessário se

faz recorrer à pesquisa de campo e seus dados para maior exemplificação das teorias que dão suporte ao tema. Para tal, o próximo capítulo vai apresentar a pesquisa e a análise das máscaras dos brincantes das Folias de Reis em Juiz de Fora.” (*ibid.*, p. 103)

Imaginamos que sua pesquisa de campo busca então compor, junto a outras, demonstrações, ilustrações de uma “teoria” anterior, essa já construída, fechada.

Marques (2011, p. 103), discutindo uma confusão corrente entre as noções de “festa” e “Folia” de Santos Reis, também poderia nos servir de exemplo desse tipo de fusão entre registros particular e genérico de descrição. Na mesma direção, Paulino (2011, p. 02) trata das jornadas das “Folias de Reis” e Silva (2012b, p. 02) menciona as atualizações pelas quais essa tem passado desde o período colonial brasileiro. Essa autora, em outra ocasião (2014), nos apresenta ainda outras passagens em que essa distinção entre descrição particular e geral é vaga, como quando fala, por exemplo, da centralidade do giro e de outros elementos marcantes da folia (p. 85-90). Mendes (2007) também descreve elementos simbólicos dentro das “Folias de Reis” (como a estrela guia, a bandeira, a meia-lua e o presépio) (p. 90 *et seq.*), e cânticos e toadas (p. 98 *et seq.*) de forma semelhante, bem como Andrade (2009, *online*), ao mencionar a importância dos símbolos e significados nesse contexto, e Torres e Cavalcante (2007, p. 18-19), ao tratarem o hibridismo da “manifestação”.

Em todos esses desdobramentos em torno dessa certa noção ampla de “Folia de Reis”, digamos assim, vemos que o interesse não se encontra em geral em buscar generalizações permitidas pelo cruzamento de diferentes estudos de caso,⁶ mas de se inserir de partida em um conjunto ligeiro de dados generalizantes cuja formulação é, desde o início, cercada de problemas de fundamentação, alicerçada em projeções intuitivas mais ou menos arbitrárias.⁷

6 Seria pertinente e interessante, acredito, uma tal investigação comparativa, sobretudo tendo em vistas o número de estudos de caso atualmente disponíveis, que a viabilizariam. Até onde sei, tal prospecção continua entretanto inédita.

7 Boas já nos advertia, ainda no século XIX, quanto aos riscos implicados na suposição de uma origem singular e comum de fenômenos, baseada na simples similaridade encontrada entre eles, bem como sobre a fragilidade de um método “comparativo” que não se baseie em investigações minuciosas, criteriosas e locais, mas em “fatos como evidências” (2005 [1896], p. 37), “conexões onde quer que se encontrem similaridades culturais” (*ibid.*, p. 38).

Aliás, a utilização de vulgatas⁸ é em si um problema que merece destaque na produção aqui analisada, seja na reprodução dos modelos de referência comentados acima, seja em relação a essas noções de fundo, essas indistinções sintomáticas entre particular e geral, bastante naturalizadas, como vemos, em muitos autores.

1.2 Paradigma das origens e (mais) circulação de vulgatas

A delimitação de uma origem singular e precisa da folia se demonstra também resistente nos últimos anos, mesmo em trabalhos que desenvolvem em seguida reflexões que nada deveriam a essa questão. Nessa busca circulam frequentemente questões em torno da ascendência portuguesa e medieval da folia, o fato de que ela teria chegado ao Brasil ainda no séc. XVI com os colonizadores portugueses, tendo sido largamente utilizada para catequização de índios e mais tarde, de negros. Lembra-se também que, à medida em que a folia se espalhou pelo território brasileiro, tomou feições próprias a cada região. Mais uma vez é comum, em alguns trabalhos, passar levemente por essa questão, reservando por vezes espaços curtos para tratá-la e valendo-se de poucas referências e investigações para tal.

Barros e Rezende, por exemplo, em livro sobre companhias de Reis em Ribeirão Preto, nos informam, sem qualquer apoio em fontes secundárias, que “A Folia de Reis surgiu na Espanha, no início do século XIII, e se estendeu para toda a Península Ibérica. Os portugueses trouxeram-na para o Brasil, onde recebeu aprimoramento, tornando-se o berço desta modalidade da cultura religiosa” (2011, p. 20).⁹

Neves (2010), numa dissertação sobre a música da Folia de Reis em Agreste, comunidade quilombola no norte de Minas Gerais, observa que:

“A tradição da Folia de Reis teria chegado ao Brasil por intermédio dos portugueses no período da colonização, uma vez que essa manifestação

8 Como observei alhures, “Goldman chama de vulgata uma formulação transmitida de autor para autor, de geração para geração, citada de segunda, terceira ou quarta mãos, sem que ninguém sinta a menor necessidade de recorrer ao original (1999: 223), um lugar-comum coletivamente gerado e reproduzido como fato dado” (Rosse, 2009b, p. 29).

9 Essa obra (Barros e Rezende, 2011) não pode ser classificada estritamente como acadêmica, ou científica. Trata-se de um volume dentro da coleção “Identidades Culturais”, editada pelo município de Ribeirão Preto, série dedicada a apresentar a cultura dessa cidade. No entanto, achei pertinente mantê-la na presente leitura, tendo em vistas a formação acadêmica de seus dois autores (uma turismóloga, outro historiador e documentarista), bem como a proposta investigativa do trabalho.

cultural era realizada na Península Ibérica, sendo comum a doação e recebimento de presentes a partir da entoação de cantos e danças nas residências. A Folia de Reis teria surgido no Brasil no século XVI, por meio dos Jesuítas, como crença divina para catequizar os índios e posteriormente os negros escravos, sendo, então, composta pelas manifestações culturais de diversas etnias e povos. Mesmo com variações regionais, seja quanto ao estilo, ao ritmo e ao som, a Folia de Reis mantém a mesma crença e devoção ao Menino Jesus e aos Três Reis Magos.” (p. 16)

Esse mesmo trabalho retoma a discussão mais à frente:

“Para alguns pesquisadores, a tradição da Folia de Reis teria chegado ao Brasil por intermédio dos portugueses no período da colonização, uma vez que essa manifestação cultural era realizada por toda a Península Ibérica. Era comum a doação e recebimento de presentes a partir da entoação de cantos e danças nas residências. A Folia fixou-se em terras brasileiras no século XVI, por meio dos Jesuítas, como crença divina para catequizar os índios e posteriormente os negros escravos. Assim, a Folia de Reis brasileira passou a ser composta pelas manifestações culturais de diversas etnias e povos, com variações regionais, seja quanto ao estilo, ao ritmo e ao som, entretanto, mantendo a mesma crença e devoção ao Menino Jesus e aos Três Reis Magos.” (2010, p. 74)

Para Ourofino (2009):

“A Folia de Reis, festividade existente em diversas regiões do país, foi introduzida pelos portugueses ainda no período colonial. Em Portugal, o termo Folia já existia no século XVI; aparece, por exemplo, no Auto da Sibila Cassandra, de Gil Vicente, e designava uma dança viva ao som de pandeiro e canto, representando os próprios Reis que vão adorar o menino Jesus, (RIOS, 2006:66). A Folia em Portugal era uma dança popular e profana muito difundida nos séculos XVI e XVII. (...) Na Espanha por volta de 1793, a Folia já aparece tanto como uma dança profana de rapazes fantasiados tanto como qualquer dança com características de alegria, deboche e sátira.” (p. 22)

Reily (2009) anota que:

“A tradição [das Folias de Reis] chegou ao Brasil com os colonizadores portugueses. Há muitos registros de grupos de peregrinos mendicantes associados ao Natal nas regiões ibéricas desde a Idade Média (Livermore 1972: 142). Ao passo que a tradição se difundia pelo Brasil, ela foi sendo continuamente reinventada e reinterpretada de acordo com as necessidades específicas de cada contexto e com as preferências estéticas dos envolvidos na sua *performance*. Como qualquer tradição popular, há muita variação nas práticas e discursos das folias de Reis de uma região para outra. No entanto, há também muitas semelhanças, o que nos permite ver esse universo como uma articulação dos códigos morais e padrões de sociabilidade das comunidades católico-populares e classes baixas do Brasil.” (p. 08)

Para Silva (2014):

“As Folias são festas populares de origem europeia, dedicadas a representar a cena bíblica em que os Três Reis Magos visitam a manjedoura em que se encontrava o menino Jesus após o seu nascimento. Durante a Idade Média, na Península Ibérica, foram iniciadas as comemorações em homenagem aos Reis Magos, disseminando-se também a prática de dar e receber presentes. Os reis eram representados individualmente ou por meio de grupos, com indumentária própria ou não, visitavam os amigos ou pessoas conhecidas na tarde ou noite de cinco de janeiro (véspera de Santos Reis) cantando e dançando ou apenas cantando versos alusivos a data e solicitando alimentos ou dinheiro. No trajeto eram representadas pelos foliões as situações vividas pelos Reis Magos em direção à cidade de Belém (Brandão, 2004).” (p. 73)

Exemplos de outras passagens que se prestam a buscar, de forma mais ou menos referenciada, origens da folia, são encontrados igualmente em Andrade (2009, *on line*), Braga e Kamimura (2010, p. 278), Carvalho (2009, p. 14-15), Costa (2010, p. 17-19), Dazzi *et al.* (2013, p. 64), Dourado e Paula (2013, p. 5), Gonçalves (2008a, p. 01; 2008b, p. 06; 2009, p. 08; 2010c, p. 158-159; 2013a, p. 07; 2013b, p. 05; 2015, p. 07), Horta (2011, p. 16), Lopes (2008, p. 352-353), Marques (2010, p. 01), Mendes (2007, p. 48), Paulino (2011, p. 38), Pergo (s.d., p. 01), Pinto (2010, p. 30-31), Silva (2012a, p. 01-02; 2012b, p. 02; 2013, p. 296-297; 2014, p. 71), Soares (2006, p. 200) e Torres e Cavalcante (2007, p. 18-19). Nelas circulam

frequentemente os pontos enumerados acima sobre a ascendência portuguesa e medieval da folia, sua chegada ao Brasil ainda no séc. XVI com os colonizadores portugueses, sua larga utilização para catequização de índios e posteriormente, de negros. Lembram também com frequência que, à medida em que a folia se espalhou pelo território brasileiro, tomou feições próprias a cada região.

Mas se o paradigma das origens persiste nessa literatura, ele me parece no entanto, em relação à bibliografia anterior a 2006, receber agora maior cuidado e espaço por uma parcela importante de trabalhos. A maior parte dos excertos transcritos acima, por exemplo, têm a preocupação de indicar alguma referência para as informações que apresentam, o que não era procedimento recorrente nos textos que pude revisar em minha dissertação. Em outros casos assistimos a um cruzamento ainda maior de referências para a apresentação de dados históricos, bem como uma aparente tendência em trabalhar, paralelamente à historicidade, uma origem mítica da “manifestação”, através da leitura de versículos bíblicos sobre os Reis, de textos apócrifos e ou de narrativas apresentadas por foliões.

Gonçalves (2010, p. 53-67; e 2011,¹⁰ p. 33-53), por exemplo, dedica duas seções de sua tese (intituladas respectivamente “2.1 A origem das Folias de Reis” e “2.2 A Folia de Reis em perspectiva histórica”) a uma investigação desse tipo, recorrendo a diferentes autores para traçar a origem da folia em festas romanas antigas, ligadas à agricultura e aos solstícios, incorporadas posteriormente pela nascente Igreja Católica, tendo essa fixado seus calendários e as relacionado à mitologia e valores cristãos. Traça ainda ligações entre a folia e o mito de D. Sebastião, para então chegar ao mito dos Reis Magos, deduzindo a provável origem persa desses personagens, questionando o fato de serem três, tanto quanto os nomes a eles atribuídos. Indica o caráter festivo da Folia de Reis na Idade Média, usada como representação dramática de episódios bíblicos, a hipótese alternativa de sua origem cigana (devido a seu nomadismo, aos instrumentos musicais e às fitas e flores utilizadas como ornamentos). Lembra que no Brasil o culto aos Magos acontece desde o início da colonização (prova disso seria a fundação, em 1598, do Forte dos Reis Magos em Natal, RN) e que teve uso acentuado na catequização de índios.¹¹

10 Sua tese de 2010 foi publicada como livro em 2011. Assim, as observações feitas aqui a respeito da primeira são estendidas também ao segundo.

11 Interessa-nos aqui anotar que trechos dessa tese haviam sido publicados anteriormente pela autora enquanto comunicações de pesquisa, em trabalhos como, por exemplo, Gonçalves (2008b). Por se tratar de um trabalho de maior fôlego e representatividade, mantemos aqui nossa atenção à tese, sem buscar indicar repetições de dados e passagens literais trazidos também nesses outros textos.

Kodama, também em sua tese, apresenta uma seção do terceiro capítulo intitulada igualmente “A origem das Falias de Reis” (2009, p. 101-105). Nessa seção e nas páginas que a seguem, trilha um caminho extremamente semelhante ao de Gonçalves, inclusive citando essa autora em alguns momentos e transcrevendo parágrafos inteiros dela, sem indicá-los como citação, em outros (*ibid.*, p. 101-107).

Marinho (2012, p. 46 *et seq.*) toma referência em alguns importantes folcloristas, como Câmara Cascudo e Alceu M. Araújo, para nos narrar de forma semelhante que a devoção aos Santos Reis existe provavelmente desde o início do cristianismo e que tem ainda hoje forte presença na Península Ibérica. Lembra que no Brasil essa devoção teria chegado ainda no séc. XVI, quando passou a ser dramatizada musicalmente, relembra um dado apresentado inicialmente por Cascudo nos anos 1950, em seu Dicionário do Folclore Brasileiro, algo já bastante explorado por inúmeros autores desde então,¹² que seria o fato de que em Portugal, “a Folia era uma dança rápida, ao som de pandeiro ou adufe, acompanhada de cantos” (*ibid.*, p. 53). Informa-nos em dado momento que a festa analisada mais detalhadamente em sua pesquisa “é a Folia de Reis com raízes nitidamente ibéricas” (*ibid.*, p. 53) e prossegue discutindo questões como a escolha do dia 06 de janeiro pela Igreja para comemorar os Reis Magos e observações como a de que a Folia de Reis seria a união das comemorações em torno da Natividade e da Epifania cristãs e que teria sido usada inicialmente como instrumento de catequização de índios e posteriormente, de negros. A propósito, Marinho também nos lembra que no Brasil, “Por onde acontece, ela [a Folia de Reis] sofre variações regionais renovadoras das nuances de seu sincretismo” (*ibid.*, p. 54).

Pinto (2010, p. 27 *et seq.*) traça origens do culto aos Reis Magos e da Festa dos Santos Reis no Brasil recapitulando a *Legenda Áurea* de De Varazze, narrativa hagiográfica do séc. XIII sobre os reis magos, passando também por Cascudo ao precisar sua chegada ao (que viria a ser o) Brasil, através dos colonizadores portugueses, e que se tratava de manifestação proveniente das festas Janeiras e Reis. Não deixa de anotar que “quando chegou ao Brasil, a folia realizada em Portugal foi sendo modificada com o passar dos anos.” (*ibid.*, p. 30-31).

Carvalho (2009, p. 14-20) recorre a diferentes autores para discorrer sobre a origem da “Folia de Reis”, discutindo a probabilidade de que tenha vindo da Península Ibérica, a partir de uma dança portuguesa dos séc. XVI-XVII. Fala sobre aspectos musicais dessa folia original, sobre sua entrada no Brasil, conduzida por leigos, em princípio em meio rural e

12 Que aparece inclusive, como podemos perceber, em outros autores já citados por aqui mesmo.

posteriormente também urbano. Nota que atualmente “essa tradição está presente em várias regiões brasileiras, cada qual apresentando sua idiossincrasia” (*ibid.*, p. 15). Fala de sua associação ao catolicismo popular também vindo de Portugal e suas tensões com o catolicismo oficial. Reserva algumas páginas para tratar da origem do culto aos Magos, presentes já em Heródoto (480-425 a.C.) e Estrabão (64 a.C.-19 d.C.), e mais tarde no Evangelho de Mateus. Discute mais uma vez a atribuição dos nomes dos magos e o fato de serem em número de três homens. Passa ainda por supostos restos mortais encontrados no séc. XII, pela data em que são comemorados, por sua ligação a um antigo costume mediterrâneo de presentear crianças, tradição que viria a se tornar a própria figura do Papai Noel.

Dois problemas relacionados à busca por origens de uma folia, na verdade mais exatamente de uma “Folia de Reis”, como vemos, parecem marcar de forma geral esses textos: um deles estaria ligado, mais uma vez, ao valor dos dados empregados e à forma em que esses são construídos; o outro referir-se-ia ao próprio interesse em se continuar enfatizando esse paradigma, já razoavelmente datado e criticado pelas ciências sociais.

Se como sugeri, tais trabalhos demonstram então certo cuidado em precisar suas fontes de dados nessa busca de origens, um olhar mais atencioso sobre essas fontes nos revela também que, como tentei discutir em outras ocasiões (Rosse, 2009a, p. 24-29; e 2009b, p. 26-31), grande parcela delas foi construída primariamente, por sua vez, sem fundamentação precisa, ou apoiada ainda em trabalhos sem essa fundamentação, muitas vezes estudos folcloristas, cujas metodologia e orientações epistemológicas já foram tão bem criticadas, inclusive em sua relação específica à “folia de reis”, por autores como Carvalho (2010), Fonseca (2009) e Golovaty (2005 e 2006). Informações intuitivas e sem demonstração empírica continuam circulando dessa forma, usadas de tabela, de segunda ou terceira mãos, naturalizando-se mais uma vez como vulgatas.

Mas o segundo e principal problema não diz respeito à validade das informações, mas antes ao sentido da própria ênfase nessa empreitada de localização de origem como momento fundador e bem definido no espaço e no tempo, de práticas e identidades tão dinâmicas e complexas quanto as demonstradas pelos diferentes casos trazidos pelos próprios estudos aqui criticados. Napolitano e Wasserman (2000) sistematizam interessante debate historiográfico sobre as origens da música popular brasileira, analisando criticamente duas tendências básicas, a saber, a que polariza a definição de origens precisas em seu discurso (como a que vemos aqui) e a tendência mais atual, que questiona essa própria noção de origem como lugar

determinável. A primeira tendência poderia ser relacionada, a meu ver, a uma noção de identidade baseada na reprodução de modelos prévios, como trataremos um pouco melhor mais à frente.

1.3 Importância dos Reis Magos na literatura sobre foliões

De forma ressonante ainda a esse modelo construído em torno de uma noção de “Folia”, percebemos que há, aliás desde o início da produção bibliográfica que ora nos interessa, uma ênfase dada ao estudo de ciclos, festas, rituais relacionados aos “Reis”, flagrante já pela frequência de estudos de casos encontrados sobre “Folias de Reis” dentro dessa bibliografia. Trata-se de trabalhos desenvolvidos a partir de diferentes olhares e disciplinas, como a história, a comunicação, a etnomusicologia, a sociologia e a antropologia, dentre outras. Interessante notar, acredito, que alguns chavões epistemológicos parecem acompanhar antes determinados sujeitos de estudo, do que determinada abordagem trazida por uma disciplina específica.¹³

Como vemos no quadro único em anexo, dos 82 textos que pude reunir para a presente análise, apenas dois não tratam de “Folia de Reis” (são eles: Pereira, 2011a; e Rodrigues, 2011), e dentro dos outros 80, apenas nove não apresentam o termo “Reis” desde o seu título (são esses: Chaves, 2014; Gonçalves, 2010c; Leal, 2011; Lopes, J., 2007; Lopes, M., 2010; Neiva, 2009; Pereira, 2011b; Pinto, Andrade e Silva, 2007; e Reily, 2014). O primeiro trabalho que não contempla um caso de “Folia de Reis” (Pereira, 2011a) se refere a um ritual de retirada de uma folia de Santa Luzia em Urucuia (MG). O segundo (Rodrigues, 2011) se dedica a estudar dois gêneros musico-coreográficos, a saber, a “sussa” e a “curradeira”, no contexto de duas celebrações, a Folia do Divino Pai Eterno em Cavalcante (GO) e a Festa de

13 Apresentei uma primeira versão do presente capítulo, em forma de comunicação de pesquisa, em um Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia (*c.f.* Rosse, 2015). Pelas discussões em torno da construção de noções, conceitos e métodos que tentava (como tento aqui) elaborar, imaginei que essa comunicação encontraria seu lugar dentro do grupo de trabalho dedicado a “Teorias e métodos: questões conceituais”. Para minha surpresa, e como pequeno exemplo dessa aparente ligação entre chavão e sujeito de estudo, minha comunicação foi recebida, ao contrário, pelo gt intitulado “Festas, festivais, carnavais e performance”, ao lado de diferentes comunicações que trabalhavam casos ligados à grande nebulosa chamada frequentemente de “cultura popular” no Brasil. Aqui, a leitura de meu trabalho se deu antes sob um recorte “temático”, deixando-se levar pelo sujeito aparente da “Folia de Reis”, do que pela problemática, ou pelo olhar propostos no texto.

Santo Antônio na comunidade do Engenho II (também em Goiás). Dentre os outros, dois versam também sobre a folia de São José (Chaves, 2009; e 2014); um apresenta uma descrição mais genérica de folias, cruzando um pouco confusamente para o leitor a descrição de ciclos aparentemente dedicados a Santa Luzia e São Sebastião, além do ciclo de Reis (Pereira, 2011b); e três tratam também de outras práticas, a saber, a Dança de São Gonçalo (Leal, 2011) e a Festa do Divino Espírito Santo (Santos, 2009).

Poderíamos supor simplesmente que há de fato, nesse contexto, uma superioridade de grupos e festas chamados “Folia de Reis” e que a ênfase da literatura seria fruto natural dessa balança. No entanto, vários dos trabalhos que ora nos interessam mencionam a existência de outras “folias”.

Chaves por exemplo, como apontamos acima, apresenta em sua tese (2009) uma etnografia da folia de São José, além da folia de Reis, nos municípios de São Francisco e Januária, Minas Gerais. Ele fala ainda, tanto na tese quanto em artigo posterior, da existência, no norte de Minas Gerais, de folias de Santa Luzia, Bom Jesus, São Sebastião, Divino, Nossa Senhora Aparecida, São Miguel, São Geraldo, entre outras (*id.* 2009, p. 01 e 06-07; 2014, p. 250). Indica também, no vale do São Francisco, um sistema folião aberto, onde novas folias podem e são criadas (*id.*, 2009, p. 06). Nesse contexto, o autor vê a folia dedicada aos Reis como uma “variante”, um ciclo possível dentre vários outros (*ibid.*, p. 07).

Num sistema semelhante, Pereira (2011a, p. 163; e 2011b, p. 65) nos mostra que, em Urucuia (MG), as folias são dedicadas a qualquer santo católico. Há aí folias de São Sebastião, São José, Bom Jesus da Lapa, Nossa Senhora Aparecida e Santa Luzia, dentre muitas outras. O autor frisa que: “Não há limites estabelecidos para os santos homenageados com esse festejo. Qualquer um deles pode, em tese, ser homenageada mediante sua execução. (...) ‘novas’ folias podem aparecer ou ‘antigas’ desaparecer continuamente.” (*id.* 2011b., p. 65).

Embora não deixe claro de onde vem a informação, Neves também aponta, no norte de Minas Gerais, as folias de Santa Luzia, Santos Reis, São Sebastião, Bom Jesus e São José (2010, p. 75).

De forma semelhante, Gonçalves menciona a existência, no Brasil, de grupos devocionais de santos católicos, que sob o nome de “folia”, celebram São Sebastião, São Benedito, São José, Divino Espírito Santo, além dos Santos Reis (2010c, p. 159).

Neiva, por sua vez, cita as folias do Divino, de São Sebastião e Nossa Senhora da Abadia no entorno do Distrito Federal (2009, p. 13-14).

Paulino (2011, p. 89) indica dois grupos de foliões num dos locais em que trabalha (Fidalgo, distrito de Pedro Leopoldo, MG), chamados respectivamente “Folia de Reis de Nossa Senhora da Conceição” e “Folia de Reis de São Sebastião”. Curioso perceber que as bandeiras portadas por esses grupos trazem imagens de Nossa Senhora e São Sebastião, respectivamente, e que têm os dias desses personagens como datas sensíveis de seu calendário. Tais grupos continuam, entretanto, sendo relacionados aos Reis, entendidos como “Folias de Reis”.

Rodrigues menciona na região de Cavalcante (GO) a realização da Folia do Divino Espírito Santo, além da Folia do Divino Pai Eterno e da Folia de Reis (2011, p. 15, p. 45).

Pude reunir ainda diversas outras referências a folias do Bom Jesus, de São José, de São Vicente de Paula, da Senhora Aparecida e de São Geraldo em Minas Gerais; a folias do Divino e de São Sebastião em Minas Gerais e Goiás; a romarias do Divino nos litorais paranaense e paulista (Rosse, 2009a, p. 122-124; e 2009b, p. 124-125).

Pude também observar ou ter notícia, no alto Jequitinhonha (Minas Gerais), de giros onde se cantavam folias de Nossa Senhora do Rosário, São Sebastião, Bom Jesus, Divino Espírito Santo, além da folia de Reis, num sistema igualmente aberto, onde novos ciclos e repertórios musicais podiam surgir sem maiores constrangimentos (Rosse, 2009a, p. 38; e 2009b, p. 41). Não me pareceu haver, entre os atores locais, qualquer hierarquização entre o ciclo de Reis e os demais.

1.4 Reis, outros giros de folia e outras situações e repertórios musicais ligados aos foliões do bairro São João Batista (Turmalina, MG)

A seguir buscarei apresentar sinteticamente alguns dados trazidos de meu próprio trabalho de campo que, ao apontarem para uma relativa riqueza de formas e ocasiões musicais ligadas aos mesmos atores e espaços dos ali chamados “giros de folia”, servirão de contraponto ao tipo de olhar delineado na literatura revista até aqui. Foi aliás a percepção dos variados tipos de cantiga e de situações diretamente associados àqueles que se identificam atualmente como “foliões” em Turmalina o que ter-me-ia levado a questionar a pertinência da

unidade e do modelo reclamados tão correntemente em torno das “Folias de Reis” pela literatura recente. De acordo com meu entendimento das coisas, ao invés de se inserirem em certa tradição antiga centrada no culto aos Reis Magos, os cantadores com os quais pude conviver relacionar-se-iam com tais personagens de forma não hierarquizada, colocando-os lado a lado com diferentes outros, sobre um calendário diversificado de cerimônias e situações musicais.

Aliás, segundo o que me contaram muitas pessoas, em diferentes ocasiões, não havia sequer “giro de Reis”, até pouco mais de vinte anos atrás, nas localidades rurais ao norte de Turmalina (definir-las-emos melhor no próximo capítulo), onde morava até há algumas décadas a maior parte dos interlocutores de nossa pesquisa. Como me falou várias vezes Sr. Zé de Eva, importante cantador desse contexto (que também será melhor apresentado no próximo capítulo), ele teria aprendido a “cantar Reis” no Gouveia, localidade do município vizinho de Leme do Prado, e “trazido” essa folia para Turmalina, onde começaram então a realizar o ciclo. Desde que sua irmã mais velha, D. Tiotona, se casou com o Sr. Joãozinho, folião do Gouveia, e ali se instalou junto ao marido, Sr. Zé passou a frequentar o lugar e a eventualmente “ajudar”, como dizem, os companheiros de lá a cantar. No Gouveia a folia de Reis era antiga, cantada desde tempos imemoráveis. Ainda solteiro, nos anos 1960, Sr. Zé de Eva passou a conhecê-la dessa maneira, acompanhando esporadicamente foliões do Gouveia e cantando junto a eles.

Em diferentes ocasiões, vi Sr. Zé comentar que ninguém sequer conhecia tal folia em sua localidade natal, Morro Redondo (município de Turmalina) e nas localidades circunvizinhas a essa, por onde costumava circular desde criança enquanto cantador. Uma vez por exemplo, contando sobre seu pai, ele me disse:

“Meu pai era folião, cantava folia do Divino trinta dias, só vinha em casa de oito em oito dias, para poder trocar de roupa. E ele cantou a folia do Divino durante, quase durante vida ele teve, e morreu sem conhecer qual que era a folia de Reis. A folia de Reis, se falasse com ele o que era folia de Reis, ele não sabia.”

No Morro Redondo e outros lugares próximos, o único giro realizado até os anos 1990 era com a bandeira do Divino. Além desse giro, onde parte importante do repertório musical era composto justamente pelo tipo chamado “folia”, os mesmos cantadores costumavam

tomar parte também, como ainda costumam, em outras celebrações e atividades ao longo do ano, momentos que os envolviam em outros tipos musico-coreográficos, como o “caboco”, o “paulista” e o “batuco”. Como veremos com um pouco mais de detalhe no capítulo seguinte, participavam assim de rezas de terços, “cabocadas” e “marcas de roça”, quando se reuniam muitos vizinhos em campanhas coletivas de trabalho agrícola, embaladas por cantigas conduzidas por muitos dos mesmos cantadores de folia.

Sr. Bastião da Augusta, antigo morador do Ribeirão Lourenço, localidade vizinha ao Morro Redondo, me contou uma vez sobre diferentes ocasiões musicais em que costumava tomar parte desde moço. Sua esposa, D. Maria, participa da conversa com alguns comentários:

“(…) Era fonção de casamento, tinha fonção de.. é... cabocada assim né? O dia que casava uma pessoa. Tinha cabocada de marca de capina de roça também, eles trabalhavam de dia, cantavam caboco de noite... é, usava esse trem todo. [D. Maria: Girava, todo pouso o povo cantava também] É, pouso de folia. [eu: Quais os giros que faziam lá no Lourenço nessa época?] Uai, lá o, era o giro do Espírito San... do Divino Espírito Santo e... e o primeiro giro que eu conheci lá no, dentro do meu conhecimento o primeiro giro que eu conheci foi o, o giro dum, quem fazia o giro era um João de Martin que ele morava aqui quase, ele morava quase chegando aqui no Alto Lourenço, né? [D. Maria: Morava aqui onde morou os Pinheiros aqui, oh.] É isso aí, esse João de Martin... [D. Maria: No mesmo Lourenço que nós morava lá, mas é aqui em cima.]”

Sr. Zé de Eva já me contou também que, quando começaram a realizar giros de Reis na cidade de Turmalina e em algumas localidades rurais (o primeiro giro teria sido feito em 1993 no Córrego São João), as pessoas sequer conheciam sua folia, tampouco os procedimentos específicos demandados pela ocasião. Disse-me certa vez, por exemplo, junto com sua mulher, D. Dôra:

“[eu: Quando começou a girar Reis, o povo não conhecia?] Não conhecia não. Muitas pessoas, às vezes quando começava, quando nós começava a cantar eles já acendiam a luz e fechav... é... [D. Dôra: Abria a porta e acendia a luz (ela ri).] Abria a porta e acendia a luz. Aí a gente dava sinal para eles, pra modo deles poderem apagar a luz e fechar a porta. Tinha hora que nós mesmos ia

com a mão devagarzinho e puxava a porta (D. Dôra ri). Aí eles ficavam lá dentro, caladinho, aí nós pnhava os versos: ‘Meu senhor dono da casa / abre a porta e acende a luz / venha ver o menino Deus / coladinho na santa cruz’ Aí ele abria a porta. Aí a hora que ele abria a porta, nós entrava, e cantava três versos (…)”

Pouco mais à frente, insisti:

“[eu: Não sabia nem a hora de abrir a porta?] (o casal ri) Não, não sabia, eles não sabiam a hora de abrir a porta. Aí tinha que ir um na frente e falava com eles, aí no dia que já ia avisar pra eles: ‘Nós vamos passar aqui’, aí já avisava pra eles: ‘Oh, na hora que falar ‘abre a porta e acende a luz... Meu senhor dono da casa / abre a porta e acende a luz / venha ver o menino Deus / coladinho na santa cruz’, se vocês quiserem abrir a porta nesse horário, vocês podem abrir. Agora, que vocês quiserem esperar cantar mais uns versos, que vocês estiverem achando bonito, aí vocês podem esperar cantar mais verso.’ Aí aqueles que achavam bonito, esperavam cantar até o derradeiro verso, muito verso, assim, depois que falava ‘abre a porta e acende a luz’. E já aqueles que não compreendiam direito, como hoje ainda tem deles ainda que não compreendem direito, a hora que fala ‘abre a porta e acende a luz’ eles já abre a porta e acende a luz. (…)”¹⁴

De forma semelhante à folia de Reis, Sr. Zé de Eva e D. Dôra teriam trazido também para Turmalina a folia do Rosário, aprendida com Sr. Neném, pai de D. Dôra, que a cantava ainda criança na Macaúba, sua localidade rural natal, no município de Minas Novas. Sr. Neném não cantava folia já há muitos anos, já morava inclusive no Gouveia, quando o casal o pediu que cantarolasse a folia do Rosário, em casa, repetindo-a até que aprendessem seu “som” e seus “versos”.

14 Durante o giro de Reis que pude acompanhar entre dezembro de 2015 e janeiro de 2016, vi D. Creuza, senhora que recebia a bandeira em sua casa, comentar que quando os foliões começaram a cantar em frente a seu portão, seu marido se pôs a caminhar em direção a ele, já acendendo as luzes para receber a folia. Ela, que esperava a visita deitada, se levantou rapidamente para reter o homem, para “segurar ele”, em suas palavras. Depois disso o casal permaneceu em silêncio e na escuridão, dentro de casa, prestando atenção no canto que chegava de fora, aguardando o momento apropriado para se abrir a porta, quando já se tivessem cantado os versos que solicitavam esse ato.

Sr. Zé e D. Dôra já me disseram também que, embora nunca tenham cantado a folia de Santo Antônio em Turmalina, podem passar a fazê-lo a qualquer momento. Na mesma ocasião, eles me deram outro exemplo, desta vez do Gouveia, de como uma folia há muito não cantada pode subitamente ressurgir:

“[D. Dôra: Agora, folia de Santo Antônio, nós nunca cantou aqui não. Lá no Gouveia nós já cantou.] [eu: Com o pessoal de lá, né?] [Sr. Zé:] É, com o pessoal de lá, mas se for para nós cantar aqui também... [eu: Ela é antiga lá também no Gouveia?] Não, é novata. Não! Ela era uma folia antiga lá no Gouveia. Aí depois acabou a folia, de Santo Antônio, é, acabou a folia. Aí eles foi e falaram: ‘Oh gente, tinha que ter uma mudança, porque, fica cantando só a folia do Divino, a folia de Reis.’ E o compadre Joãozinho (seu cunhado, marido de sua irmã), ele era acostumado a cantar essa folia com o tio dele, o tio Ermorges. Aí diz ele que um dia ele deitou e falou assim: ‘Oh gente, Deus podia tocar o som daquela folia na minha cabeça.’ [eu: Ah, porque ele não estava lembrando mais não...] Não estava lembrando da melodia da folia. Aí diz ele que quando deitou, ele dormiu. Quando ele acordou, ele acordou com a melodia da folia na cabeça. Aí ele já marcou e já chamou os companheiros.”

O mesmo Zé de Eva conta ainda que nos últimos anos ele e o companheiro Sr. Davi fizeram juntos uma folia de São João, a partir de uma melodia e alguns versos que criaram, outros versos que teriam copiado de um livro.¹⁵ Junto aos outros companheiros passaram assim a girar recentemente com a bandeira de São João.

Esses breves trechos de conversas e comentários são suficientes, acredito, para nos revelar um caso onde os Reis não parecem absolutamente constituir elemento, ou evento central nas atividades e na própria identidade dos cantadores de folia. Vemos que aqui a figura de tais cantadores parece anteceder, inclusive, a giros com bandeiras. Da mesma forma em que cantam folias, são solicitados também em outros repertórios e ocasiões musicais, como “fonções”, “marcas de roça” e “cabocadas”. Voltaremos a essa questão no capítulo seguinte. Notamos também que o repertório musical e cerimonial desses cantadores é dinâmico e composto por diferentes folias e outros tipos e situações musicais que inclusive transitam

15 Nem Sr. Zé, que aliás não sabe ler nem escrever, nem D. Dôra ou Sr. Davi souberam me precisar qual teria sido esse livro.

entre diferentes populações e lugares, em contraste à monotonia sugerida pela produção bibliográfica ora estudada.

1.5 A Folia de Reis como origem ou referência identitária de outras folias e práticas sócio-musicais

Entretanto, alguns autores observam casos contrastantes, onde a “Folia de Reis” corresponderia inclusive, em geral, à origem de outros ciclos. Essa seria em alguma medida entendida então como uma identidade principal, ou primeira, a partir da qual se fundariam outras.

Neves (2010, p. 79), por exemplo, nos conta como a folia de São Sebastião surge da folia de Reis em diferentes regiões, observação já feita aliás de forma frágil, como busquei indicar anteriormente (Rosse, 2009a, p. 18-19; e 2009b, p. 20), pelos folcloristas Castro e Couto (1977, p. 03). De acordo com Neves:

“Segundo alguns autores, a partir do dia 6 de janeiro, a Folia de Reis se transforma em Folia de São Sebastião, cantando a vida e morte do santo mártir, na qual os foliões usam as mesmas roupagens da Folia. (...) Assim, o ciclo natalino da Folia de Reis se prolonga até 20 de Janeiro.” (2010, p. 79)

Torres e Cavalcanti, também em registro genérico, indicam atividades de Grupos de Reis dedicadas a outros “santos”. Continuam no entanto a ser concebidos, por princípio, como grupos de Reis:

“Em alguns Grupos de Reis, o período de jornada/giro adianta-se ou estende-se aquém ou além do período de 24 de dezembro até 06 de janeiro. A partir do dia 08 de dezembro (Nossa Senhora da Conceição) até o dia de São Brás (03 de fevereiro) (...), os Grupos podem encerrar sua jornada/giro. O tradicional Dia de Reis (06 de janeiro) é o mais marcante, seguido, em alguns lugares, pelo dia de São Sebastião (20 de janeiro – Falias de São Sebastião) e ainda pelo dia de Nossa Senhora das Candeias (02 de fevereiro).” (2007, p. 20)

Encontramos também referências a diferentes práticas sócio-musicais – ou pelo menos práticas presentes em diferentes regiões, onde recebem apelações distintas – como variações regionais da matriz “Folia de Reis”, essa entendida como um tipo de unidade/tema original.¹⁶ Assim, Barros e Rezende nos dizem por exemplo:

“Existe ‘Folia de Reis’ ou ‘Folias de Reis’ em quase todo o Brasil, com certas variações, devido à extensão de seu território; no norte é conhecida como Boi Bumbá; no nordeste Bumba Meu Boi; no sul Folia de Reis; *nome apropriado*; além de Reisado.” (2011, p. 20, grifo nosso).

Para Neves:

“O termo Folia designa uma celebração ou ritual da religiosidade popular, mais precisamente do denominado catolicismo popular. Contudo, o termo tem variações conforme a região, como explica Porto (1982). No Sul, são chamados Ternos de Reis, Pastorais do Senhor Menino ou Folias de Reisadas. (...) No Nordeste, predominam os ranchos Bois de Reis, Reisadas, Pastoris e Bailes Pastoris, sem caráter necessariamente religioso, que dançam de praça em praça e nos salões. No Sul de Minas e em Santa Catarina, a festa se chama Terno de Reis. No Rio Grande do Sul, Companhia de Reis.” (2010, p. 75)

Ourofino nos diz ainda que:

“A Folia de Reis é uma manifestação cultural de cunho sagrado-profano, trazida pelos portugueses no século XVI, tendo sua origem nos autos natalinos em Portugal, e que se estabelece no Brasil assumindo características regionais de acordo com as matrizes étnicas ali dispostas. Assim, no Nordeste ela se apropria de elementos negros e indígenas, tendo em seus ritos representações do Boi e outros elementos; o reisado é mais uma manifestação dessa região, com um ritmo mais batucado, com uso de percussão mais acentuado do que em outras regiões do país.” (2009, p. 48-49)

16 A metáfora do “tema musical” (acompanhado de suas variações) tem inclusive sua recorrência na literatura (c.f. Rosse, 2009a, p. 22-23; 2009b, p. 25).

Notamos que não se trata exatamente de práticas apontadas como tributárias, derivadas, ou hibridizadas de alguma forma a um culto qualquer aos Reis, mas especificamente da “Folia de Reis”, mesmo que pitorescamente vestida com roupas diferentes.

1.6 Identidades, orientações epistemológicas

Mais uma vez, não há nesses últimos excertos muito investimento demonstrativo e nos perguntamos o que de fato leva esses trabalhos a deduzirem essa rede radial de relações onde a folia de Reis seria eleita como “origem” central de tantas práticas. Mas afora o problema de fundamentação, e na mesma direção dos outros problemas abordados acima, assistimos aqui à formação de uma imagem de folia de Reis como identidade precisa, delimitada *a priori*, que passa em seguida a receber variações e fundar assim outras identidades. Essas seriam sempre tributárias daquela, que funciona então como um modelo, um esquema a ser reproduzido/variado.

Aliada ao paradigma das origens e à generalização ligeira e obsessiva de um modelo de referência preambular, como o tenho tratado, essa ênfase na abordagem de ciclos dedicados aos Reis poderia ser relacionada a uma noção de cultura e identidade como coisas, entendimento que Carneiro da Cunha, por exemplo, propõe chamarmos de “platônico” (1994, p. 121). Aqui a identidade seria vista justamente enquanto conjunto de itens e relações baseados na reprodução de modelos prévios, que supõem essências.

Alternativamente, como acrescenta a autora:

“(…) pode-se entender a identidade como sendo simplesmente a percepção de uma continuidade, de um processo, de um fluxo, em suma, uma memória. A cultura não seria, nessa visão, um conjunto de traços dados e sim a possibilidade de gerá-los em sistemas perpetuamente cambiantes.” (*ibid.*, p. 121-122)

Pensando nesses termos, notamos que uma parcela expressiva da produção aqui revista reserva pouco investimento em localizar seus sujeitos de estudo em dinâmicas (ou fluxos, processos, continuidades) e centrá-los nessas, e em sentido contrário, se alinha a uma grande

tendência em inseri-los (e fechá-los de algum modo) em supostos modelos e identidades platônicos, essenciais, a partir dos quais fundam-se dinâmicas locais, sempre referenciadas e relacionadas a eles.

Fonseca (2009), em tese sobre foliões de Januária (MG), também passa por discussão semelhante, apontando a tendência folclorista em entender a cultura como conjunto de comportamentos, fenômenos e ações, onde acabam interessando mais os bens culturais (objetos, lendas, músicas) do que os agentes e forças que os articulam. Essa atenção aos produtos, em despeito dos processos, levaria à valorização de sua repetição, em suma, ao culto a um modelo (*ibid.*, p. 80).

Aliás, como sabemos, esse tipo de olhar, ou de “culto”, não marca apenas uma produção intelectual sobre “Folias de Reis”, “folias”, ou “foliões”, mas antes um grande *corpus* e um projeto epistemológico acerca de diferentes sujeitos da chamada “cultura popular”,¹⁷ temas delineados e abordados inicialmente por autores folcloristas que viriam a marcar com peso e até o presente, como vemos aqui por exemplo, a abordagem dispensada ao estudo daqueles.

A presente tese trata de “foliões”, ou “cantadores de folia” (dentre vários outros tipos musicais), noções identitárias articuladas frequentemente a presente pelos interlocutores da pesquisa, e que nos apresentaram inclusive, em princípio, grande interesse para o próprio recorte da mesma. No entanto, e como veremos melhor no capítulo seguinte, será preciso tomar certos cuidados com o uso e entendimento de tais noções, bem como ao peso dado a elas. Antes que tentar partir de uma concepção externa e englobante, de um modelo de folia ou de folião que encontraria aqui (mais) um exemplo local, um caso posto a partir da regra, tentaremos por ora partir do conceito de folia enquanto categoria local, tomada como um dado recorte inicial (aliás, dentre outros possíveis), e acompanhá-la em suas conexões, como sugere Latour em sua sociologia das associações, buscando apreender a “arquitetura criada por seus agrupamentos imprevistos” (2007, p.14), sem “limitar de antemão a forma, o tamanho, a

17 Como observei alhures, a “expressão ‘cultura popular’ é de difícil definição, como já apontaram inúmeros autores (ver CHAUI 1987: 09-10 para uma lista de trabalhos que passam por esta discussão). Um dos pontos unânimes seria de que se trata de um conceito sempre externo, empregado por classes sociais dominantes para designar amplamente manifestações culturais de classes ‘subalternas’, produzidas e endereçadas a seus representantes legítimos. Contudo, não compreende-se aqui qualquer cultura subalterna. O conceito de ‘popular’ tendo sido herdado da noção de nação européia iluminista, a expressão ‘cultura popular’ comporta apenas o que seria mais compatível e integrado ao modelo oficial de nacional, excluindo-se deste conceito, por exemplo, a cultura ameríndia, e incluindo-se geralmente manifestações culturais rurais e afro-descendentes, as mesmas freqüentemente enquadradas como ‘folclore’” (Rosse, 2009b, p. 11).

heterogeneidade e a combinação das associações”¹⁸ (*ibid.*, p.19). Essa proposta, ao contrário de interromper o movimento gerado por tais ligações (dinâmicas, novas, imprevistas), dedica-se a acompanhá-las, a seguir suas pistas de perto (farejando-as de forma míope, diria a metáfora latouriana das formigas), onde elas puderem levar. Aliás e enfim, tal abordagem poderia ser útil ainda ao lembrar o que Tarde teria escrito há mais de cem anos:

“Em resumo, essa concepção é quase o inverso da concepção professada pelos *evolucionistas unilineares* e também por Durkheim: ao invés de explicar tudo pela pretensa imposição de uma *lei de evolução* que constringeria os fenômenos de conjunto a se reproduzir, a se repetir identicamente numa certa ordem, ao invés de explicar o *pequeno* pelo *grande*, o *detalhe* pelo *conjunto*, eu explico as similitudes de conjunto pela acumulação de pequenas ações elementares, o *grande* pelo *pequeno*, o *conjunto* pelo *pormenor*. (...) (*As leis sociais*, p.39)” (Tarde *apud ibid.*, p.26, grifos no original)

18 Tradução livre de Eduardo Rosse, gentilmente cedida para nosso trabalho.

Capítulo 2

Cantadores e Cantorias

Os cantadores que nos interessam no presente trabalho se organizam atualmente como um “grupo”, muitas vezes referido como um “grupo de foliões”, ou “grupo de folia”, embora, como veremos aos poucos, se trate de um conjunto de pessoas que cantam, segundo a ocasião, diversos tipos ou gêneros musicais, além das folias propriamente ditas que também podem conduzir. Esse grupo é ainda associado ao bairro São João Batista, onde mora a maior parte de seus integrantes e onde é convidado a cantar com mais frequência, pelo que pude observar, dentro da cidade de Turmalina. Ele é assim muitas vezes chamado de “Grupo de Foliões do bairro São João Batista”, ou mais simplesmente “Foliões do bairro São João Batista”. Retomaremos alguma discussão sobre as noções de “grupo” e de “folião” mais à frente, ao fim do capítulo.

Esse grupo é composto atualmente por cerca de dez integrantes principais, mais frequentes e responsáveis por honrar seus compromissos, além de outros “companheiros”, como se chamam com frequência, cuja participação é mais ou menos esporádica. Em ambos os casos, trata-se de indivíduos invariavelmente originários de localidades rurais da região. Muitos deles moram há anos na cidade de Turmalina, alguns residem na “roça”, como chamam a zona rural. Outros ainda oscilam entre cidade e campo, tendo residência lá e cá, onde dividem seu tempo.

Os dez companheiros que trato aqui de integrantes principais do grupo moram atualmente quase todos na cidade, e vêm em sua maioria de povoamentos camponeses, hoje chamados “comunidades”¹⁹ rurais, localidades vizinhas, situadas no município de Turmalina, ao norte do distrito sede, extremadas, aproximadamente, pelo rio Araçuaí a oeste, o encontro

19 As localidades rurais da região teriam passado a ser concebidas enquanto “comunidades”, espécies de unidades coesas de povoamento, e dotadas em geral com uma sede de convergência da população, entre aproximadamente 1985 e 1990, numa campanha da Igreja, inserida em estratégias de planejamento logístico e cerimonial (construção de templos, organização de missas, batizados, etc.). Esse conceito teria em seguida sido assimilado pela administração estatal e se oficializado aos poucos entre diferentes atores e usos, dentre os quais os próprios moradores dos lugares, sindicatos, estudiosos, etc. Para uma reflexão sobre as CEBs, Comunidades Eclesiais de Base, criadas em Turmalina a partir dos anos 1980, e uma discussão de diferentes facetas de sua implementação e seus empregos (enquanto unidade de mobilização política, religiosa, social, lugar de pertencimento, etc.), ver Souza (2005, terceiro capítulo).

desse com o córrego Angico ao norte, o córrego Fanha a leste, e a área de chapada chamada Chapadinha, ao sul. Trata-se das localidades denominadas: Morro Redondo, Córrego São João, Beira do Rio, Lourenço, Emburanas e Fanha.

O Morro Redondo, dessas localidades a que se encontra mais próxima à cidade de Turmalina, fica a cerca de 8 km dessa. Ela recebe esse nome por ter como marcador geográfico um morro, redondo, isto é, com pico arredondado ao centro, em forma de meia-laranja. Ao norte do Morro Redondo se encontra a localidade chamada Córrego São João.²⁰ Extremando tanto o Morro Redondo, quanto o córrego São João a oeste, temos o Rio Araçuá, ou doravante simplesmente “Rio”, como é chamado localmente. As margens do Rio são comumente referidas como “beira do Rio”, entendidas como localidades, diferenciando-se entre “lado” ou “beira” “de lá” e “de cá”, ou os equivalentes e menos usuais, “esquerdo(a)” e “direito(a)”.

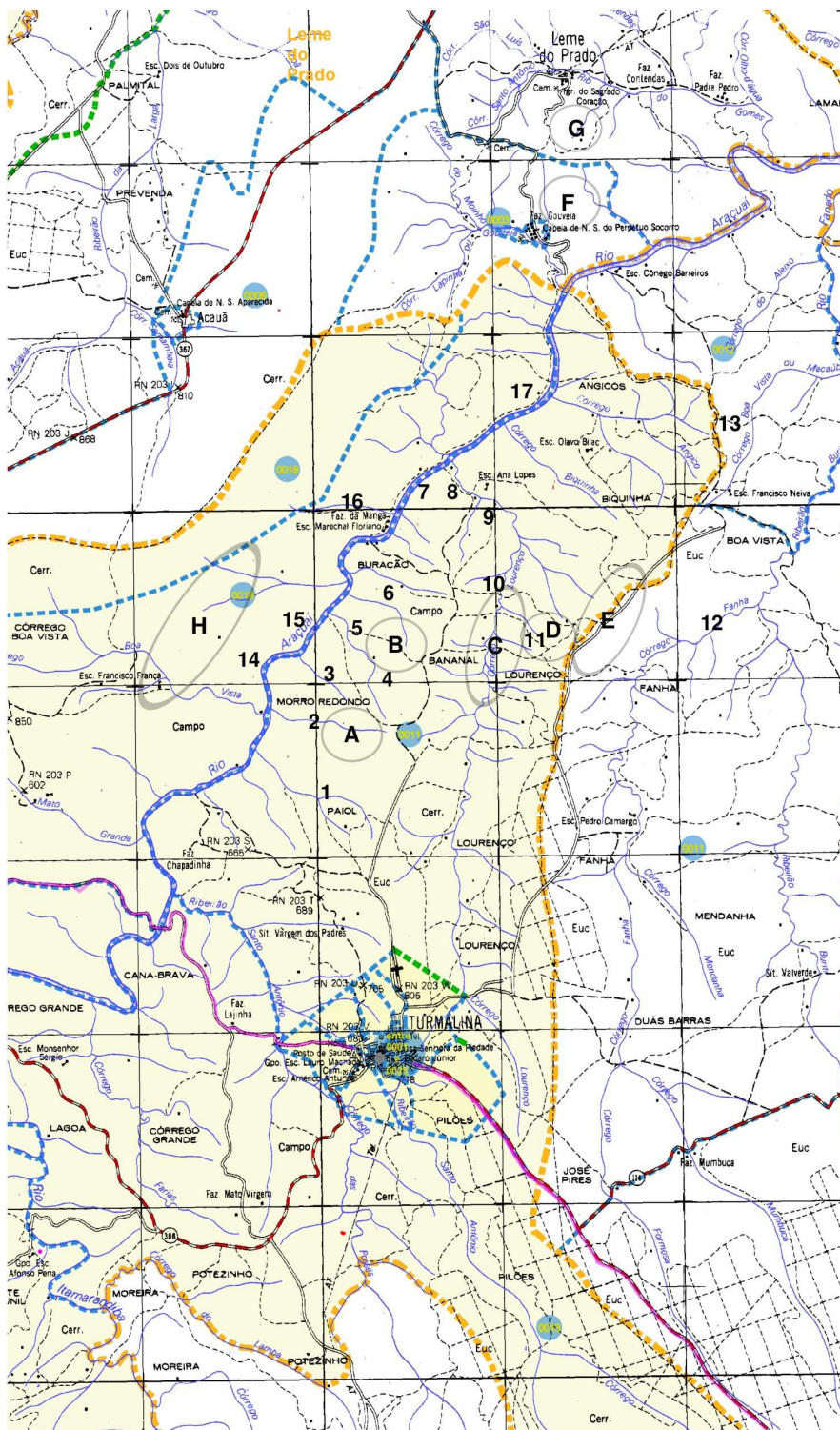
Os moradores da margem esquerda, oposta ao Morro Redondo e Córrego São João, localizados entre o Rio a leste e a mata da Acauã a oeste, sempre tiveram trânsito do lado oposto do rio, fazendo parte dos grupos de vizinhança situados nessa margem. Os cantadores de lá teriam sempre se juntado aos de cá, participando de uma mesma vida musical.

Algo entre 3 km e 5 km a leste do Rio há outro importante curso d’água da região, aliás quase todo seco na maior parte do ano há algumas décadas, como veremos, que é o Ribeirão Lourenço, ou simplesmente “Ribeirão”, ou Lourenço, como é mais comumente chamado. Ele tem sua nascente nos limites da cidade de Turmalina, a nordeste dessa, desaguando no Rio, no extremo norte da localidade Córrego São João. Essas águas dão nome ao lugar por onde correm, ou corriam, distinguindo-o frequentemente em dois: o Alto Lourenço, região mais próxima a sua nascente; e o Lourenço, que começa em torno de 5 km mais abaixo dela.

Mais a leste do Lourenço, já no município de Minas Novas, encontramos o córrego Fanha. A localidade homônima – Fanha – se encontra entre esse curso d’água e o Lourenço, próxima ao limite entre os municípios de Turmalina e Minas Novas, inclusive se estendendo pelos dois.

20 Curioso notar que um curso d’água com esse nome (Córrego São João), se não inexistente na localidade, seria pelo menos atualmente inexpressivo, pouco marcante do lugar: ao pedir informações sobre esse suposto córrego, alguns moradores da comunidade tentaram deduzir qual seria ele, dentre os córregos que conheciam. Outros não souberam sequer precisar se haveria existido tal água.

Por fim, as Emburanas, vargem que leva esse nome por ter sido marcada por um (ou alguns?) pé(s?) de emburana, se encontra aproximadamente entre o Fanha e o Lourenço, na altura do Córrego São João.



Legenda:

localidades:

- A. Morro Redondo
- B. Córrego São João
- C. Lourenço
- D. Emburanas
- E. Fanha
- F. Gouveia
- G. Córrego Grande
- H. Mata da Acauã

residências dos cantadores:

- 1. Tião de Santo
- 2. Vicente de Santo
- 3. Zé de Eva
- 4. Aparecida branca (casa de seus pais)
- 5. Dé de Tião Anania
- 6. Zé de Miguel (Córrego da Aliança)
- 7. Basteco
- 8. João Duduca
- 9. Bastião da Augusta
- 10. Aparecida morena e João da Batoca
- 11. Dito (irmão da Aparecida), Toni e Dedé Carvalho
- 12. João da Batoca (quando solteiro)
- 13. Deca Mota
- 14. Geraldo da Júlia
- 15. Tião de Rita e Dedé de Rita
- 16. Juvenil
- 17. Geraldo do Acido (quando solteiro)

Localização no Estado



Escala: 1 : 100,000



limite intermunicipal ————

fonte: IBGE (2010). (Adaptação nossa.)

2.1 Os companheiros cantadores

2.1.1 Zé de Eva e Dôra

Sr. Zé de Eva é do Morro Redondo. Seu avô materno teria vindo da Bahia no início do século XX. Sua mãe entretanto, conhecida como Eva Baiana pela origem do pai, já nasceu no Morro Redondo. Seu pai, João Domingo Mané, filho de Domingo Mané, era dessa mesma localidade. Segundo o que contam, ele era um grande cantador, cantador de cantigas de roça, da folia do Divino, de cabocos, paulistas... Sr. Zé, terceiro de cinco irmãos, nasceu e se criou nas terras em que os pais já eram lavradores. Ele teria aprendido a cantar ainda pequeno com o pai, sentado em seu colo, ou o vendo cantar na roça. Esse viria a falecer quando o filho tinha apenas 10 anos de idade. Zé de Eva continuou a viver com a mãe até seus 22 anos, plantando na terra da família, assim como trabalhando como “camarada” (para terceiros, em troca de remuneração material), ou “trocando dia” com vizinhos.²¹ Nessa idade, em 1974, foi contratado pela Acesita, empresa dita “reflorestadora” que se instalava na região, e veio por conta disso residir em Turmalina.

Enquanto morava na cidade, conheceu D. Dôra, com quem namorou 90 dias até se casarem. A empresa que veio à região reflorestar grandes extensões de chapadas com monoculturas de eucalipto empregou Sr. Zé inicialmente no combate a formigas, no “mato”, através de aplicação manual de formicida, combate ao fim do qual Sr. Zé trabalhou nas diferentes fases de desmate (derrubada, corte de toras, queima), de preparo da terra, plantio do eucalipto, e por fim, no corte das toras e na carvoeira da empresa. Enfrentando fortes problemas de saúde nesse último cargo, e frente à intransigência da empresa em realocá-lo em outra função, Sr. Zé decidiu voltar para a roça. A essa altura, ele e D. Dôra já tinham dois filhos. Foram assim, em 1981, morar no Morro Redondo, vizinhos de D. Eva, onde permaneceram por quatro anos. Sr. Zé me disse mais de uma vez sobre esse período de sua vida: “O que que aconteceu, eu fiquei na roça quatro anos e esses quatro anos foi quatro anos de alegria”. Voltou a plantar roça, comprou engenho, chegou a produzir 60 cargas de rapadura, com cana que ele próprio havia cultivado. Mas ao mesmo tempo, também em suas palavras “na roça foi só enfraquecendo, as águas foi minguando (...) os córregos foram secando, aí eu já passei trabalhar mais a dia, pra comprar as coisas, aí eu vim pra cá, trabalhei

21 Mais à frente, neste capítulo (item 2.4), passaremos por algumas diferentes formas de troca de mão de obra praticadas pelos lavradores da região, dentre as quais a “troca de dias” e o sistema “camarada a dia”.

numa firma aí (...).” Em meados dos anos 1980, com as dificuldades econômicas trazidas à lavoura pela diminuição gradativa de chuvas e nascentes, Zé de Eva volta para a cidade, para trabalhar novamente como assalariado, em princípio em outra empresa reflorestadora e posteriormente em uma indústria cerâmica, até deixar de trabalhar, por motivos de saúde,²² na primeira metade da década de 1990. Depois disso, ele e D. Dôra continuaram na cidade, onde moram até hoje, embora tenham tido durante um período recente uma casa em pequeno lote no Córrego São João, onde passavam fins de semana e plantavam “alguma coisinha” durante o período chuvoso, “as águas”.

Foi esse casal quem sempre me hospedou durante minhas estadias em Turmalina, desde que nos conhecemos, em 2004, até que eu alugasse uma casa na qual viria a me instalar no período da presente pesquisa de doutorado.

Também filha de cantador de folia, D. Dôra vem do Córrego Grande, localidade bem próxima ao Gouveia, no município vizinho de Leme do Prado. Ela conheceu Zé de Eva lá, quando esse visitava sua irmã Tiotona, que casada com outro folião do Gouveia, era vizinha da família de Dôra. Essa senhora, junto a seu marido, é atualmente parte do que ora tenho chamado de integrantes principais do grupo de foliões do São João Batista.

2.1.2 Jandira e Zé de Miguel

D. Jandira, uma irmã mais nova de D. Dôra, também integra tal grupo. Como a irmã, essa senhora nasceu no Córrego Grande, de onde saíra ainda adolescente, em 1974, para estudar e trabalhar em casas de famílias em Leme do Prado e depois em Turmalina. Ela conheceu Sr. Zé de Miguel, com quem se casaria mais tarde, na Mumbuca, fazenda próxima à cidade de Turmalina, em que ambos trabalharam nos idos de 1985. Sr. Zé de Miguel nasceu no Ribeirão Lourenço, onde sua família era agregada em terras de outra família, essa da cidade de Turmalina. Sua família era do lugar, seu avô já tinha nascido no Lourenço, “mexendo com lavoura para os outros”, assim como ele e seu pai fariam. Ainda na primeira infância, sua família se mudou para o Córrego São João, onde passaram a plantar “à meia” igualmente em terras alheias. Plantavam milho, feijão, manaíba (maniva), arroz, cana, amendoim, entre outros produtos divididos posteriormente em partes iguais com o proprietário da terra. Como era comum entre as famílias camponesas dessa região e época,

²² Sr. Zé, com problemas relacionados à (dura) rotina de trabalho, teria sido em princípio “encostado”, e mais tarde aposentado.

produziam praticamente tudo o que era necessário para alimentar a família. Ao lado da lavoura à meia, seu pai, Sr. Miguel, trabalhava também “a dia”, isto é, trocava dias de serviço na lavoura de terceiros por quantidades de mantimento, como uma quarta (parte) de rapadura, ou meia medida (aproximadamente meio litro) de farinha de mandioca. Sr. Zé acompanhou o pai nesses dias de serviço mesmo não sendo ele mesmo remunerado. Em suas palavras, não se costumava “botar preço em serviço de menino” e ele trabalhava assim apenas em troco do que comia durante a jornada. Aos 15 anos de idade, em 1976, veio para Turmalina trabalhar como assalariado na mesma reflorestadora em que trabalhava Zé de Eva. Foi onde teria colocado pela primeira vez um calçado no pé, um par de botas fornecido pela empresa. Mas diante das pesadas exigências e más condições de trabalho, deixou com menos de um ano a Acesita e voltou para o Córrego São João. A partir de 1982, quando já se percebia a diminuição das águas na região, ele passou a migrar frequentemente para São Paulo, para trabalhar sazonalmente no corte de cana, de onde voltaria durante alguns meses por ano com recursos para ampliar as roças da família.

Em 1988 comprou um terreno de uma tia (viúva de um irmão de sua mãe), por onde passava o Córrego da Aliança, então farto em água, como diz esse senhor:

“Tinha muita água, muita água mesmo. Era considerado quase um ribeirão. (...) Igual quando eu comprei aquele terreno meu mesmo lá, menino de 3 anos não podia atravessar ele (o Córrego da Aliança) não, que caía na água e ia embora. Para hoje tá lá só as pedras. E depois disso com três, quatro anos que eu comprei o terreno, a água foi só diminuindo, diminuindo, ficando os poços e até que secou tudo.”

Passou a morar aí com D. Jandira, continuando contudo a voltar, a cada ano, à safra de cana. Ao fim de quatro anos, o Córrego da Aliança secou e a estadia ali ficou inviável. O casal, já com três filhos, se mudou então para Turmalina, sem nunca ter deixado, no entanto, de plantar todos os anos uma rocinha no Córrego São João,²³ onde aliás Sr. Zé passa a maior parte da semana durante certos períodos do ano.²⁴ Desde o início dos anos 2000 deixou de partir para o trabalho sazonal em São Paulo. Foi quando se empregou na Cerâmica Cordeiro,

23 Essa é inclusive a roça na qual se passa a “marca de serviço” tratada nos capítulos 3 e 4.

24 Como por exemplo durante esse fim das “águas”, fim do período de chuvas (mar. 2016) em que escrevo essas linhas.

aliás a mesma empresa em que tinha trabalhado anos antes seu concunhado Zé de Eva. Trabalhou aí por cinco anos até se “encostar” por problemas de saúde.

Sr. Zé de Miguel não nasceu em família de cantadores, embora em sua casa sempre tenham tomado parte dos divertimentos que havia por perto. Aliás, já instalado na cidade, ele e D. Jandira sempre foram importantes anfitriões dos cantadores, dando pouso a todas as bandeiras que giravam por ali e promovendo diferentes ocasiões em que esses se faziam presentes. De uns anos para cá, tanto D. Jandira quanto Sr. Zé passaram a cantar junto ao grupo de foliões que ora nos interessa.

Sr. Zé de Miguel e Sr. Zé de Eva são conhecidos de longa data, desde pequenos, quando suas famílias moravam em localidades vizinhas. D. Jandira conheceu esse último senhor quando se tornaram cunhados. Alguns anos mais tarde, ela tornar-se-ia ainda comadre dele e de D. Dôra, ao batizar o filho mais velho desse casal.

2.1.3 Aparecida branca

Aparecida branca, como é chamada entre os companheiros para se diferenciar da Aparecida morena, que será apresentada logo a seguir, é também, como Sr. Zé de Eva, do Morro Redondo. Nasceu e se criou bem perto do Córrego do Bananal, que aliás secou por volta de 1992. De família de cantadores “dos dois lados”, tanto por parte da mãe, quanto do pai, Aparecida se casou também com um cantador, João de Zé Preto, do Córrego São João, em 1990. Morou com o marido no Córrego São João, em terras da família desse, onde viveram como lavradores até 1996, quando João, já doente, passou a precisar de maiores cuidados médicos. Mudaram-se aí para Turmalina, onde Aparecida mora até hoje. João acompanhou o grupo de foliões do bairro São João Batista até seu falecimento, em 2004, aos 36 anos. Aparecida só começaria a cantar junto aos companheiros alguns anos depois disso, por volta de 2010, época inclusive em que as outras mulheres também passariam a cantar no grupo. Atualmente ajuda seu novo companheiro a tocar uma roça do outro lado da cidade, na comunidade do Leão, onde plantam, entre muitas outras coisas, laranja, banana e abacaxi.

2.1.4 Aparecida morena

A outra Aparecida, a morena, mulher do João da Batoca, nasceu no Lourenço em um 12 de outubro, no início dos anos 1960, também em família de cantadores. Seu pai, Luiz Martim, “era folião, filho de folião”. Da família da mãe, em suas palavras, “o avô Dolveu era folião, caixeiro, tropeiro do giro do Divino”. De seus 12 irmãos, os cinco homens eram cantadores, e acompanhavam o pai nas cantorias. Aparecida, embora não acompanhasse os homens da casa com frequência, era sempre chamada pelo pai para “ajudá-lo” a cantar em casa, sentado no pilão com sua viola.

Ainda criança, sua família se mudou para o Fanha, onde morou até a idade de se casar. Seu pai não possuía terreno suficiente para plantar e assim, sempre trabalhava para terceiros, no sistema dia, ou em roças à meia e à terça, junto aos filhos, cultivando milho, arroz, mandioca.

Quando Aparecida se casou com João da Batoca, construíram uma casa no Lourenço, onde se instalaram. Permaneceram aí até o fim dos anos 1990, quando, seco o Ribeirão, a vida ficou muito penosa para o casal, a essa altura, já com seus oito filhos. Voltaremos ainda a essa estiagem do Lourenço. A família veio então para Turmalina em 1998, onde mora até hoje. Nas últimas águas (último período chuvoso) João da Batoca conseguiu emprestado um terreno de um conhecido no Fanha, terra que estava em desuso, numa beira de chapada, e plantou aí com Aparecida um mandiocal, além de feijão e um pouco de abóbora. Aparecida é, junto a D. Jandira, a rezadeira de terço do grupo de foliões. São elas que conduzem a reza cantada. Há poucos meses, uma das netas daquela senhora foi batizada pelo casal Dôra e Zé de Eva. Esses se tornam assim compadres de uma filha e um genro da Aparecida.

2.1.5 Bastião da Augusta

Sr. Bastião da Augusta, o mais idoso dos companheiros regulares do grupo, foi dos últimos a vir morar na cidade. Ele nasceu também próximo ao Ribeirão, “lá embaixo no Lourenço”, no ano de 1936. Ainda criança perdeu seu pai, que tendo ido trabalhar no interior de São Paulo, foi pego pela maleita (malária) e de lá sequer voltou. Sua mãe, Augusta, foi morar com Bastião e seu outro filho perto de seus irmãos, no Lourenço mesmo, sempre, como me disse Sr. Bastião, “fazendo umas rocinhas, com muito trabalho, com muita independência,

(...) caçar jeito de formar pra fazer uma lavourinha, nem que fosse mais pequena pra poder ir equilibrando, para ir equilibrando devagarzinho.”

Aos 26 anos ele se casou com D. Maria, ainda no mesmo Lourenço, onde moraram até bem recentemente. Conseguiram permanecer à beira do Ribeirão mesmo depois de sua secagem, recebendo água encanada do Rio e “de uma grota dos Nunes”. Só vieram para Turmalina em 2013, quando Sr. Bastião já não conseguia mais trabalhar muito na terra, em vistas de sua idade, e D. Maria precisava cada vez mais de cuidados médicos.

Muitos dos companheiros atuais chamam Sr. Bastião e D. Maria de tio e tia, não por serem sobrinhos consanguíneos ou por aliança de um ou outro, mas por terem sido criados próximos a eles e os conhecerem desde que nasceram. A forma de tratamento seria aqui um sinal de intimidade.

2.1.6 Toni Carvalho e Dedé Carvalho

Toni Carvalho é um desses que trata Sr. Bastião como tio. Ele é o atual “responsável” pelo grupo, quem cuida de sua agenda, passa avisos aos companheiros, guarda o dinheiro eventualmente arrecadado em algumas de suas atividades. É também o mais novo dos companheiros, atualmente com seus 46 anos. Embora tenha residência na cidade, Toni costuma ficar a maior parte da semana na terra de sua família nas Emburanas, onde mantém atualmente um mandiocal. Foi nessa localidade que nasceu em 1970 e morou até começar a sair regularmente para o corte de cana. Toni trabalhou durante muitos anos em usinas de cana em São Paulo, onde ficava a maior parte do ano. Trabalhou aí inclusive junto com Sr. Zé de Miguel, companheiro que acabou se tornando há alguns anos seu sogro e recentemente avô de sua filha e seu compadre. Entre 1988 e 2011, ele só teria deixado de ir sazonalmente a São Paulo por dois anos.

Dedé Carvalho, irmão mais velho de Toni, veio das Emburanas há uns vinte anos para trabalhar numa padaria em Turmalina. Desde então mora na cidade, com sua mulher Marli e seus filhos. Os irmãos Carvalho são de família de cantadores. Seu pai, Benedito Carvalho, quando mais novo, era cantador do Divino, de cantigas de roça, cabocos, paulistas.²⁵ A mãe desse senhor, finada D. Maria Francisca, avó de Toni e Dedé, oferecia todos os anos pouso ao Divino no mês de maio, e em junho rezava um terço a São João. Essas ocasiões eram famosas

²⁵ Mais à frente, neste capítulo, teremos uma breve apresentação desses tipos musicais. Nos capítulos 3 e 5 veremos com algum detalhe, respectivamente, aspectos da cantiga de roça e do paulista.

e sua casa, nas Emburanas, se enchia então de gente, pessoas que vinham desde a Beira do Rio, passando por todas as localidades de lá para cá. Essa senhora, muito devota de Nossa Senhora Aparecida, teria falecido ironicamente no dia dessa, um 12 de outubro, em 1989.

2.1.7 João (da) Duduca

João Duduca, que inclusive veio a falecer ao longo desta pesquisa, se criou no Lourenço, um pouco abaixo do Sr. Bastião da Augusta. Quando jovem, embora não cantasse a folia do Divino nos giros que passavam por lá, ele e seus irmãos sempre cantavam cabocos, paulistas e cantigas de roça. Depois que se casou com Das Dores, do Córrego São João, continuou a morar no terreno de sua família, no Lourenço. Vieram para Turmalina no fim dos anos 1970, para que João trabalhasse como assalariado na reflorestadora Acesita. Trabalhou aí inclusive junto com Sr. Zé de Eva, conhecido antigo, também como carvoeiro. Depois que deixou esse emprego, João passou a trabalhar como pedreiro e continuou morando na cidade, sem nunca, contudo, ter deixado de “mexer na roça”, plantando todos os anos em seu terreno perto do Rio. Em Turmalina, há cerca de dez anos ele começou a acompanhar seus vizinhos do grupo de foliões do São João Batista, ajudando-os a cantar folias, terços e brincadeiras. João era tio (irmão da mãe) de Marli, mulher de Dedé Carvalho.

2.1.8 outros companheiros

Poderia estender ainda essa lista mencionando outros companheiros que até há alguns anos acompanhavam regularmente o grupo, como os finados irmãos Dedé e Tião de Rita, nascidos e criados na Beira do Rio (do lado esquerdo, mais ou menos na altura do Morro Redondo); ou Nando e Paulinho, jovens filhos do Sr. Zé de Eva, nascidos já na cidade; Sr. Geraldo do Acido, nascido também na Beira (esquerda) do Rio e morador atual do Córrego São João; e Sr. Tião de Santo (aliás, compadre de Sr. Zé de Eva), morador do Morro Redondo. Essas últimas quatro pessoas “passaram para crente”, como dizem dos convertidos a igrejas protestantes, alguns anos atrás e deixaram, por restrições ligadas a sua nova religião, de acompanhar o grupo de foliões. Veremos mais adiante que esses cantadores são necessariamente católicos, religião aliás compartilhada por praticamente toda a população da região até há algumas décadas.

Mas além dos companheiros mencionados até aqui, indicados como um tipo de núcleo do grupo de foliões, os mais frequentes em suas atuações e responsáveis pela garantia dessas, há ainda outros que se juntam mais ou menos esporadicamente aos primeiros em suas atividades.

Benedito de Luiz, irmão da Aparecida morena, mora nas Emburanas, onde cultiva mandioca e produz farinha. Pela distância da cidade, não costuma acompanhar o grupo com muita assiduidade, mas sempre participa das ocasiões de maior expectativa, como giros e esporádicas marombas.²⁶ Conhece muitos versos de folia e muitas cantigas de roça, como veremos no próximo capítulo.

Dé de Tião Anania, primo (filho do irmão da mãe) da Aparecida branca²⁷ e compadre de Sr. Zé de Eva, é um companheiro que mora também na zona rural, entre o Morro Redondo e o Córrego São João. Faz-se presente sempre que pode se deslocar de lá até onde o grupo se encontra. No fim dos anos 1970, também se mudou para a cidade, para trabalhar na Acesita, onde ficou poucos anos até avaliar que seria mais vantajoso voltar para a roça. Dé retornou ao Morro Redondo mais ou menos ao mesmo tempo que o vizinho Zé de Eva. Nesse período, os dois foram grandes companheiros em marombadas, onde sempre cantavam juntos. No entanto, em fins da década de 1980, diante de problemas de acesso à água, ele acabou voltando para Turmalina, então já casado e com filhos, onde viveu 20 anos, saindo frequentemente para o corte de cana em São Paulo. Porém, assim que seus filhos já estavam grandes e que a água já chegava encanada no Morro Redondo, Dé e sua mulher Maria não hesitaram em voltar para lá, onde se encontram até hoje. De família de muitos cantadores, esse senhor é um grande cantador de cantigas de roça, incansável, que transparece facilmente seu gosto por esse tipo de cantiga.

Basteco é o caixeiro atual do grupo. Do “povo do Sipilisso”, ele se criou, em suas palavras, “lá embaixo no Lourenço, encostado no Rio”, vizinho próximo do João Duduca, do Sr. Bastião da Augusta, não distante do Sr. Zé de Miguel. Foi onde morou muitos anos antes de vir pela última vez para Turmalina, há aproximadamente um ano, quando, diante de alguns problemas de saúde, achou melhor não permanecer sozinho, daí por diante, na roça. Foi a partir dessa mudança que Basteco passou a acompanhar regularmente os cantadores do bairro São João Batista, onde mora. Ele já havia entretanto vivido um longo tempo na cidade entre

26 Mais à frente, neste capítulo, teremos uma breve apresentação dessas ocasiões.

27 Aliás, a mulher de Dé, que se chama Maria, é também prima, por outro lado da família (filha do irmão do pai), da mesma Aparecida.

fins dos anos 1970 e começo dos 1990, quando veio trabalhar na Acesita. Ficou 16 anos na empresa, até ser dispensado em 1993 e voltar para o Lourenço. Embora não costume cantar entre os foliões, desde esse período Basteco faz parte dos “tamborzeiros” da cidade, grupo ligado a uma tradição afrodescendente de devoção a Nossa Senhora do Rosário, que passou a conhecer quando se mudou para Turmalina, junto ao qual toca e canta desde então.

Sr. Joãozinho, como vimos antes, cunhado do Sr. Zé de Eva e morador do Gouveia (município de Leme do Prado), costuma vir girar ao menos alguns dias por ano com as bandeiras de Reis e do Divino junto aos companheiros de Turmalina. Em sentido contrário, Sr. Zé de Eva, D. Dôra e alguns outros companheiros de Turmalina têm o costume, já de longa data, de se juntar aos foliões do Gouveia durante algumas festas e giros realizados por lá. Além de cunhados, Sr. Joãozinho e Sr. Zé de Eva se fizeram compadres há muitos anos, quando esse batizou uma sobrinha sua, filha daquele.

Sr. Vicente de Santo, na casa dos 70 anos de idade, filho de um finado e famoso cantador, Santo de Horácio, tio (marido da irmã da mãe) de Dé e irmão mais velho do Tião de Santo rapidamente mencionado mais acima, sempre morou no Morro Redondo, embora ultimamente tenha passado muito tempo também na casa que ele mantém na cidade, por conta sobretudo de tratamentos de saúde. Sr. Vicente foi dos primeiros companheiros a fazer parte do grupo de foliões na cidade, embora atualmente não esteja mais muito regular em suas atividades, diante de sua idade avançada e de alguns problemas de saúde que demandam muito de seu tempo. Esse senhor também é, a propósito, compadre de Sr. Zé de Eva e primo (filho do irmão do pai) do pai da Aparecida branca.

Além desses, é comum ainda, como mencionei antes, que outros cantadores se juntem esporadicamente, ao acaso, ao grupo. Se dentre os presentes de uma dada ocasião houver um cantador conhecido (e não é incomum que o haja), esse é geralmente convidado pelo grupo a “tirar” uma cantiga, ou “ajudar” em outra.

A maioria dos cantadores indicados até aqui, com poucas exceções, se conhece de longa data. Como se deve ter entrevisto na apresentação de alguns deles, muitos têm ligações de consanguinidade, compadrio, de aliança e/ou vizinhança há pelo menos duas ou três gerações, desde quando moravam todos no campo. É possível também entrever que as práticas musicais que atualizam vêm desde um espaço e um tempo passados: a “roça” e a época em que suas grotas eram habitadas por muitas famílias de lavradores, muitos pares, cantadores e divertimentos.

2.2 Cantorias e cantigas do passado

As cabocadas, as folias, as rezas, rodas... de que participavam quando jovens os cantadores que ora nos interessam, foram eventos cotidianamente mencionados, não sem uma parcela notável de nostalgia, pelas pessoas com que trabalhei em campo, além dos próprios foliões, também por seus vizinhos e anfitriões. É comum por exemplo que uma festa atual suscite comentários sobre as festas no passado, seja comparando a semelhança entre essas e aquela, algo como “Você lembra dos pousos do Divino na roça? Eram igualzinho isso aqui, o povo todo reunido, todo mundo brincando a noite toda.” (foi aproximadamente isso que Basteco disse numa roda de conversa em um terço no São João Batista em 2015, ocasião com muitos convidados, onde se comia e brincava muito), seja comparando a decadência atual das cantorias em relação a um tempo antigo.

Procedo a seguir a uma descrição superficial, um levantamento das festas e tipos musicais marcantes da juventude dessas pessoas. Bem entendido, baseio-me para isso exclusivamente em informações que me foram dadas pelos interlocutores da pesquisa, cruzadas então para a construção deste quadro esquemático e genérico. Acredito que tal panorama poderá nos auxiliar a melhor situar e entender as práticas atuais dos cantadores que nos ocuparão mais adiante.

2.2.1 Cantorias

“Divertimento” (ou “diversão”) e “fonção” seriam aqui termos praticamente sinônimos, usados para definir as festas locais, marcadas, dentre outros elementos, por “cantoria”, ou seja, por música cantada. Essas festas que, como veremos, podiam ter diferentes motivações iniciais, se inseriam majoritariamente em um calendário anual e se passavam, também na maior parte dos casos, em residências de diferentes famílias das localidades vizinhas.

Uma dada família podia ter o costume de promover uma mesma festa anual, repetida sobre uma data específica a cada ano, ou uma ou outra fonção esporádica. No primeiro caso a ocasião se tornava, ao longo dos anos, conhecida por todos os vizinhos. No segundo, a notícia

era passada de uns a outros, transmitida verbalmente entre as pessoas do lugar. Em ambos os casos, a ocasião era de um certo modo pública, isto é, estavam implicitamente convidadas todas as pessoas às quais a notícia da realização do divertimento pudesse chegar, incluindo frequentemente todos os vizinhos da mesma localidade, bem como muitos moradores de localidades vizinhas, e alguns outros de lugares mais distantes.²⁸ Nesse sentido, Sr. Zé de Miguel, entre outras pessoas, me disse mais de uma vez que até que as diferentes localidades rurais de sua proximidade passassem a ser concebidas como “comunidades”, na segunda metade dos anos 1980, as festas reuniam muitas pessoas de diferentes lugares:

“Na época não falava ‘comunidade’, né? Era um, é um pessoal tudo assim unido, não tinha separação de nome de comunidade. [eu: Tinha um nome para falar?] É, ‘fulano é lá do Lourenço’, o outro ‘é lá do Morro Redondo’, ‘lá do São João’. Então, não tinha assim o nome, aquela comunidade tal. Tinha o nome do córrego, igual o Lourenço, o Morro Redondo sempre foi Morro Redondo, mas nome assim, ‘comunidade’ não era comunidade. Era tudo um, incluído, o pessoal era tudo junto, não tinha separação. Aí depois uns anos que o padre chegou e exigiu, cada comunidade tivesse uma igreja, tivesse uma celebração assim separada, mas o pessoal sempre unido, sempre unido do mesmo jeito. Mas aí ficou, aí pôs nome nas comunidade: ‘nós vamos lá na comunidade São João’ (...) foi o padre Silvano que trouxe essa ideia disso aí. (...) Aí cada comunidade que eles dividiu teve uma igreja né? Construiu uma igreja, aí ficou assim. Mas o povo era, sei lá, parece que o povo era até mais unido na época sem separar comunidade, era bem mais... [eu: Por que, quando tinha celebração, alguma coisa num lugar, todo mundo dos outros ia?] Todo mundo ia, aí convidava em geral. Vamos supor, lá no Lourenço vai ter um terço lá no,

28 Um episódio recente pode nos servir aqui de pequena ilustração desse caráter público de tais celebrações, que aliás me parece continuar semelhante atualmente. Há alguns dias estava numa rádio em Turmalina para assistir a um programa semanal, chamado “Brasil Caboclo”, que transmite “violetos” tocando e cantando “modas” ao vivo no estúdio da casa. Programa aliás que acho simpático e tenho o costume de assistir presencialmente com certa regularidade. Como alguns outros companheiros do grupo de foliões, Aparecida morena costuma participar do programa, onde toca pandeírola acompanhando algumas duplas de violetos. É comum que ouvintes e participantes usem parte do espaço disponibilizado para transmitir recados a outros ouvintes. Aparecida me pediu, nesse dia, ajuda para escrever um recado que seria lido mais tarde pelo apresentador do programa. Esse recado convidava todos os ouvintes para um terço que seria rezado algo em torno de duas semanas mais tarde na casa de uma certa senhora (Maria de Vicente Carinhonha) na comunidade do Baú. Acrescentava que após o terço seria realizado um leilão (o que é muito usual nessas ocasiões) e que a dona da casa ficaria agradecida aos que pudessem gentilmente levar algo a ser leiloadado, ou que pudessem ir prontos para arrematar algum desses itens.

lá tinha uma tradição, lá no Joaquim Dolveu, era dia 12, dia de Santo Antônio. Aí, vinha do Morro Redondo, descia todo mundo. Então, dia 12 de outubro, lá na Tereza de Zé Paulinho, descia todo mundo e subia todo mundo também, Córrego da Manga e... então, reunia todo mundo. Então não tinha... e hoje não, tem uma diversão numa comunidade, a outra já, às vezes nem convida a outra comunidade e fica assim naquela... a união há uns tempos atrás era bem mais melhor.”

Perguntei uma vez a Sr. Zé de Eva sobre como eram convidadas as pessoas para uma festa à época em que ele vivia no Morro Redondo, ao que ele disse:

“Oh, é o seguinte, não é igual hoje não. Se falasse assim ‘lá no Zé de Eva tem uma cabocada’, não precisava você chamar ninguém. ‘Lá no Zé de Eva tem uma cabocada’, o povo já reunia gente assim oh que eu vou falar pro cê, era gente mesmo. E ia brincar mesmo, brincava mesmo. Não era, vamos ponhar aí, dez, dez igual nosso grupo às vezes vai dez pessoas. É, às vezes ia caboqueiro que, fosse pra falar assim ‘eu vou brincar caboco’... um dia no Vicente Carinhanha nós brincou caboco na cozinha, na sala e na varanda: três grupo de caboqueiro, 24 (cantadores), é.”

A família que promovia a festa proveria, além do próprio espaço para a ocasião, também alimentação para os presentes (biscoitos, bolos, pães, arroz com carne, farofa, por exemplo) e bebidas (como café, chás e cachaça). Salvo exceções, haveria ainda, nessas diversas ocasiões festivas, espaço para uma série de “brincadeiras”, isto é, diferentes tipos de música e dança, conduzidos por parte dos próprios convidados e/ou anfitriões, a depender dos cantadores presentes entre uns e outros.

Algumas famílias eram conhecidas por promoverem diferentes festas a cada ano. Outras, de acordo com suas condições materiais e vontade, convidariam menos ou quase nada. De toda forma, um rico e formalizado calendário festivo seria construído e revezado entre diferentes residências de particulares. Poderíamos esquematizar sumariamente as diferentes ocasiões musicais acontecidas nesse contexto ao longo do ano, nas localidades de que tratamos ao norte da cidade de Turmalina, de acordo com o que segue.

2.2.1.1 Marombas

O período compreendido entre aproximadamente a primeira metade de novembro (isto é, aproximadamente 30 dias após o início do período chuvoso e dos primeiros plantios de roças) e dezembro, era marcado por “marombas”, ou seja, campanhas coletivas de limpeza das roças, realizadas entre vizinhos, onde se trabalhava com enxada cantando as chamadas “cantigas de roça”. Os cantadores eram parte dos trabalhadores com enxada. Ao fim de cada dia de serviço, seria comum que os participantes da jornada de trabalho e suas famílias se reunissem na casa do dono da roça, onde cantavam e dançavam os tipos musicais ditos “brincadeiras”, como “caboco”, “paulista”, “nove”, diferentes tipos de “roda”, “vilão”, entre outros. Essas brincadeiras poderiam ser acionadas, na verdade, em qualquer ocasião musical, ao longo de todo o ano.²⁹

Durante o período da quaresma, que dura 40 dias entre o fim do carnaval e a páscoa, isto é, aproximadamente entre fevereiro ou março e março e abril, não havia cantoria de tipo algum. A população era completamente católica e resguardava o clima de silêncio e penitência relacionado pela Igreja a esse intervalo de tempo.

2.2.1.2 Giros do Divino e seus pousos

Logo que se iniciava o mês de maio, iniciava-se o giro com a bandeira do Divino, festival importante na vida religiosa, musical e festiva dos lugares, que incluía uma rotina musical diária entre diversas residências dos moradores de diferentes localidades, ao longo de aproximadamente 30 dias consecutivos. O giro com o Divino era longo, como me disse Sr. Bastião da Augusta, ao lembrar de giros conduzidos por um certo João de Martim:

“Ele girava... ah... ele girava um mês mais, esse João de Martim que eu estou falando, ele..., tinha ano que girava mais de um mês, mas... girava um gerais de mundo mesmo, girava pro Gouveia tudo, esse [D. Maria: beira de Fanado] beira de Fanado, por esse trecho todo aí... Nossa, era um giro comprido.”

²⁹ O capítulo 3 será dedicado a uma maromba que pude assistir e às cantigas de roça presentes nela. Teremos ali espaço para maior detalhamento acerca desses tipos de ocasião e de cantiga. O capítulo 4 tratará ainda de aspectos cinéticos do trabalho coletivo com enxada, marcante de tais ocasiões.

Aparecida morena, aliás sobrinha-neta por parte de pai (filha do filho do irmão) do João de Martim lembrado acima pelo Sr. Bastião, ao contar sobre seu avô materno, também menciona a duração dos giros com o Divino:

“Do lado da minha mãe também folião. [eu: Quem que era?] Meu avô Dolveu, ele era folião, ele era caixeiro, tropeiro, naquela época usava tropa (para) poder sair pra poder fazer o giro. Eles giravam um mês, às vezes 60 dias eles giravam, com tropa, assim com animal, não era igual hoje que a gente sai em poucos lugares. Naquela época não, naquela época o pessoal já saía já, destinado a ficar um mês, dois mês fora de casa. (...) [eu: Aí passava nessas casas tudo aí?] Isso, nessas casas, nas casas, esses moradores tudo que existia, que agora é poucos que tem, que existia aquele tanto de moradores né? Na zona rural, aí, eles andavam de casa em casa.”

Sr. Zé de Eva me contou uma vez uma história engraçada em relação à longa extensão do giro e ao costume que se tomava a essa rotina:

“Era tanto que se eu contar pra você, você nem acredita. Porque tinha o, o caixeiro, que o caixeiro andava era a cavalo, batendo a caixa era amontado [eu: Ah, não era a pé não?] Não, era amontado. Nesse tempo tinha muito cavaleiro, né? Às vezes tinha ali até dez, quinze cavaleiros acompanhando a folia, amontado e o caixeiro atrás da bandeira, batendo a caixa. Era tanto que tinha um primo meu, que tinha uma mula, que ele tinha promessa, a promessa de todo ano é... Aí, essa mula ficava trinta dias na companhia do Divino, o caixeiro batendo caixa amontado nessa mula. Aí quando, às vezes quando chegava de tarde, já tinha aquele, o piquete que eles fala, que é a manga, aí soltava os animal. Os animal todos ficavam soltos ali naquela, na manga. Aí quando o caixeiro às vezes panhava a caixa para poder esquentar, pra modo dela afinar, aí aquela mula já vinha. Ela acostumou tanto, que ela já vinha. Quando via batendo a caixa a mula já vinha lá pra porta, pra poder, né? Ficava lá na cancela, lá já esperando só pra pegar ela. E depois que passava a folia, ela ficava muitos dias comendo assim, assuntando, assuntando, pra modo de ver se... [eu: Esperando] Esperando ver o barulho da caixa.”

Durante esse giro, um grupo de pessoas, dentre as quais muitos cantadores de folia, realizaria uma série de visitas às casas dos lugares por onde passavam. Em cada uma delas, os “foliões” cantariam um tipo de cantiga chamado “folia”. No caso do giro do Divino, seria cantada uma folia específica, a folia do Divino. O dito “procurador” de um giro constituiria um importante responsável pelo evento. Seria ele, por exemplo, quem traçaria o trajeto a ser percorrido em companhia do Divino e quem combinaria os “pousos” com os moradores que os ofereciam. Seria comum que a cada ano, ou a cada dois ou três anos, um procurador passasse espontaneamente a bandeira a outra pessoa, que assumiria então o papel de procurador daí para frente, até que, da mesma forma, fosse substituído por outro companheiro e assim por diante. A casa do procurador seria o ponto de início e término de um giro e o trajeto percorrido nesse intervalo cobriria, entre as localidades que ora nos ocupam, por volta dos anos 1960-1970, mais ou menos o contorno que temos na descrição seguinte. Nesta descrição hipotética, Sr. Zé de Miguel considera como procurador, a título de exemplo, o Benedito Carvalho, pai dos atuais companheiros Toni e Dedé Carvalho, que morava nas Emburanas:

[eu: Vamos supor, o Dito Carvalho então, ele ia sair daqui da casa dele nas Emburanas...] É, e aí fazia essa parte de Lourenço e São João e descia (no sentido do Rio). Aí no ele voltando de baixo pra cima ele já vinha fazendo o Morro Redondo. [eu: Mas descia até aonde?] Descia até no Rio, é do Rio pra cá. [eu: Aí já voltava?] Aí já voltava [eu: Morro Redondo...] é Morro Redondo. Já vinha recolhendo do Morro Redondo e já saía aqui no Alto Lourenço. Aí já recolhia na casa dele. [eu: Tá, então quer dizer que fez o quê: Emburanas, Lourenço, São João, Beira do Rio, Morro Redondo, Alto Lourenço, resumiu.] Resumiu. [eu: Isso 30 dias?] Isso 30 dias.”

Ao fim de cada dia de giro, a bandeira e os que a levavam receberiam pousos, isto é, seriam hospedados por uma família até que continuassem a caminhada no dia seguinte. Em cada um desses pousos seria rezado um terço cantado, ao fim do qual realizar-se-ia frequentemente uma festa, com presença de muitos vizinhos, onde seriam brincados os tipos musicais apontados acima como de divertimento.

Uma vez, por exemplo, perguntei ao Sr. Zé de Eva se nos pousos do Divino havia festa:

“Tinha festa, tinha festa. Era assim: chegava no pouso, quando chegava no pouso, cantava, pedia o pouso primeiro, né? Aí pedia o pouso, aí jantava, depois da janta rezava o terço, depois do terço, aquele grupo que tinha, que nesse tempo tinha folião demais, muito cantador, aí, aquele grupo de folia, tinha as camas pra eles preparadas. Aí eles ia deitar, ia dormir e aqueles outros folião, talvez não era nem folião, mas era cantador, que a folia do Divino é uma folia muito complicada, não é todo mundo que canta. Aí, os folião ia dormir, os outros tomava conta da sala. Cantar, os homens ia cantar caboco, as mulher ia pro terreiro brincar, cantar roda, cantar vilão, essas coisas. E amanhecia o dia brincando (...)”

2.2.1.3 Festa do Divino na cidade

Ao longo do giro do Divino, seria comum que a cada casa visitada o procurador recebesse de seus moradores uma esmola, um dom em dinheiro ou, mais frequente, em mantimentos (como rapadura, arroz, farinha, por exemplo). Ao fim do giro, isto é, fim do mês de maio, parte das esmoladas arrecadadas seria entregue pelo procurador à Igreja da cidade, como contribuição para a realização da chamada festa do Divino.

Essa festa, que aliás acontece mais ou menos da mesma forma até os dias de hoje, era produzida pela Igreja, tendo lugar no mês de julho e sendo composta por diferentes atividades, como novenas, missas e procissões. Ela seria inteiramente realizada na cidade de Turmalina, tendo como eixo espacial a própria igreja matriz. Muitos moradores da zona rural viriam à cidade assistir à festa, dentre os quais vários dos foliões e anfitriões do Divino que haviam contribuído para ela, através das esmoladas reunidas no giro que vimos acima.

2.2.1.4 Terços

Muitos terços eram rezados/cantados ao longo de todo o ano, em intenção a diferentes santos, com destaque talvez, de acordo com a frequência de referências que pude escutar, a Nossa Senhora Aparecida (12 de outubro), Santa Luzia (13 de dezembro), São Sebastião (20 de janeiro), e os juninos Santo Antônio, São João e São Pedro. Esses terços, às vezes referidos como tais, outras como “celebração” ou “festa” de santo, seriam também entendidos como

festas completas. Ao fim da reza, um divertimento poderia tomar ainda lugar, envolvendo os muitos convidados em cabocos, noves, rodas, paulistas, enfim, brincadeiras que poder-se-iam estender pela noite inteira. Ouvi falar de terços famosos, que reuniam muita gente todos os anos, como no dia de Santo Antônio na casa do Joaquim Dolveu, no Lourenço; no dia de Santa Luzia no Zé Miúdo, que morava no Córrego São João; e no dia de São Sebastião no Preto de Bastião do Horácio, no Morro Redondo.

Toni Carvalho, por exemplo, lembra do famoso terço rezado por sua avó Maria Francisca:

“Lá na casa da minha avó tinha o, todo ano tinha o terço de São João, de 23 pra 24 de junho. E tinha uma cantoria... cantava roda no terreiro, tinha o recortado, sabe? Era roda de, que cantavam os pares assim (...)”

Sr. Zé de Miguel, quando lhe perguntei sobre as ocasiões em que havia cantoria ao longo do ano, lembrou-se de alguns terços:

“Uai cantoria é mais é, era dia de Santo Antônio, né? Que era de noite. Muita gente rezava o terço de Santo Antônio, tinha fogueira e, e aí brincava roda e brincava caboco. É, São Pedro, é à noite também. Até no, lá no Preto de Bastião do Horácio (no Morro Redondo), o tio da Aparecida branca, era de, era São Pedro, era uma festa muito animada. Aí rezava o terço e aí tinha as brincadeiras. E mais, era mais esses terços, porque os outros terços é tudo é de dia, né? Santa Luzia é de dia, mas eles brincavam o caboco de dia também, não tinha disso não. Lugar que não gostava de brincar caboco era dia 12 de outubro lá na finada Tereza (Tereza de Zé de Paulinho, no Lourenço), lá não. Lá rezava o terço era só o terço. Lá o terço era meio-dia certo, aí depois do terço era a queima de fogos que era muito fogos que queimava e aí depois já vinha o café e já resumia por aí mesmo. Já na Santa Luzia, que era meio-dia também, mas aí já o moço já gostava, que era lá no Polônio (no Córrego São João), né? O pai do Deca, já brincava o caboco. Desde a época do avô do Deca já brincava o caboco. [eu: Santa Luzia...] Santa Luzia. [eu: Aí todo ano já, todo mundo já sabia, já tinha...] É, já ia, já, terminou o terço, aí já emendava no caboco e... já... [eu: E no giro do Divino, brincava essas outras coisas também?] Brincava também. Giro do Divino aí, chegava no pouso, aí tudo que resumiu,

entregou a bandeira, fazia a cantoria e, e resumia lá a janta, aí já começava: caboco, nove, roda.”

Segundo Sr. Zé de Eva:

“Aí tinha os terços que o povo marcava [eu: Cantado mesmo?] É, cantado. É, aí marcava ‘tal dia assim assim vai ter um terço lá na casa de fulano’. Aí aquele povo que era do, cantador, aí reunia tudo. Chegava, tratava do povo, rezava o terço e o povo frevia no caboco: caboco, nove, roda. E era a noite inteirinha, tinha dia que o povo só ia embora depois do almoço, depois que almoçava o povo ia embora, de modo que não parava não. É, tinha terço de Santo Antônio, terço de Santa Luzia, terço que eles fazia promessa, terço do Divino sem ser na época do giro [eu: Que a pessoa fazia promessa pro santo e aí?] E aí rezava o terço. Não parava não, era direto, só que a folia tinha as épocas certas, né? A folia tem a época certa das folia. Já os terço não tem época certa não.”

Além dos terços realizados em dias de santos, haveria outros, muitas vezes rezados como agradecimento a uma benção divina alcançada, ou como pagamento de uma promessa. Esses terços não seriam vinculados necessariamente a uma data específica do ano, muito embora fossem dedicados a um determinado santo ou outro personagem da mitologia católica, que haveria concedido a benção obtida, ou a quem se tivesse feito a promessa. Desta forma, distribuía-se ao longo do ano tanto em datas já previstas, quanto em outras variáveis de um ano a outro.

2.2.1.5 outras festividades

Na verdade, pelo que pude entender, essas ocasiões enumeradas aqui – marombas, terços e giros do Divino com seus pousos – seriam ocasiões festivas mais recorrentes, regulares, previstas anualmente (salvo, como acabamos de ver, no caso de alguns terços temporões, realizados fora de datas ou períodos específicos). Mas as “cabocadas”, como eram chamadas de forma geral cantorias de um divertimento,³⁰ poderiam estar associadas a

30 “Cabocada” aqui parece ser em alguma medida o equivalente ao “Nove” nos arredores de Machado (município de Araçuaí) e Jenipapo, tal qual descrito por Martins (2013). Nessas localidades, “nove” significaria ao mesmo tempo uma brincadeira, isto é, um tipo musico-coreográfico, aliás semelhante em tudo ao nove que tenho observado em Turmalina, e um evento,

qualquer reunião festiva. Além das ocasiões listadas acima, dentro das quais as cantigas de divertimento fazer-se-iam presentes, ouvi ainda por exemplo menções a cabocadas como “fonções” autônomas, independentes de outra celebração, ou ainda inseridas em outras comemorações esporádicas, como a de um casamento, ou da volta de um migrante que havia passado alguns anos fora de casa.

Uma vez, quando conversávamos sobre esses diferentes tipos de festa e cantoria que costumavam ter lugar há algumas décadas, Sr. Zé de Eva comentou o seguinte, falando a respeito de cabocadas como festas independentes, desvinculadas de outro tipo de celebração:

“Não, tinha assim, vamos supor, às vezes o cara marcava na casa dele, falava assim ‘lá em casa vai ter uma cabocada’. Às vezes esse dia não tinha terço não, era a cabocada, cabocada e o povo dançando roda, dançava baile também, dançava roda, dançava baile, o dia que era caboco só. (...) [eu: E fazia uma janta, alguma coisa?] Fazia, fazia, davam janta, quando era meia-noite tinha o café com bolo (...) dava o café com bolo, biscoito e aí o povo comia e frevia brincando, brincava até a hora do almoço, dançando forró e brincando caboco. Aqueles que gostava do caboco ia brincar o caboco, aqueles que gostava do forró ia brincar o forró. A hora que aqueles caboqueiros cansavam de brincar caboco, iam dançar forró também. Agora o dia que era o terço, o terço aí não existia forró não, não aceitava mesmo. O dono da casa não aceitava não. Nem roda, essa roda valseada que eles falam, que dança um com o outro (um homem abraçado a uma mulher, como no forró).”

Nessa mesma conversa, Sr. Zé de Eva me falou também sobre festas de comemoração de casamentos:

“O dia que era casamento, esse dia era só forró. Forró e cabocada. Tinha os caboqueiros, que tem aquelas pessoas que não gostava, que não gosta de dançar forró, então eles iam brincar caboco. E os outros que gostavam, já era prevenido antes, mas não era igual hoje aquele sonzão não, era sanfoneiro, eu mesmo já toquei a noite toda já pro povo dançar ué, sem saber. Se você pegasse a sanfona fizesse qualquer posiçãozinha na sanfona, o povo dançava a noite toda.”

uma festa, dentro da qual se brincam noves, dentre outros tipos, como o caboclo e vilão.

Mais adiante, mencionou diversões oferecidas por um migrante, quando esse voltava de São Paulo:

“É, quando a pessoa ia pra São Paulo e chegava, às vezes, ia pra São Paulo naquele tempo, a pessoa ficava, não é ir em São Paulo hoje pra voltar com cinco, seis meses não. Ele ia pra São Paulo, largava o povo tudo chorando e ele saía chorando. Aí a hora que, que via foguete estourando, tava com dois, três anos, via foguete estourando: ‘É, tá chegando um são-pauleiro, qual será?’ Aí já comprava uma caixa de foguete, já descia. Quando chegava perto da casa, numa altura pra cá já descia queimando foguete. Aí quando ele chegava sempre ele fazia uma festa, fazia um forró, né? Pro povo. ‘Oh fulano, você chegou, você não vai fazer nada não?’ ‘Não, eu vou fazer uma brincadeira pra vocês.’ Aí ele fazia um forró, o povo dançava a noite toda, tratava de todo mundo, era desse jeito.”

Vemos com os três últimos excertos de conversas que, além das brincadeiras comumente associadas a rezas e giros, o “forró” também compunha o repertório festivo-musical da região. Embora eu tenha escutado muito menos menções a realizações de forrós, ou ao próprio termo “forró” em comparação a “cabocadas”, ou “brincadeiras”, ele também se mostra presente nas descrições oferecidas acerca das festas que se faziam na “roça” até os anos 1970, aproximadamente. Ele seria então chamado também de “baile”, e teria seu repertório composto por “músicas”, em oposição às “cantigas”. Enquanto essas seriam peças de caboco, folia, nove, etc., aquelas seriam de forró, ou moda de viola, muitas aprendidas inclusive pelo rádio. Mesmo o forró sendo aqui entendido também como uma música de divertimento, é interessante notar que, ao contrário da cabocada, que podia se sobrepor a exercícios religiosos como o giro com o Divino ou a reza de um terço, o forró só poderia ser tocado e dançado junto a festas não-sagradas. Ele poderia aparecer em marombas, em cabocadas, festas de casamento e comemorações de retornos de migrantes, mas não em terços, ou em pousos do Divino, como outros tipos de cantiga. Martins (2013, p.121-123) observa uma relação semelhante em Jenipapo de Minas e Córrego do Machado (município de Araçuaí), no médio Jequitinhonha. Aí, as “brincadeiras de viola”, tais como o nove, o caboclo, o paulista, a roda e o vilão, teriam sido batizadas pelo Divino Espírito Santo, no princípio dos tempos, e estariam relacionadas a Deus, à reza e a uma prática musical sadia. Em oposição, o forró e demais danças de casal (o “baile”) estariam ligados ao Demônio. Ao contrário

daquelas, esse não poderia tampouco ser realizado em pousos do Divino, ou em seguida a terços.

No quadro abaixo, temos uma representação gráfica das diferentes situações musicais estendidas ao longo do ano. Os sinais positivos [+] indicam as ocasiões previstas anualmente, que costumavam acontecer em datas esperadas todos os anos, como as marombas, giro com o Divino e os terços nas casas de Tereza de Zé de Paulinho, Preto de Bastião do Horácio, etc. Os sinais positivos entre parêntese [(+)] indicam possibilidade de ocorrência de determinada ocasião durante o período indicado, como cabocadas e terços esporádicos, não regulares: sinalizam a ocorrência eventual de tal situação musical.

	nov.	dez.	jan.	fev.	mar.	abr.	mai.	jun.	jul.	ago.	set.	out.
marombas	+++++++											
Giro do Divino	++++											
Festa do Divino	++											
terços	(+)	+	+				++++	+++	(+)	(+)	(+)	+
cabocada	+++++++		+				++++	+++	(+)	(+)	(+)	+
forró	(+)	(+)	(+)				(+)	(+)	(+)	(+)	(+)	(+)

2.2.2 Cantigas

Diferentes tipos musicais, ou diferentes “tipos de cantiga”, para usarmos a terminologia local, seriam cantados nas ocasiões musicais listadas acima e poderíamos apresentá-los a partir de diferentes critérios, seja em relação ao(s) período(s) do ano em que eram praticados, ou ainda criando uma oposição entre os tipos marcantes de determinado período do ano e outros presentes ao longo de todo o ciclo anual. Seria possível categorizá-los igualmente entre gêneros diretamente ligados a um exercício religioso ou místico e aqueles mais vinculados ao puro lazer, ou ao trabalho agrícola. Notaríamos distinções ainda entre tipos de cantiga mais ou menos abertos a uma participação pública, não especializada ou pré-definida; entre tipos abertos ou não à criação de trechos da letra cantada durante sua própria execução; cujos repertórios seriam ou não habitualmente renovados, através de novas

composições; onde o sistema de condução melódica das diferentes vozes cantadas fazer-se-ia mais ou menos estrito; ou ainda por fim, entre músicas que poderiam ser definidas como de domínio feminino ou masculino. Todas essas relações só poderiam ser apreendidas através de uma exposição comparativa, e acredito que necessariamente extensa, dos diferentes tipos de cantiga.

Por ora limitar-nos-emos, entretanto, a listá-los sumariamente, indicando seu uso em relação às ocasiões em que se faziam presentes, isto é, de acordo com o quadro desenhado acima, além de apontar o número de cantadores e demais participantes envolvidos na realização de cada um deles. Essas poucas e muito genéricas observações serão suficientes, creio, para a presente contextualização, bem como para apoiar as discussões propostas a seguir neste capítulo. Em outros capítulos analisaremos mais detidamente diferentes aspectos de dois desses tipos de cantiga, a saber, a cantiga de roça e o paulista.

As *cantigas de roça*, como já mencionado, eram exclusivamente cantadas durante as marombas, mais especificamente durante o trabalho propriamente dito de uma maromba, por parte do conjunto de trabalhadores. Elas seriam então cantadas a quatro vozes, em um dispositivo comum também a outros tipos de cantiga, chamado “terno”. Os cantadores presentes dentre os demais trabalhadores seriam geralmente, no entanto, muito mais numerosos do que quatro indivíduos e revezar-se-iam no trabalho do canto ao longo da jornada. Cada cantiga iniciada por quatro cantadores poderia ser também “respondida”, isto é, repetida logo em seguida por outros quatro. Nesse caso não apenas quatro, mas oito cantadores estariam envolvidos na execução musical, embora não cantassem todos simultaneamente, mas em alternância.

A *folia do Divino* seria uma peça – aliás a única do tipo folia praticada nas localidades aqui vistas até os anos 1990 – realizada apenas durante os giros do Divino. Era cantada por dois ternos em alternância, isto é, por oito cantadores, sendo que apenas quatro soariam ao mesmo tempo. Um ou dois desses cantadores tocariam viola. Um caixeiro, que normalmente não cantaria, tocaria também junto aos companheiros. A folia marcaria em geral cada visita realizada dentro de um giro, sendo portanto cantada em todas as casas do trajeto do Divino, num total de diversas vezes ao dia. Algo entre dez e vinte casas poderiam ser visitadas diariamente pela bandeira.

O *caboco* seria um dos tipos chamados de brincadeira, assim como o paulista, o nove, o vilão e as rodas. Esses tipos de cantiga se faziam presentes em geral em cabocadas, mas

podiam ser brincados eventualmente de forma mais isolada, em uma ocasião qualquer de divertimento coletivo. Podia acontecer, por exemplo, de se brincar um paulista em uma casa visitada pelo Divino, após o canto da folia, antes que a bandeira seguisse o giro em direção a outra casa.

O caboco seria cantado, como a folia, por dois ternos em alternância, com acompanhamento de uma caixa e uma, ou duas violas. Ele também seria dançado, necessariamente pelos próprios oito cantadores que o entoariam, mas também eventualmente por quaisquer outros presentes que desejassem se integrar às duas filas formadas pelos dois ternos.

O *paulista* seria cantado por quatro companheiros, dentre os quais normalmente um tocaria viola. Apenas esses quatro cantadores o dançariam.

O *nove* seria cantado e dançado por um número relativamente grande de pessoas, número em múltiplos de três, com um mínimo de nove participantes, aliás como seu nome pode sugerir. A organização das partes vocais seria aqui menos prescritiva que nos casos anteriores. Seu canto seria também alternado, não exatamente entre ternos, mas entre parte dos participantes (aqui eles não seriam chamados normalmente de “cantadores”), em forma de pergunta-resposta. Um dentre qualquer um dos participantes cantaria um trecho estrófico de uma peça, ou seja, um trecho onde diferentes textos poéticos seriam cantados sobre um mesmo texto musical redundante. A iniciativa de cantar esse trecho seria individual, espontânea e tomada por qualquer uma das pessoas do dispositivo em tempo real. A cada repetição musical, o canto poderia ser iniciado por uma pessoa diferente, geralmente acompanhada por mais alguns participantes e “respondido” em seguida pelo restante deles, ou sua boa parte, que cantaria então um tipo de refrão, um trecho repetitivo tanto do ponto de vista musical, quanto poético. Esse trecho consistiria na “resposta”, no segundo termo dessa alternância responsorial. Seria comum que um dos participantes tocasse viola acompanhando o canto.

Um tipo de forma responsorial semelhante à do nove seria posto em prática também nos cantos do *vilão* e de diferentes tipos de *roda*. Esses seriam tipos igualmente abertos à participação de muitas pessoas, que cantariam e dançariam em papéis similares dentro da brincadeira.

Esta é uma lista das brincadeiras que me pareceram mais correntes nas ocasiões indicadas mais acima. Contudo, não se trata absolutamente de um inventário, ou de um

levantamento fechado delas. Já ouvi referências a outros tipos de cantiga, como o “recortado”, o “xote”, ou o “vilãozinho”, que poderiam compor também tais momentos.

O *batuco* seria uma forma também responsorial, usada exclusivamente para se levar imagens religiosas, em cortejo, de um ponto a outro em função de celebrações tais como uma missa, ou a reza de um terço. Ele seria composto por diferentes textos poéticos, escolhidos no momento mesmo de sua execução, cantados em parte por alguns dos participantes do cortejo e em parte por todos os restantes, de forma alternada. Alguns poderiam tocar instrumentos musicais como a viola, o violão, caixa, pandeiro e sanfona. Todos caminhariam segundo um passo estilizado, aliás semelhante ao usado em outras danças, como a do caboco e do nove.

Por fim, o repertório dos *forrós* me pareceu ser o menos prescritivo de todos e logo, mais difícil de se definir. Contudo, o uso de sanfona e da dança de casal abraçado seriam duas de suas marcas importantes. Seu repertório seria ainda composto por “músicas”, em oposição às “cantigas” que formariam todos os tipos vistos acima. Enquanto essas teriam uma origem reconhecidamente local, aquelas teriam sido aprendidas sobretudo pelo rádio, tendo uma origem externa à região. “Modas de viola”, como veremos um pouco mais à frente, fariam parte desse repertório.

2.3 Alto Jequitinhonha: ocupação colonial e formação socioeconômica

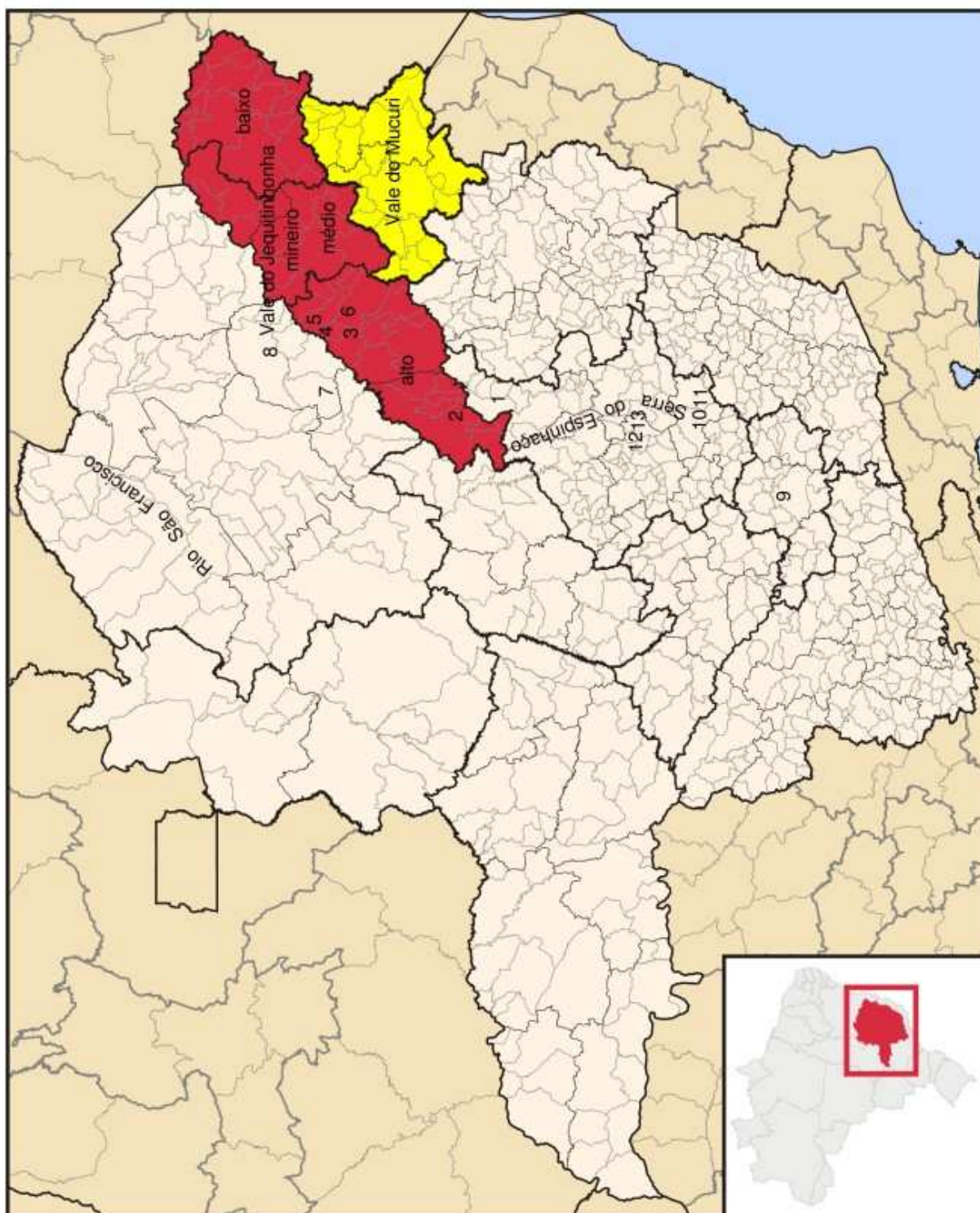
O vale do (rio) Jequitinhonha mineiro é uma região no nordeste do estado de Minas Gerais, que ocupa ao todo uma área de cerca de 80.000 km², com população aproximada de 1 milhão de pessoas (Souza, 2003; 2010a; e 2011). Como apontam diferentes autores, trata-se de uma região heterogênea do ponto de vista geográfico, histórico e econômico³¹ (ver por exemplo Galizoni, 2013; Ribeiro, s.d.; Souza, 2010a, e 2010b). A bacia do rio é geralmente subdividida em três partes: o alto, o médio e o baixo Jequitinhonha. A calha alta do rio, onde se localiza o município de Turmalina, corresponde grosso modo, nessa divisão, à área compreendida entre os municípios de Diamantina, José Gonçalves de Minas e Minas Novas. Essa porção do vale foi a primeira a ser povoada pelo processo de colonização brasileira,

31 Para uma problematização da própria definição do Vale do Jequitinhonha, de uma bacia hidrográfica específica enquanto região geográfica delimitada *a priori*, ver Servilha (2012). O autor recapitula e discute aqui a emergência do Vale e as definições que ele recebe a partir da segunda metade do século XX, correntes nos dias de hoje, enquanto região governamental e identitária.

ainda na primeira metade do século XVIII, num movimento ocupacional rápido, movido pela atividade mineradora que vinha desde o sul da então recém criada Capitania das Minas dos Matos Gerais (que viria a ser o estado de Minas Gerais), passando pela região central (São João del-Rei, Ouro Preto, Mariana, Sabará, Caeté) e seguindo pela Serra do Espinhaço até o alto Jequitinhonha (Serro, Diamantina, Itacambira, Minas Novas e Grão Mogol). Em ritmo mais lento, outra rota de ocupação chegava à região vinda do norte, do Rio São Francisco, essa ligada à atividade pecuária. O encontro das duas frentes na região central da Capitania ainda no início do século XVIII significou uma ligação entre sul e norte da colônia pelo interior, antes inexistente, além de se tornar um eixo a partir do qual avançaria durante praticamente os três séculos seguintes a colonização em direção a oeste (Triângulo Mineiro) e nordeste (baixo Jequitinhonha e Mucuri) (Souza, 2010a, p. 11-12).

Legenda:

1. Serro
2. Diamantina
3. Turmalina
4. Leme do Prado
5. José Gonçalves de Minas
6. Minas Novas
7. Itacambira
8. Grão Mogol
9. São João Del-Rei
10. Ouro Preto
11. Mariana
12. Sabará
13. Caeté



A frente ligada à atividade pecuária que vinha do norte se estendeu lentamente, ao longo de todo o século XIX, em direção nordeste, chegando ao baixo Jequitinhonha mineiro apenas ao fim desse período e seguindo daí, durante a primeira metade do século XX, pelo vale do Mucuri. Essas duas regiões, baixo Jequitinhonha e Mucuri, foram marcadas desde então por grandes fazendas de gado, onde se fez caro o sistema de agrego, com presença de poucos proprietários de (muita) terra e muitos agregados que trabalhavam para eles (*c.f.* Maia, 2000; e Ribeiro, s.d.). Aqui, os centros urbanos que surgiam no processo colonizatório se consolidaram com relativa rapidez, apresentando pequenos intervalos de tempo entre sua ocupação inicial, sua elevação a distrito e sua emancipação (Souza, 2010*b*).

O alto Jequitinhonha, ao contrário, passou por um rápido processo de povoamento no início de sua ocupação colonial, ainda na primeira metade do século XVIII. Essa ocupação era motivada por descobertas de jazidas de minerais preciosos, sobretudo ouro e diamante e deu nascimento, por exemplo, aos atuais municípios do Serro, Diamantina e Minas Novas. Uma agricultura de tipo familiar seria instalada aí, em princípio como atividade econômica secundária, de apoio ou subsistência à atividade mineradora. Mas ao passo que a exploração da atividade mineradora diminuía gradativamente, em vistas do próprio esgotamento dos recursos minerais disponíveis, essa agricultura se afirmou, consolidando-se como principal atividade econômica da região no século XIX. Ela era então explorada sobretudo nas margens de rios, ribeirões e córregos e impulsionou um processo regular e gradativo de ocupação de grotas (Maia, 2000, p. 36; Souza, 2010*b*; 2011, p. 11).

O relevo dessa região é marcado por serras, prolongamentos do maciço do Espinhaço, e distingue de maneira acentuada duas gradações, a saber, as chamadas “grotas” e “chapadas”. As primeiras são meias encostas, vales de terra fértil e úmida, onde se encontra a maior parte das nascentes de água disponíveis. Foram os lugares onde se instalou a população brasileira, tendo como importante baliza para isso o acesso a nascentes ou córregos, e onde essa população cultivava suas lavouras (aliás, como cultivava até os dias de hoje, embora com menos intensidade). As chapadas são grandes extensões de terras planas e elevadas, planaltos áridos, de terra pouco fértil, pobres em fontes de água, que eram usadas sobretudo, até a segunda metade do século XX, como tipos de reservas naturais, áreas de uso comum entre os moradores próximos, onde se coletavam lenha, madeira, frutos e ervas silvestres, se caçava e se criava gado bovino em regime de “solta” (ou “na larga”), sem uso de cercas e pastagens cultivadas pelo homem (Galizoni, 2002; Galizoni e Ribeiro, 2013; Ribeiro, s.d., p. 29-30;

Ribeiro *et al.*, 2007; Souza, 2010b, p. 58-59). Veremos também, mais à frente, o importante papel indireto que as chapadas representavam como áreas de recarga para a manutenção de nascentes e cursos d'água. As grotas seriam assim relacionadas à propriedade privada, à residência humana e à lavoura, enquanto as chapadas estariam para a reserva, o uso coletivo e extrativista.

Grota e chapada formam aqui um complexo importante na compreensão não apenas da vida econômica do lugar (de suas unidades e dinâmicas de produção econômica), mas igualmente do tipo de ocupação do espaço, dos regimes de posse da terra, da forma em que se criaram grupos de vizinhança e da organização social e festiva da região.



Vista do Morro Redondo. O morro que dá nome ao lugar é o mais elevado da imagem, à esquerda nela. Diversas casas podem ser vistas pelas grotas, bem como áreas de lavoura. A casa de Dé de Tião Anania está indicada com um círculo. Logo à sua esquerda, em aclave, há uma roça de mandioca, milho e andu. (foto nossa)

A partir de uma primeira e grande partição das terras do alto Jequitinhonha, divididas no século XVIII em imensas sesmarias, seguiu-se um constante processo de repartição fundiária, na maior parte dos casos livre de registros, títulos e documentos oficiais de posse, entre meeiros, agregados e herdeiros, até se estabilizar entre os séculos XIX e XX em um quadro apresentando de um lado grandes extensões de chapadas de uso comum entre moradores próximos, tidas oficialmente como terras devolutas; e de outro as grotas, onde se encontrava grande quantidade de pequenas e médias propriedades em que seus moradores, camponeses, trabalhavam a terra de forma familiar, com a produção voltada sobretudo para o autoconsumo, cujo pouco excedente se inseria em circuitos curtos de troca e comercialização (Galizoni, 2002; Galizoni e Ribeiro, 2013, p. 37; Galizoni *et al.*, 2010, p. 131; Ribeiro, s.d., p. 30; Souza, 2010b, p. 58-62; Souza, 2011, p. 12).

O trabalho agrícola desenvolvido nas grotas, centrado na família nuclear enquanto unidade básica de produção, envolvia contudo algumas formas de associação cooperativa entre diferentes famílias vizinhas. Uma dessas formas era a “troca de dias” de serviço. Nela, um dia de trabalho cedido por um indivíduo a outro era oportunamente retribuído pelo último ao primeiro. O objeto de troca, isto é, a unidade de medida ou quantificação do trabalho trocado era aqui a jornada de trabalho: um dia de mão de obra de um parceiro seria trocado por outro dia de mão de obra de outro. Outra forma, em certa medida uma modalidade da troca de dias, seria a “maromba”, tipo de mutirão acionado para a limpeza de roças, onde um grupo de vizinhos se associava para sucessivas jornadas de trabalho coletivo, cada uma realizada na propriedade de um dos indivíduos (ou famílias) associados(as), atendendo às necessidades particulares desse(a). As jornadas de maromba eram frequentemente marcadas também, como visto antes em relação a localidades rurais ao norte da cidade de Turmalina, por festividades que envolviam as famílias ali associadas. Ao fim de um dia de trabalho agrícola, era comum que a família então tomadora dos serviços dos vizinhos oferecesse a esses um “divertimento”. Outra forma corrente de associação laboral interfamiliar seria o sistema “camarada a dia”. Nele, um tomador solicitaria o trabalho de outro(s), de um “camarada”, e o retribuiria imediatamente ao fim da jornada de trabalho, desta vez não com sua própria força de trabalho em troca, mas com pagamento material, seja em quantidades de mantimentos, ou, mais raro, de dinheiro (Maia, 2000, p. 95-100; Maia e Lopes, 2003; Souza, 2011, p. 12).

Os núcleos urbanos que surgiram tão rapidamente quando da ocupação do alto Jequitinhonha tiveram no entanto seu crescimento, a partir do século XIX, extremamente lento, se o tomarmos em comparação, por exemplo, com o baixo Jequitinhonha e Mucuri, área de pecuária. Na calha alta do vale, dentre suas grandes áreas rurais, encontravam-se esparsos e pequenos aglomerados urbanos, muitos surgidos rapidamente em função da atividade mineradora e estagnados, do ponto de vista do crescimento populacional, logo em seguida, ao fim do século XVIII, quando decaía a mineração. Esses povoamentos funcionavam como centros ou entrepostos comerciais e contavam regularmente com a presença da Igreja. Os habitantes da região se encontravam em grande maioria, até a metade do século XX, distribuídos pela zona rural e frequentavam tais povoados e pequenos núcleos urbanos do entorno esporadicamente, para venda e troca de produtos agrícolas em feiras e para alguns serviços religiosos prestados pela Igreja. A maior parte dos atuais municípios da região levou muitas décadas, em alguns casos mais de dois séculos, entre sua ocupação colonial inicial e sua elevação a distrito e emancipação. Muitos desses aglomerados inclusive jamais chegaram a se tornar cidades. O povoamento que deu origem à atual cidade de Turmalina, por exemplo, surgiu como entreposto comercial entre Diamantina (então Arraial do Tejuco) e Minas Novas ainda em meados do século XVIII, mas veio a se tornar distrito apenas quase um século depois, em 1840 e município ainda outro século mais tarde, em 1948 (Souza, 2010b, p. 59-62).

A vida religiosa cotidiana da população se dava longe dos núcleos urbanos, esses frequentados apenas esporadicamente. Para além das formas correntes de cooperação laboral indicadas acima, no caso diretamente ligadas à lavoura, havia ainda outras vinculadas, por exemplo, a serviços religiosos. Celebrações religiosas declaradamente cristãs e católicas, como rezas de terços e novenas, eram realizadas de forma coletiva entre as famílias moradoras do campo, tomando lugar geralmente nas residências de umas e outras, em um tipo de revezamento entre vizinhos, de forma independente do clero e da Igreja oficial (Maia, 2000, p. 93-95). Esses serviços eram sistematicamente associados, como vimos antes, a festividades, marcadas por cantorias e reunião de muitas famílias de localidades mais ou menos próximas.

Muitos serviços de saúde também eram ministrados localmente, entre vizinhos. Aliás, muitas vezes não havia separação entre prestações e agentes religiosos e de saúde. O trabalho de benzedores, raizeiros, rezadores e mesmo de parteiras estaria desta forma ao mesmo tempo

ligado a conhecimentos e habilidades místicos e somáticos (Maia, 2000, p.93-95; Maia e Lopes, 2003).

Embora a maior parte da literatura disponível sobre a constituição histórica e social da região pareça privilegiar de algum modo aspectos econômicos para esse projeto,³² é possível apreender a partir do recorte de autores trazido acima a formação de um quadro social camponês marcado, além da pequena lavoura familiar enquanto principal atividade econômica, por uma população majoritariamente distribuída pela zona rural, onde muitas famílias seriam proprietárias de pequenas e médias porções de terra, essas distribuídas sistematicamente ao longo das grotas, próximas a nascentes e cursos d'água. Os grupos de vizinhança aqui seriam marcados por utilização em comum do espaço e recursos das chapadas; e das águas de rios, ribeirões e córregos nas grotas. Seus indivíduos apresentariam grande paridade econômica e laboral, todos lavradores, associando-se frequentemente como parceiros em campanhas de trabalho coletivo interfamiliar (as marombas), e em outros sistemas de troca de mão de obra, como a troca de dias e o camarada a dia. Trata-se de uma população em geral católica, embora sua vida religiosa se passe com grande independência do clero, da Igreja oficial e seus templos. Nesse sentido, as famílias aqui associar-se-iam também sistematicamente como pares para o trabalho religioso, por sua vez indissociável de um calendário festivo, recreativo e musical construído coletivamente. Revezar-se-iam para isso na iniciativa de realização e provimento das condições básicas para tais ocasiões. Além da independência em relação à Igreja, essa população apresentaria também, como vemos, grande independência econômica, bem como considerável autonomia em relação a núcleos urbanos, à administração estatal brasileira, ao trabalho assalariado³³ e ao capital.

Esse quadro se mantém relativamente estável pelo menos entre o século XIX e meados do XX e corresponde, como se pode notar, a parte importante da vida dos cantadores apresentados acima, todos lavradores, nascidos e criados em localidades da zona rural do município de Turmalina, de onde saíam em sua maioria já adultos, a partir da segunda metade da década de 1970.

32 Mais raros parecem ser os estudos, por exemplo, que trabalhem com algum detalhe aspectos não-materiais ligados a sistemas de valores, de símbolos, de parentesco, vizinhança, místicos, etc., do que os que descrevem espaços e processos de produção agrícola, formas de partilha e herança da terra, migração ligada ao trabalho e à economia, embates econômicos trazidos pela chamada modernização da agricultura.

33 Embora a migração temporária para trabalho assalariado constitua estratégia antiga de equilíbrio econômico entre moradores do alto Jequitinhonha, ela só passaria a ter um vulto e impacto mais expressivos na segunda metade do século XX. A esse respeito, ver Ribeiro (s.d.) e Castro (2014).

2.4 Modernização da agricultura, trabalho assalariado e escassez de água

Durante os anos 1970, mais precisamente a partir de 1974, chega ao alto Jequitinhonha um grande projeto reflorestador que ocupou vastas extensões de chapadas com monocultura de eucalipto. Esse reflorestamento, voltado em princípio a abastecer a siderurgia a carvão vegetal e a indústria de papel e celulose se mantém, a propósito, com grande êxito até os dias atuais. Tal empreitada, dita de “modernização da agricultura”, surgiu na esteira de outros grandes projetos do período, incentivados pelo governo federal, tributários de uma perspectiva político-econômica voltada à exportação de *commodities*, sob a égide do desenvolvimento e do crescimento econômico (c.f. Zhouri, 2013; Calixto e Ribeiro, 2008).

O alto Jequitinhonha, região de bioma Cerrado, era tido nesse contexto como um grande vazio, um meio destituído tanto física, quanto socialmente. Para o progresso econômico visado pelas políticas estatais de então, essas terras seriam um empecilho, consideradas desérticas ecológica e socialmente. Como dizem Calixto, Ribeiro e Silvestre, elas “serviam apenas para aumentar distâncias” (2006, p. 01). Nessa visão, estimava-se baixa sua aptidão agrícola geral, em especial das áreas de chapada, impróprias para a agricultura alimentar. A única vocação vislumbrada para elas seria a florestal, através de agricultura intensiva e monocultora, com utilização de técnicas modernas de preparo do solo, fertilização e controle de pragas. Por serem planas, as chapadas se mostravam ainda adequadas ao reflorestamento enquanto áreas de fácil mecanização (c.f. Galizoni, 2013; Calixto e Ribeiro, 2008).

Vastas extensões de chapada, que como vimos, tinham até então uso comum entre moradores próximos, foram assim privatizadas, num processo facilitado inclusive pela ausência de documentos cartoriais que comprovassem sua posse por esses moradores. As terras das chapadas foram em grande medida sumariamente consideradas desocupadas e devolutas, isto é, públicas, de posse do Estado, e cedidas ou arrendadas a longo prazo e a preços irrisórios para as grandes companhias reflorestadoras. Os lavradores que costumavam utilizar as áreas foram assim simplesmente expropriados. Outras porções, nesse processo de demarcação, foram griladas ou compradas a preços insignificantes (Galizoni, 2013; Maia, 2000; Calixto, Ribeiro e Silvestre, 2006). Em 1980 já se contavam 314 mil hectares de

florestas de eucalipto implantadas no Jequitinhonha, sendo a calha alta do vale a porção que recebeu a maior parte delas (Maia, 2000, p. 57). Mais atualmente, estimava-se que mais de um milhão e meio de hectares do Vale do Jequitinhonha estivessem ocupados pela monocultura de eucalipto (Zhour e Zucarelli, 2010, p. 219).

O plantio empresarial de maciços de eucaliptais tinha como propósito, por parte do Estado, levar desenvolvimento econômico e geração de emprego à região, que desde os anos 1960, vinha sendo contínua e consensualmente estigmatizada como das mais pobres do país, de baixo dinamismo econômico, incompatível com o crescimento almejado em âmbito nacional.³⁴ Grandes investimentos foram realizados no programa de reflorestamento, através sobretudo de incentivos fiscais e concessão de crédito a grandes empresas. Descontos de até 50% no imposto de renda foram concedidos a pessoas físicas e jurídicas, desde que a quantia fosse usada em projetos de reflorestamento próprios ou de terceiros (Calixto, Ribeiro e Silvestre, 2006). O Estado garantiu também a implantação de infraestrutura básica, com abertura de estradas, instalação de rede bancária, ampliação de rede elétrica, de saneamento e comunicação (Maia, 2002, p. 53-54).

Grande parte do eucalipto cultivado deveria ser utilizado para a produção de carvão vegetal, com vistas a abastecer a indústria siderúrgica nacional. O alto Jequitinhonha era estratégico ainda por sua posição geográfica, encontrando-se próximo a essa indústria que se localizava sobretudo em Minas Gerais. Por isso, o governo estadual também criou incentivos ao reflorestamento, através por exemplo, da criação dos Distritos Florestais, regiões prioritárias para a atividade, dentre as quais encontrava-se o alto Jequitinhonha (Calixto, Ribeiro e Silvestre, 2006).

Dentre as empresas atraídas à região por esse pacote de incentivos e facilidades, protagonizou a estatal Acesita (atual Arcelor Mittal), que como vimos, foi empregadora de vários dos cantadores que acompanhamos neste trabalho. Foi com a expectativa de melhores condições econômicas, prometidas pelo trabalho assalariado que essa suposta revolução econômica trazia ao alto Jequitinhonha, que muitos deles deixaram suas localidades rurais e vieram se instalar na cidade de Turmalina, no bairro São João Batista, justamente próximos à

34 Calixto, Ribeiro e Silvestre (2006) analisam sinteticamente a geração de emprego e renda do trabalho da atividade reflorestadora no alto Jequitinhonha, comparando-a à de outras atividades e usos da terra na região, a saber, a agricultura familiar, a cafeicultura e a pecuária. Ao fim, em termos de geração de emprego e renda para a região, o reflorestamento se mostra ironicamente muito pouco expressivo em relação à área que ocupa. A agricultura familiar, de outro lado, se demonstra a atividade mais intensiva em ocupação permanente de mão de obra.

sede da empresa, que se encontrava também nesse bairro. Diferentes interlocutores desta pesquisa chegaram a me dizer que o próprio nascimento do bairro (e parte importante de seu crescimento posterior) teria acontecido em função da instalação da Acesita: muitos dos empregados que acabavam de chegar da zona rural buscavam moradia aí, nos arredores do escritório da empresa.

A substituição de grandes extensões de bioma Cerrado pelo eucalipto acarretou de um lado diversos efeitos para o equilíbrio do próprio ecossistema e de outro, pressionou a população humana e a produção agropecuária camponesa de seu entorno em direção às grotas, intensificando o uso da terra nessas. O gado que até então era criado na solta, nas chapadas, passou a transitar pelas grotas, sobre áreas de roças e cabeceiras, compactando o solo com seu pisoteio e sujando nascentes. As áreas de cultivo de roças passaram a dividir espaço com pastos e o intervalo de pousio das primeiras, isto é, de descanso e recomposição das áreas de lavoura, se encurtou, o que fez diminuir sua produtividade. A redução do espaço disponível para agricultura pressionou também as famílias de lavradores a abrirem roçados próximos a mananciais, o que contribuiu para seu desmatamento e consequente secagem (Galizoni *et al.*, 2010; Galizoni *et al.*, 2013, p. 91-96).

Dentre os efeitos ambientais desse cultivo industrial do eucalipto, ganha destaque o impacto hídrico que ele trouxe à região.³⁵ Ao fim de poucos anos dos primeiros plantios de eucalipto, problemas de escassez de água começaram a ser percebidos pelos lavradores locais, problemas relacionados mais ou menos diretamente ao cultivo dessa espécie exógena (*c.f.* Galizoni *et al.*, 2010, p. 138-140; Galizoni *et al.*, 2013, p.91-96; Lima, 2013, p. 79, 103, 120). O volume de chuvas do período das águas (período chuvoso) diminuiu progressivamente, ao mesmo tempo em que muitas nascentes e córregos foram secando.³⁶

De acordo com a literatura disponível, os fatores que levaram a essa diminuição de recursos hídricos seriam vários e poderiam ser sintetizados no conjunto a seguir: elevado consumo de água pelo eucalipto, o impacto que sua monocultura tem na recarga da água

35 Um outro efeito flagrante e importante seria o da destruição da fauna e flora do bioma natural, com grande queda da biodiversidade local.

36 Segundo números levantados pela Câmara Municipal de Turmalina em 2015, divulgados através de um vídeo que ela realizou, entre 16 comunidades rurais no município, haveria existido há algumas décadas um total de 228 nascentes, das quais apenas 63 (ou seja, menos de 28% do total) estariam ainda vivas atualmente. Das 26 nascentes conhecidas no Córrego São João, por exemplo, correria água a presente em apenas uma (CÂMARA realiza reuniões em comunidades. Realização: Câmara Municipal de Turmalina, MG. Turmalina: 2015. 19'11"). Irônico perceber que alguns dos topônimos das comunidades alvo desse levantamento se remetem a corpos d'água, como "Poço d'Água", "Poço d'Antas" e "Olhos d'Água".

subterrânea, no escoamento superficial das águas e no controle dos picos de vazão.³⁷ Além do eucalipto consumir muito mais água e evapotranspirar muito menos, em relação à vegetação de Cerrado, sua monocultura diminuiria a permeabilidade das terras, o que reduziria a infiltração de água, a umidade do solo e a recarga subterrânea, desestabilizando por conseguinte o ciclo hidrológico. As estradas que cortam os eucaliptais, chamadas “carreadores”, tornam-se ainda sulcos que drenariam a água não absorvida de enxurradas, carregando alta carga de sedimentos a córregos e veredas. O volume de água escoada superficialmente pelos carreadores, com potencial erosivo, seguiria até as encostas das chapadas, por onde desceriam sobre áreas de mananciais, assoreando-as e soterrando-as (Lima, 2013, p. 120-121; Galizoni *et al.* 2010, p. 139; Zhouri e Zucarelli, 2010, p. 220). Além da diminuição de recursos hídricos, a implantação industrial do eucalipto causaria também um impacto negativo na qualidade da água (que sobra). Os resíduos carregados a nascentes e cursos d’água degeneram a qualidade da água, tornando-a em muitos casos inapropriada para consumo humano e empobrecendo a produtividade do solo (Lima, 2013, p. 120).

2.4.1 A escassez de água segundo os cantadores

Nas localidades rurais ao norte de Turmalina, indicadas no início deste capítulo, os moradores teriam começado a perceber desestabilizações no regime de chuvas e nos volumes das “águas pequenas”, nascentes e córregos, com menos de cinco anos dos primeiros lotes de eucalipto plantados. Esses efeitos tiveram reflexo rápido em suas lavouras, que passaram a restringir o plantio de espécies como o arroz, cereal que embora importante na alimentação local, exige grande quantidade de água para seu cultivo. Sr. Zé de Miguel me contou uma vez, a respeito do período em que começaram a sentir essas alterações das águas:

“A chuva, ela começou a diminuir de 79 pra cá. Aí, em 79 foi um... um dilúvio que teve, uma enchente muito grande que teve. E daí para cá a chuva foi só diminuindo mais. Aí já passou não plantar arroz mais, que o arroz ele depende de muita água, aí já passou a não produzir. Você plantava o arroz no início das águas, chovia e aí, diminuía, na época dele já florar e aí não dava, não

37 Para detalhamento desses diferentes fatores de impacto hídrico trazidos pela monocultura do eucalipto ao alto Jequitinhonha, bem como um estudo do histórico de precipitações e vazão de rios, desde períodos que antecedem a implantação dos eucaliptais na região, até aproximadamente o ano 2000, ver Lima (2013).

produzia. Aí foi, cada ano menos chuva, e foi chegando num ponto que o pessoal largou tudo, todo mundo parou de plantar arroz. Aí continuou plantando milho, mandioca, cana. E o povo também, dessa época para cá, que diminuiu... a gente acha que mais é o eucalipto, né? Porque o eucalipto chegou aqui na nossa região aqui foi em 76. Você vê, de 76 pra 79, você vê que ele já tava em crescimento de ir puxando o lençol de água. Então isso aí a gente achou que era o eucalipto que ele tava causando esse problema. (...) E daí para cá não teve uns anos assim, um, dois anos melhor do que o outro, de chuva. E a produção, cada ano que passa, menos do que a outra. Cada ano que passa você pode ver, os milímetros de chuva sempre é menos do que o outro. E aí o povo foi... as águas dos córregos foi diminuindo, muitos foi secando. Aqueles maior foi durando mais, mas resultou secando tudo também. E hoje água pequena, de córrego, não tem nenhuma: secou tudo.”

O início do período de chuvas, e por conseguinte o plantio do arroz, costumava coincidir, sem alterações, com o dia de Nossa Senhora Aparecida, 12 de outubro. Sr. Zé de Miguel conta que o terço rezado nessa data na casa da Tereza de Zé Paulinho era um marco para o plantio de arroz de sua família:

“Se era de domingo, o terço, de domingo, dia 12 de outubro, aí dia 13 era dia de plantar arroz. A certeza que no outro dia, que tava molhado e continuava chovendo. [eu: Começava a chover por aí, no dia 12?] É, dia 12. Tinha dia que a gente ia lá, custava atravessar o Ribeirão (Lourenço), para chegar na casa dela, dia 12. Que desse de domingo, segunda-feira a gente já tava plantando o arroz. Se fosse no sábado, aí domingo a gente já não trabalhava, aí segunda-feira a gente já tava. (...) E ter essa festa lá era todo ano, durante a vida dela, ela rezou esse terço.”

No ano de 2015 o 12 de outubro se passou com muitos terços rezados a Nossa Senhora Aparecida, mas sem chuva, para comentário de todos. As primeiras águas da estação só viriam a cair do céu, intermitentes e sem se estenderem por muitos dias, no dia 23, aliás, quando os foliões do São João Batista rezavam um terço a Nossa Senhora da Lapa, no Alto Lourenço. “Chuvadas” mais persistentes, como dizem da chuva que dura por vários dias consecutivos, suficiente para “molhar a terra”, só caíam, ao longo de toda essa estação, a princípio em

meados de novembro e mais tarde, na segunda quinzena de janeiro de 2016, durante a maromba que o mesmo Sr. Zé de Miguel, junto a D. Jandira, realizou em seu terreno.

Concomitante à diminuição de chuvas durante a estação das águas, córregos e nascentes começariam também a secar. D. Dôra, ao conversarmos sobre a escassez de água da região e suas razões, disse:

“As águas tá tudo secando, chuva pouca. Antigamente chovia demais, hoje em dia... você vê as águas esse ano: pouca. [eu: E por que a senhora acha que secou, que acabou essas águas?] Eu acho que acabou um mocado é esses... pôr roça demais nas cabeceiras d’água e ao mesmo tempo teve menos chuva. Esse eucalipto aí ele toma conta de tudo e, aí vai ficando cada vez pior. Que antigamente chovia demais, moço. Antigamente era chuva, era chuva mesmo. Vai lá no Rio (Araçuaí) para ver, num tempo desse (fim de março) o Rio já tá pouquinho água.”

Notamos que ela se refere, como causas prováveis da desregulação do regime de chuvas, da secagem de nascentes e diminuição da vazão do rio, ao mesmo tempo à monocultura do eucalipto e à abertura de roças em áreas de cabeceiras, e seu consequente desmatamento. Vimos que a intensificação do uso das grotas, dentro das quais estão (ou estavam) os mananciais, teria sido um dos efeitos da expropriação das chapadas.

Toni também me apontou o aumento do uso das grotas como causa da crise hídrica. Ele não fez entretanto, como pareceu fazer D. Dôra, uma ligação direta entre esse uso intensificado e o eucalipto. Acrescentou, por outro lado, um elemento importante na experiência local da falta de água, articulado em geral de forma simultânea às causas deduzidas de um ponto de vista técnico. Como ouvi em várias ocasiões de diferentes pessoas da região, Toni vincularia as alterações no regime de chuvas à vontade de Deus. A ação divina sobrepor-se-ia aqui à atividade humana para o estabelecimento gradativo desse quadro de crise:

“Naquele tempo a gente esperava a chuva o máximo 12 de outubro, para a gente plantar. E não faltava. A gente já aprontava o milho, entendeu? Já deixava do jeito, porque aquela data sempre vinha a chuva. A gente já começava o plantio e aí tinha a sequência da chuva, mês de novembro, de dezembro, de janeiro, sempre era bom. E com isso as águas, acrescentavam as águas, as

coisas produziam muito mais, porque tinha umidade boa do, como se diz, do solo, da terra, era isso. E teve uma diferença grande, o clima não era quente igual está hoje, que hoje o clima tá esquentando muito mais. E tinha, Léo, a gente plantava das águas, e tinha o plantio da seca. O pessoal já falava ‘é, nós pode preparar o feijão pra seca’, que era esse período agora entendeu? Agora de março, fevereiro, março, era um clima mesmo bom assim, de umidade entendeu? Sempre a gente não perdia as plantas, plantava e produzia bem, que já tinha aquele clima úmido. [eu: A terra ainda dava pra plantar o feijão da seca, depois, no final das águas?] O feijão da seca, exatamente. E hoje, nesse sentido aí teve uma mudança muito grande, como se diz, para pior. Assim, a umidade do ar, da terra, tá só diminuindo. (...) [eu: E será por que que você acha que diminuiu a água?] Rapaz, eu acho que o ser humano tem uma grande contribuição nisso aí. Uma parte eu acho que é uma coisa que, divina mesmo, que Deus, acho que era para acontecer esses tipos de coisas, na minha opinião. E o homem colaborou com isso, eu acho. Como que colaborou? Aí nas destruição da natureza, do meio ambiente. Como que isso acontece? Às vezes desmata nascente de água. (...) O povo faltou muito a mentalidade de preservar as nascentes de água, os córregos, não é? A criação de gado é uma coisa importante, que destrói a... se a pessoa não cuidar, acaba com a nascente de água, se você não cuidar direitinho, cercar uma nascente de água, o gado, moço, acaba com as nascentes. Ele come a vegetação, ele pisa, ele urina, acaba. Então eu acho que esse clima que está aí, está passando muito por isso sabe? Por esse descuido do povo.”

2.4.2 A escassez de água nos “dizeres dos antigos”

Mais à frente na conversa e de alguma forma em convergência à ideia dessa crise também como vontade divina, enquanto algo que estava mesmo para acontecer, como Toni disse acima, esse mesmo senhor acrescentou ainda que na verdade, há muito os antigos já previam um período de escassez de água, através de dizeres proféticos como o seguinte:

“Eu já vi muitos dizeres que ia chegar o tempo que o nosso rio aqui, o Araçuaí, a pessoa ia descer de escada para pegar água no poço, no rio Araçuaí, que ele ia secar, entendeu? E pelo andar do que tá aí, se não tiver uma consciência da população, primeiro de Deus, né Léo? Que nós precisa da chuva primeiro, se

não tiver a chuva que é a primeira que contribui pra gerar água, e uma consciência do ser humano, infelizmente, eu acho que isso aí tá num futuro muito próximo aí. Porque nós estamos vendo aí, todo ano diminuindo, todo ano diminuindo, a chuva, as chuvas diminuindo.”

Muitas outras pessoas me falaram também dessas previsões antigas, um tanto quanto apocalípticas, que estariam se confirmando nos dias de hoje. D. Dôra, por exemplo, me contou:

“Mas as pessoas velhas, moço, tinham entendimento para tanta coisa. Hoje muitas pessoas não dá valor para aquelas conversas que esse pessoal falava, mas muitas coisas que eles falavam a gente tá vendo, que eles falavam atrás, a gente tá vendo. (...) Igual meu avô, meu avô mesmo falava que quando, que ia vir um tempo que os mais novos ia buscar água no Rio pros mais velhos beber, porque eles não iam ter condições de ir no Rio buscar água. E a gente já está vendo isso aí porque, quantas pessoas hoje em dia velhas aguentam ir buscar água no Rio? Não guenta. Eu mesmo já lavei muita roupa no Rio, hoje em dia eu não aguento ir lá no Rio lavar roupa. Ribeirão, tudo, secou tudo. Então, cada vez a coisa fica mais difícil.”

Sr. Zé de Eva também me contou uma versão parecida do mesmo dizer:

“Eles falavam, os antigos falavam que ia chegar uma era que o Rio ia secar, os novos iam pegar água com uma escada e pegar água nos poços para vender pros velhos que não aguentavam pegar. (...) Eles falavam que o Rio ia secar, eu até duvidava, né? Falava assim ‘Gente, mas tem jeito de secar um rio com um aguão desse?’ Ia chegar uma era que ele ia secar, e aquelas pessoas novos iam fazer uma escada para pegar água naqueles poços pra vender pros, para aquelas pessoas velhas de idade que não aguentava panhar água. Os antigos falavam isso. Não é totalmente os antigos porque... é vem dos antigos, né? Porque isso aí meu pai mesmo falava, né? É uma coisa que evém, a gente fala os antigos, e a gente também tá contando a história, né? Mas só que essa coisa velha que evém, e evém acontecendo mesmo, do jeito que lá vai, né? Que córrego mesmo não tem água mais, córrego nenhum não tem. Para cá do Rio os córregos nenhum tem água mais. É só pegar só pro Rio mesmo e toda

cidade tirando a água do Rio chega num ponto vai só, tira não põe, né? Acaba secando mesmo.”

Segundo Sr. Zé de Miguel, que em outra ocasião me contou sobre o mesmo dizer, haveria um momento em que: “É, as mulher iam com uma escada pra apanhar água nuns pocinhos lá no fundo do Rio, uma brigando com a outra, senão uma levava a água toda e a outra ficava sem nada, isso tudo era coisa que os velhos falavam.” João da Batoca também me contou:

“Eu mesmo já cansei de escutar aí que o Rio, muita gente... eles ainda falavam assim que quem vivesse ia contar o caso. Ia sobrar só os poços dentro daquelas cavernas mais fundas. E as pessoas iam descer de escada pra pegar água. Eu já escutei esse papo, muita gente já falar isso, dos mais velhos sabe, povo que, os mais antigos sempre tinham essa história.”

Outros dizeres dos antigos

Junto a esses dizeres dos antigos sobre a escassez da água, ouvi também outros que previam outros aspectos de um futuro que, embora parecesse à época longínquo e talvez inalcançável, tem se tornado cada vez mais presente na visão das pessoas que os reproduzem. Essas previsões não estão desconectadas da crise hídrica atual e apresento abaixo algumas, que escutei com maior frequência. As três primeiras estão em versões contadas pelo Sr. Zé de Eva.

Na primeira, ele fala das migrações para São Paulo, que teriam então num futuro distante seu caminho facilitado, se tornariam mais frequentes e rápidas:

“É, pra trás, o povo ia embora, logo quando eu era bem pequeno, o cara ia embora, o povo ficava tudo chorando, que ele ia embora, a base deles ficar era dois, três anos. Não ficava menos de dois anos não, era de dois anos acima. [eu: Para trabalhar fora?] Para trabalhar fora, cortar cana. (...) Quando chegava, era uma foguetada queimando, de alegria que tava chegando. Queimou um foguete, você falava: ‘Oh, tá chegando um são-pauleiro.’ (...) E

eles falavam, os velhos falavam que São Paulo ia virar caminho de roça, que ia virar um... como diz, um pra-lá-pra-cá, o povo ia sair cedo e voltar de tarde. E está acontecendo uai, você vê que o menino meu (que é motorista) tem hora que ele chega aqui cedo, quando é duas horas da tarde ele já tá voltando de novo. O sinal é o que? Se ele tá voltando de novo é... o serviço dele é transportar o povo, se ele tá voltando de novo é porque o povo tá pra lá, pra cá, igual caminho de roça mesmo.”

Mais à frente, ele fala das cercas, que tiveram seu uso bastante intensificado quando o gado bovino passou a dividir o espaço das grotas com as lavouras e quando os limites entre chapadas e outros terrenos tiveram que ser melhor delimitados:

“E também tem um negócio também, que eles falavam que o mundo ia ficar todo cercado de cerca de espinho. Cerca de espinho é essa cerca de arame que todo canto, que de primeiro era uma larga, que não tinha cerca ne canto nenhum. Era uma coisa assim, que não tinha cerca. E hoje não, hoje tem hora que pra você passar num terreno, às vezes um terreno pequenininho, você passa debaixo do arame três, quatro vezes, colchete, dá até preguiça, deveras. Quando nós ia na casa de mamãe lá, dava uma preguiça, uai. Era colchete pra todo canto! Num lugar era colchete, num lugar era passar debaixo de arame, é uma coisa que, que os antigos falou, que todo mundo tá enxergando, né? Essa história aí é uma coisa que todo mundo tá enxergando.”

Por fim, menciona a abertura de uma malha viária (os “carreadores”) que acompanhou o programa de modernização da agricultura na região, em função da mecanização da cultura de eucalipto, de seu acesso e do escoamento da madeira produzida. Acredito que Sr. Zé utiliza o termo “trilho” à frente tentando traduzir para mim a palavra “picada”, utilizada localmente para se referir a um caminho estreito, como uma trilha:

“É, carreador pra todo canto, que não tinha. Tinha aquelas estradinhas da gente passar só. Hoje não, hoje ninguém anda naqueles trilhos mais, hoje é rodagem. Eles falavam ‘carreador’, os velhos falavam ‘carreador’, né? Os velhos falava: ‘Vai chegar um tempo que nós vamos andar só ne carreador.’

Esses trilhos vai acabar.’ E acabou mesmo, que hoje a gente anda só ne rodagem mesmo, não tem trilho mais, que a gente passa.”

Sr. Zé de Miguel apresenta de forma resumida alguns desses dizeres, dentre os quais o que previa as “cercas de espinho”. Ao fim ele menciona a redução do número de espécies de feijão outrora cultivadas por todos:

“Muitas coisas que meu avô falava, que a avó dele falava pra ele evém acontecendo tudo direitinho. Que era pouco... ‘muito pasto e pouco rastro.’ Hoje lá vai acontecendo isso mesmo, o pessoal da zona rural lá vai acabando com o gado, lá vai ficando só com os maior. O pasto, tem pasto, mas não tem gado. Sobre a cerca de arame: não tinha. A avó dele falava: ‘Vai ter um tempo meu filho, que vai ter uma cerca de espinho que para você passar vai dar trabalho. Todo lugar que você vai, você encontra uma cerca de espinho.’ Aconteceu, é o arame. (...) Até o feijão, ele ainda tem um ditado, que guardasse o feijão numa cumbuca para mostrar os mais novos, as qualidades de feijão. Isso já acabou, o tanto de qualidade de feijão que tinha, hoje os novos não conhecem. Hoje você pega um feijão é carioquinha e preto. No tempo tinha o bico-de-ouro, tinha o rosinha, tinha o santa clara, tinha o... o macuquinho, cada um com uma cor diferente, um formato diferente, acabou tudo.”

2.5 Migração do campo para a cidade

Como vimos no início deste capítulo, muitos dos cantadores que ora acompanhamos migraram de suas localidades rurais, onde suas famílias se encontravam há gerações, para a cidade de Turmalina, em busca de trabalho assalariado. Isso se deu sobretudo a partir da segunda metade da década de 1970, em função dos muitos postos de emprego abertos pelo cultivo industrial de eucalipto que, como também visto, se instalava na região com promessas de crescimento econômico para o lugar e sua população. Foi dessa maneira que vieram para a cidade por exemplo Sr. Zé de Eva, Sr. Zé de Miguel, Dé de Tião Anania, Basteco e João da Duda, companheiros atuais do grupo de foliões. Na verdade, outros cantadores que acompanhavam o grupo anos atrás, como o finado Sr. Tião de Rita, ou Sr. Bastião de Santo,

havia também vindo para a cidade na segunda metade dos anos 1970 para trabalhar no reflorestamento.

Dos cinco primeiros companheiros indicados, quatro voltariam ainda para o campo, em momentos diferentes, diante de frustrações na vida de assalariado. Sr. Zé de Eva, em função de más condições de trabalho na cidade, resolveu voltar para o Morro Redondo ao fim de sete anos passados em Turmalina, a essa altura já casado e com dois filhos. Sr. Zé de Miguel, por motivos semelhantes, deixou o emprego na cidade com menos de um ano de trabalho e voltou para a casa do pai, no Córrego São João. Dé, como vimos, levou dois anos até retornar ao Morro Redondo, insatisfeito com o trabalho no eucalipto e seu rendimento financeiro. Basteco foi demitido após 16 anos de trabalhos prestados ao reflorestamento e regressou, logo depois, para a terra da família no Lourenço.

Com exceção desse último senhor, os outros três companheiros fariam novamente o caminho para a cidade, alguns anos mais tarde, empurrados pela falta de água e a diminuição da produção da lavoura. Basteco, que morava bem próximo ao rio Araçuaí, resistiu até que o terreno de sua família passasse a receber, tempos depois, água encanada desse mesmo curso d'água, através de programas municipais de saneamento rural. Como vimos, ele também acabou vindo para a cidade, mas recentemente, em 2015, por motivos de saúde. Como todos de sua família e vizinhos haviam feito esse caminho, Basteco se encontrava muito desamparado no Lourenço, em caso de eventual urgência.

Aparecida morena também se viu obrigada a se mudar para a cidade com a família, pressionada pela falta de água. Entretanto, a secagem do Ribeirão Lourenço, às margens do qual moravam, se deu por motivos diretos um pouco diferentes da maioria dos outros cursos d'água da região. No bojo da modernização da agricultura, e através da adoção de técnicas modernas de irrigação e trato da terra, barragens foram construídas na cabeceira do Ribeirão, bem próximas à cidade, para irrigar monoculturas de café e capim braquiária na segunda metade dos anos 1990. Com a barragem da água no ponto mais alto da calha, somada à secagem de diversos córregos que afluíam no Ribeirão, ele teve sua vazão gradativamente reduzida, se tornando em poucos anos um leito totalmente seco durante praticamente o ano todo. Até então, Aparecida e seu marido João costumavam “tocar roça” própria em seu terreno. Além disso, João trabalhava frequentemente como camarada para outros lavradores vizinhos, bem como plantava roças à meia, ou à terça, junto a eles. Entretanto, na altura em que o Lourenço foi barrado, João já encontrava pouco trabalho na circunvizinhança, por conta

da gradativa desregulação das chuvas, secagem de águas e consequente diminuição geral do número de roças plantadas na região. Desta maneira, em meados dos anos 1990 ele trabalhava sobretudo na cidade, onde encontrava serviço como pedreiro, fazendo quotidianamente o trajeto de ida e volta. Em 1998, quando a água do Lourenço já secava completamente na maior parte do ano, como esse próprio senhor me disse, a solução mais óbvia foi se mudar com a família para Turmalina:

“Quando chegou numa altura que passou já a não produzir quase nada e sempre a gente ficava é devendo, aí eu dei (de) trabalhar aqui na cidade, trabalhava de pedreiro. Vinha e voltava todo dia de bicicleta. Foi até que chegou um ponto que, a água também foi dando de acabar, foi aonde que a gente foi obrigado a mudar pra cá justamente por causa da água. Aí fomos obrigado a desistir de lá, sabe?”

Um pouco mais sobre a secagem do Ribeirão

O Ribeirão Lourenço, que tinha águas maiores que as dos córregos, limpas e com muitos pontos de “lapa”, isto é, pedras grandes e lisas, era usado não apenas pelos moradores mais próximos a ele, mas também por famílias que vinham desde o Morro Redondo e o Córrego São João, como conta Aparecida morena:

“O pessoal lá do Morro Redondo, eles lavavam roupa lá no fundo onde é que eu morava, naquela lapona onde é que você passou lá, nós morava lá. [João: Tinha dia de sexta-feira que descia... só... via aqueles volumes de bacia de roupa descendo o morro, era...] Era até bonito ver, viu? [João: até oito mulher, amontoava tudo lá no fundo daquelas lapas, era um barulho de gente o dia inteirinho.] A gente lavava, punha para secar... oh gente, era tanta água! Oh, benção de Deus, acho que mais nunca, gente. Não é perdendo a fé de Deus não, mas é do povo mesmo. Acho que mais nunca a gente vê aquilo. Deu uma saudade daquilo, de ver aquele tanto de água, aquele tanto de gente que, né? Que utilizava a água ali. Nosso Deus! Já aconteceu até do pessoal do Bastião do Horácio (do Morro Redondo) sabe, deles carregar água de animal (gado equino) para lá, antes de ter a água (encanada) deles lá, quando dava na

época que descia, que às vezes a água deles lá acabava, eles buscavam de animal cá no Ribeirão Lourenço. Pra ver, Nossa, como diz o caso, é tipo um sonho, pra gente, a gente saber assim ‘Nossa Deus, aconteceu tudo isso naquele Ribeirão.’ É uma coisa assim, eu falo mesmo, é uma coisa que me entristece muito, primeiramente que eu sei que a falta da água é muito triste. E segundo, de eu saber que eu nasci ali e vi aquele aguaceiro. Mãe tinha o máximo de cuidado com nós, porque tinha muita água. (...) [eu: Sua mãe tinha cuidado com vocês por causa de quê?] Da água do Ribeirão, do Lourenço, tanta água que lá tinha. [João: Que o lugar de travessar muitas vezes a água era uma quantia de água assim oh. Conforme menino fosse atravessar, a água tomava ele, sabe?] É verdade, e arrematou em nada, Nossa Deus... difícil demais moço.”

Logo que as barragens começaram a ser construídas, os moradores ao longo do Ribeirão perceberam a água suja, barrenta, sem no entanto suspeitarem da causa dessa alteração. Em poucos dias a vazão começou a diminuir e a notícia da barragem chegou até eles. Depois das obras prontas, o que se deu em um intervalo de poucas semanas, a água deixou de correr até que se enchessem os reservatórios. Com os reservatórios cheios e sobretudo durante a estação chuvosa, quando se fazia desnecessário o uso da irrigação artificial, a água descia, suja e pouco abundante, pelo Ribeirão. Após alguns anos, a vazão diminuiu ainda mais e sobretudo nos meses de estiagem, quando a água dos reservatórios era drenada para a irrigação do café e da braquiária, apenas alguns poços mais fundos de água lamacenta perduravam ao longo do leito. Muitos moradores do Lourenço passaram a caminhar quilômetros pelas grotas para buscar água no Fanha. Como diz Aparecida:

“A gente às vezes, que a gente buscava água sempre era lá (no Lourenço) né? E chegava de manhã, às vezes a água já tava diminuindo. A gente pensava assim: ‘Uai, por que será que tá diminuindo?’ Não era de costume de diminuir, né? E teve uma época, primeiramente que a água chegou lá muito suja, suja, suja, suja. Aí nós pensou: ‘Por que será que essa água tá suja, porque não tá chovendo?’ Aí quando foi depois a gente ficou sabendo que eles estavam construindo a barragem aqui em cima. Que aí, como eles estavam colocando a terra, né? É claro que a água ia chegar lá embaixo suja e a água já diminuiu. Aí ficou assim aqueles quase poço e suja. Aí depois

quando já foi nos três dias em diante que a água já começou chegando lá embaixo, mas a água pouca. E aí, daí por diante foi só diminuindo e quando assim, dava nas águas, nós tinha água. Quando dava já, pegar ali, começar a seca, né? Já de, mais ou menos assim, de março, pode bem dizer, de março em diante, eles já iam diminuindo a água, diminuindo a água e quando já dava no mês de setembro, de agosto, setembro, nós já não tava tendo água mais. Foi até que no final das contas foi preciso a gente vir, igualmente eu te falei, porque chegou um ponto em que não tem nem pra usar, nem pra criação. A água ficou os pocinhos e pra poder pegar a água assim pra tirar às vezes pras galinhas, ou aliás lavar algum prato, tinha que sessar ela assim, aquela borra preta pro cima sabe? (...) Tinha vez de eu passar a mão, de ir pro Ribeirão com a bacia de roupa pra lavar e voltar pra trás com a roupa toda suja. Oh gente, eu sentava na lapa do Ribeirão, eu chorava. Porque eu sabia que a água era barrada aqui em cima. ‘Tá bem’, eu voltava com a roupa pra trás sem lavar. Aí veio, vinha, lavava lá no Fanha (a aproximadamente 4km de distância de sua casa), né? Lá onde é que tem aquela, igual que nós mostrou pra você, onde é que tem aquela vendinha ali pra baixo ali que nós descia e aí nós buscava, eu, ele (João), os meninos (filhos do casal), nós buscava água ali pra baixo da vendinha, ali que você viu ali, sabe? Buscava no litro descartável, que os litros descartável naquela época era pouco, porque não tinha muito, né João? [João: Não.] (...) A gente conseguia com quem tinha. E eu buscava ne balde, eu punha o balde na cabeça, com pedra... (...) E aí depois daquela casa lá que nós foi no terço de domingo, nós pegava pra baixo. Dali pra baixo é só descida e pedra, a estrada de boi (caminho estreito). Cadas pedra no meio da estrada da gente passar que, a gente não... (...) E no mais, isso a gente assim, buscava pra tomar banho, pra beber, pra cozinhar, tudo é lá. Foi indo, arrumava serviço era aqui, lá não conseguia serviço mais, né? Aí eu falei assim: ‘Ah, desde quando você (João) tá trabalhando, você não fica lá, você sai de madrugada, chega de noite, de bicicleta, é melhor nós vir.’ Aí nós viemos (para a cidade), alugou uma casinha ali embaixo, na rua Bahia.”

Um grupo de moradores do Lourenço, dentre os quais Aparecida, chegou a ir à cidade vizinha de Minas Novas, com apoio do Sindicato dos Trabalhadores Rurais, para denunciar a barragem do Ribeirão junto ao Fórum e ver o que poderiam fazer judicialmente em vistas de se reverter a situação. A luta não rendeu muito para eles: Aparecida mesmo não sabe ao certo

o que se passou depois disso, nem exatamente o que foi feito posteriormente pelo Fórum ou pelo Sindicato. O fato é que a água continuou sendo barrada.

Como lembram essa senhora e seu marido, além de sua própria família, deixariam ainda o Lourenço, pelos mesmos motivos, os seguintes antigos vizinhos:

“Saiu a Maria mais Zé do Otávio, e a Firma, a Firma também, a Maria Bastião Gomes, [João: Zé de Inito que eu não falei, Zé de Inito também.] É, Zé de Inito, Maria de Cula e... Rosalina, a tia Telvina, que é, né?, minha tia, o Bastião, o Zacarias também, o Zacarias, e nós lá... (...) É, saiu o José Paulo, o Donizete, [eu: Vicente Carinhanha?] Vicente Carinhanha...”

Esses casos de atuais companheiros que vieram para a cidade pressionados pela escassez de água poderiam ser estendidos aos de outros cantadores que acompanhavam o grupo com mais frequência há alguns anos, bem como a um sem número de outras pessoas e famílias, muitas das quais inclusive antigas vizinhas daqueles, que compunham junto a eles os terços, giros, festas, marombas e demais ocasiões musicais acontecidas no campo.

Na verdade, parte importante da população do bairro São João Batista é composta por antigos moradores das localidades vistas entre o Rio Araçuaí e o Fanha, pessoas que se instalariam gradativamente no distrito sede de Turmalina por motivos muito semelhantes aos dos cantadores, ligados continuamente à busca por trabalho assalariado, à escassez de água, ao empobrecimento da produtividade da terra, enfim, a um movimento modernizador iniciado na segunda metade dos anos 1970, que ao mesmo tempo atraía a população para a cidade (através da oferta de trabalho assalariado e da perspectiva de aumento do poder econômico) e a empurrava do campo (com expropriação fundiária, crise ecológica e diminuição da produção agropecuária). Embora esse processo migratório tenha tido em Turmalina, segundo o que pude ouvir de uns e outros, um período intenso entre a segunda metade da década de 1970 e o fim da de 1990, ele ainda parece perdurar até os dias atuais. A cidade visivelmente não para de crescer, através da construção de novos bairros e da ampliação de seus limites, e é comum ouvirmos notícias de famílias que continuam a se mudar da zona rural para a sede municipal. Muitas famílias se mudam também gradativamente, mantendo residência lá e cá ao mesmo tempo, e passando aos poucos a permanecer a maior parte do tempo nessa ao invés daquela.

Poderíamos relacionar ainda essa inversão demográfica a um processo de urbanização mais amplo que tomou lugar, como se sabe, não apenas no alto Jequitinhonha, ou no Brasil, mas em geral em toda a América Latina, onde a concentração populacional se inverteu rapidamente de uma maioria rural para uma maioria urbana, a partir de meados do século XX. No Brasil, logo antes desse período, aproximadamente 70% da população do país se encontrava no campo, enquanto nos anos 1990 esse mesmo número era usado para indicar sua população urbana (IBGE, 2003). No município de Turmalina se calculavam 16.500 habitantes em 1970, dos quais 85% se encontrava na zona rural e apenas 15% na sede municipal (IBGE, Censo Demográfico 1970). No censo de 2010, o IBGE levantou um total de 18.055 habitantes no município, dos quais pouco mais de 70% habitava a zona urbana, contra pouco menos de 30% distribuído pela zona rural (IBGE, Censo Demográfico 2010). Vemos que enquanto o número total de habitantes turmalinenses pouco mudou dentro desses quarenta anos, houve uma inversão quase total de sua distribuição entre as zonas rural e urbana.³⁸

A rápida urbanização brasileira esteve diretamente ligada a projetos de industrialização do país, modernização da agricultura e sua inserção na economia de mercado (*c.f.* Balsan, 2006, entre muitos outros). Não se deve perder de vista sua implicação, como menciona Queiroz (2009 [1963], p. 66), em um processo de integração do camponês na economia de mercado enquanto proletário, onde sua situação econômica degradaria, mas onde também haveria degradação de sua posição social.

2.6 As cantorias do presente

Como dizíamos pouco atrás, muitas das famílias que se instalaram no bairro São João Batista a partir da segunda metade dos anos 1970 já eram circunvizinhas antes disso, quando moravam em localidades rurais próximas, onde produziam juntas as festas e demais ocasiões musicais dos lugares, também apontadas mais acima. Uma vez na cidade, essas famílias continuaram a atualizar seu calendário músico-celebrativo, embora seja costumeiro apontarem

38 É preciso ter em conta que o atual município de Veredinha, que conta com uma população de 5.549 habitantes residentes segundo o Censo 2010 do IBGE (*ibid.*), era até 1995 um distrito de Turmalina. Um exame mais exato do crescimento populacional da área que ocupava esse município em 1970 deveria então levar em conta também o número atual de habitantes daquele. No entanto, a proporção entre habitantes residentes das zonas rural e urbana em nada mudaria com essa nova equação.

hoje em dia seu empobrecimento em relação ao passado no campo, quando ele seria mais variado, mais rico em eventos e envolveria muito mais pessoas, dentre as quais muito mais cantadores. Passaremos a seguir pelas diferentes ocasiões musicais realizadas atualmente nesse contexto, por essas pessoas, ocasiões onde, como veremos, o grupo de foliões se faz peça importante.

2.6.1 Giros de folia e seus pousos

Como visto no capítulo anterior, atualmente os foliões do bairro São João Batista realizam diferentes giros de folia, além do giro do Divino, o único existente quando todos moravam na zona rural. Essas outras folias foram em parte aprendidas em outros lugares e reproduzidas aqui, e em parte criadas, compostas por alguns dos próprios cantadores locais.

Dessa forma, além do Divino, é comum que o grupo gire a presente também em companhia dos Santos Reis, de Nossa Senhora do Rosário e de São João. Os giros do Divino e de Reis seriam os mais frequentes, acontecendo todos os anos, o primeiro ao longo do mês de maio e o segundo entre a véspera de natal e o dia 06 de janeiro. Os dois últimos são mais esporádicos, realizados em alguns anos e em outros não. O giro com Nossa Senhora do Rosário toma lugar normalmente entre os meses de setembro e outubro, enquanto o de São João ocupa o mês de junho.

Entretanto, se como vimos, o giro do Divino tinha, até há algumas décadas, a duração aproximada de trinta dias ininterruptos, agora ele preenche geralmente apenas os fins de semana de seu período de realização. Como muitos dos foliões e anfitriões do Divino são atualmente assalariados, sábados e domingos tornam-se dias de maior disponibilidade desses para aquela atividade. Os demais giros também acontecem, via de regra, durante finais de semana e feriados, ao longo de seus respectivos períodos de realização.

Todos esses giros costumam tomar lugar em parte na cidade de Turmalina, sobretudo no bairro São João Batista, e em parte em diferentes localidades da zona rural ao norte do distrito sede, geralmente os mesmos lugares observados anteriormente, que costumavam receber o Divino com mais frequência quando eram mais povoados. Tanto na zona urbana, quanto na rural, as famílias visitadas pelas bandeiras são em geral também as mesmas que costumavam receber o Espírito Santo há algumas gerações, isto é, os mesmos circunvizinhos,

conhecidos, compadres, parentes e parceiros que desde há muito mantêm diferentes formas de trabalho cooperativo, dentre as quais festas e rezas, como os giros que vemos aqui.

De maneira análoga à diminuição atual da duração dos giros, que agora ocupam em média três ou quatro fins de semana em contraste ao mês ininterrupto dos tempos passados, os pousos atuais também tornaram-se mais curtos. Enquanto os antigos pousos do Divino são continuamente lembrados como festas que se estendiam pela madrugada, seguindo até o amanhecer, hoje os pousos de diferentes giros raramente ultrapassam a marca da meia-noite, segundo o que pude perceber.

Também é comum indicarem que os pousos do presente reúnem menos pessoas do que os que muitos presenciaram em suas juventudes. Ainda assim, é possível observar algumas ocasiões atuais que contariam, como mais antigamente, com muitos convidados. Este foi o caso, por exemplo, do que aconteceu anteontem (em relação, claro, à data em que escrevo), dia 07 de maio de 2016, na casa da D. Creuza de Zé de Luca, onde contavam-se cerca de duzentas pessoas, em um pouso do Divino.

Mas se os presentes em geral podem ser, mesmo que esporadicamente, numerosos nessas ocasiões, o mesmo não acontece em relação a seus cantadores. Como vimos através de menções em alguns depoimentos apresentados até aqui, um número muito maior de cantadores seria encontrado em pousos e outras ocasiões musicais até aproximadamente 1980, em relação ao que pode ser observado hoje em dia. Embora a nostalgia contida nesses depoimentos, na evocação dos “tempos antigos” (do tempo “de primeiro”), seja um valor certamente marcante das narrativas, a diminuição do número de cantadores conhecidos nas últimas décadas pode ser também observada por todos em termos muito objetivos. Muitas pessoas são capazes de enumerar sem dificuldade dezenas de nomes de cantadores, ou de famílias de cantadores conhecidos no passado, em contraste aos poucos companheiros que cantariam no presente. Atualmente, esses cantadores se resumem na maior parte das vezes aos únicos companheiros do grupo de foliões.

Tal restrição significa inclusive que há um tipo de sobreposição de papéis sobre eles. Ao passo que antes os cantadores de folia tinham a possibilidade de descansar quando chegavam aos pousos, enquanto outros companheiros encarregar-se-iam das brincadeiras, hoje são as mesmas pessoas que cantam a folia nas casas visitadas ao longo do giro propriamente dito, bem como as brincadeiras dentro da festa realizada em cada pouso, ao fim de cada jornada. No pouso indicado acima, oferecido pela D. Creuza, por exemplo, além dos

foliões do grupo, apenas quatro outros senhores, originários da localidade rural do Galego (situada a aproximadamente 30 km de Turmalina, no município vizinho de Capelinha), apresentaram-se para brincar um “catira”, forma como eles trataram o tipo musical ao qual o pessoal dos lados do Córrego São João se refere mais comumente como “paulista”. No resto da noite, foram os próprios companheiros do grupo, a propósito já bastante cansados do dia de giro, que cantaram cabocos, noves e paulistas.

2.6.2 Terços

Atualmente continuam sendo rezados diversos terços cantados, dedicados a diferentes santos, ao longo de todo o ano. Esta é sem dúvida a ocasião musical mais frequente envolvendo o grupo de cantadores do São João Batista. Entre agosto de 2015 e julho de 2016, por exemplo, dentre as cerca de oitenta ocasiões musicais em que tomaram parte esses companheiros, cinquenta terços foram rezados. Isto é, os terços marcaram mais de 60% de tais ocasiões, tendo sido rezados numa média de quatro vezes ao mês, dentro de tal intervalo de tempo.

Nossa Senhora Aparecida é certamente quem concentra o maior número de rezas em sua dedicação. Em 2015, no dia 12 de outubro, pude acompanhar quatro terços em sua homenagem. Tive notícia ainda de ao menos outros cinco que eram rezados ao mesmo tempo, entre pessoas conhecidas. Sr. Zé de Eva já me disse ter rezado, certa vez, doze terços ao longo dessa única data. Além do 12 de outubro, pude acompanhar ainda cerca de duas dezenas de terços rezados à Senhora Aparecida também em outras datas, dentro desse mesmo período de um ano.

Para se rezar um terço, é costume que os donos da casa, que têm a iniciativa do evento, convidem uma “rezadeira” (mais raros são os homens “rezadores”) para dirigir o trabalho religioso, isto é, para conduzir as diferentes orações e cantos, ou orações/cantos, no caso do terço cantado, pronunciados e/ou entoados com a participação de todos os presentes. Dentre os companheiros atuais do grupo de foliões, há duas experientes rezadeiras de terço: D. Jandira e Aparecida morena. São ainda das poucas conhecidas que rezam atualmente o terço de forma cantada. O grupo de foliões se torna assim também um “grupo de terço”, fórmula pela qual é às vezes tratado: quando essas senhoras são solicitadas para tal serviço, contam sistematicamente com a ajuda dos demais companheiros foliões. Eles garantem uma dada

qualidade musical da reza e o seu acompanhamento instrumental, com uso de violão, acordeom e alguns instrumentos de percussão, como timba e pandeiro. Além disso, podem ainda assegurar brincadeiras após o terço propriamente dito, caso os donos da casa tenham previsto também, como é comum, uma festa associada à ocasião.

Como nos giros, os cantadores mais uma vez somam papéis musicais outrora divididos por um maior número de pessoas. Aqui, ao contrário do que contam ter sido mais costumeiro tempos atrás, os mesmos rezadores são também a maior parte dos cantadores da cabocada. Nos casos de terços rezados nos pousos de um giro qualquer, poderíamos acrescentar mais um termo a essa soma: os rezadores e caboqueiros seriam ainda os foliões.

Além das brincadeiras que compõem uma eventual cabocada ao fim de um terço, é comum atualmente que alguns dos companheiros do grupo, e casualmente outros presentes, toquem também aí modas de viola, peças de música sertaneja famosas nacionalmente, aprendidas geralmente pelo rádio.

Se no passado era comum que se brincassem, nessas ocasiões, diferentes tipos de cantiga ao mesmo tempo (“caboco na sala e roda no terreiro”), o restrito número de cantadores atuais parece inibir tal simultaneidade musical. Nunca presenciei, por exemplo, uma ocasião em que se cantassem modas no terreiro e cabocos na sala. Às vezes se cantam primeiro umas e depois outros, às vezes apenas umas ou outros.

Como nos tempos passados, continuam a haver terços famosos, realizados anualmente por uma dada família, reunindo grande número de convidados. Assim é por exemplo o 12 de outubro na casa da Aparecida morena, muito devota de Nossa Senhora Aparecida, e aliás nascida no dia dessa. D. Rosa Cassimiro é outra moradora do bairro São João Batista famosa pelos terços rezados em sua casa (ao Divino, a São Sebastião, a Nossa Senhora Aparecida), reuniões animadas que envolvem muita gente.

Além de terços rezados na cidade, é comum que famílias que mantêm residência na zona rural, mesmo que essa seja a presente uma residência secundária, prefiram realizar terços nela, como faziam há algumas décadas. Nesse caso, costumam participar tanto pessoas de localidades próximas à casa, como muitos da cidade, que seguem então para lá, às vezes em caravanas.

2.6.3 Maromba

Nas localidades rurais aqui indicadas aproximadamente entre o Rio Araçuaí e o Fanha, desde meados dos anos 1980, quando muitos dos então cantadores de cantiga de roça que lá residiam se mudaram para a cidade, essas cantigas e a própria prática de campanhas coletivas de limpeza de roça deixaram de ser usadas. Os compadres Zé de Eva e Dé de Tião Anania, por exemplo, que eram até então bons companheiros de roça, teria deixado depois disso de participar de marombas.

Como se pode ter entrevisto em algumas descrições anteriores, mesmo tendo se mudado para a cidade, muitas pessoas nunca deixaram de plantar roça, ainda que sua lavoura mais atual tenha se tornado mais modesta e menos produtiva em relação ao passado e deixado de significar a principal atividade econômica de sua família. Sr. Zé de Miguel e D. Jandira, por exemplo, nunca cessaram de plantar, a cada ano, um pouco de milho, feijão, amendoim, em seu terreno no Córrego São João. Na estação das chuvas de 2014-2015, ao invés de limparem (de “carpirem”, como dizem) sua roça sozinho, ou com contratação de camaradas, como vinha fazendo nos anos anteriores, esse casal decidiu convidar companheiros, dentre os quais todos do grupo de foliões, para o ajudarem no trabalho. Como nos tempos anteriores a 1980, fizeram assim em dezembro de 2014 uma maromba, embora aqui ela tenha se resumido a um único dia de trabalho coletivo – uma única “marca de serviço” – e atendido a um único tomador do serviço. Os companheiros teriam ajudado por diversão, pelo prazer de participar da maromba e atender ao pedido do casal, já que não teriam o dia de trabalho retribuído posteriormente em suas próprias roças.

No ano seguinte, em janeiro de 2016, a maromba do casal se repetiu e, apesar de não tê-la implementado novamente outro ano mais tarde (entre 2016 e 2017), ele demonstrou a intenção de continuar a realizá-la eventualmente nos anos posteriores. Assistimos assim a um tipo de retomada recente dessa prática que há cerca de trinta anos se encontrava latente. No entanto, ela também sofre uma importante restrição em relação aos tempos passados: não se trata mais de uma longa temporada de trabalho coletivo alternado entre diferentes roças, de diferentes parceiros, mas, pelo menos por enquanto, de uma única marca de serviço, isto é, um evento pontual, realizado em apenas um dia, em uma só roça por ano.

Como mencionado anteriormente, deter-nos-emos um pouco mais em uma descrição da maromba realizada por Sr. Zé e D. Jandira em 2016 ao longo dos capítulos 3 e 4 do presente trabalho.

2.6.4 Outras festividades

Embora as cabocadas autônomas, não associadas a outras situações, não sejam mais usuais (pelo menos nunca participei ou tive notícia de alguma), elas continuam a marcar diferentes reuniões, festividades ou comemorações, ensejos para sua realização. Pude presenciar, por exemplo, festas promovidas pela Igreja, no espaço físico dessa, que se terminaram com uma reunião de companheiros na casa de um deles, regada a cachaça, café, biscoito e muitos cabocos e paulistas. Da mesma maneira podem-se brincar alguns cabocos e paulistas, de forma mais ou menos prevista, ao fim da reza de uma novena na casa de alguém, em que haja cantadores suficientes para isso. Embora as festas de casamento não sejam mais em geral embaladas, nos dias de hoje, por cabocadas, pude também presenciar uma delas em que houve espaço para as brincadeiras.³⁹

Poderíamos estender o observado acima em relação à duração dos pousos, dizendo que as cabocadas atuais parecem ter em geral se encurtado. Se são muito frequentes referências a cabocadas que no passado “amanheciam o dia”, raras são atualmente as festas que avançam pela madrugada. Uma diferença significativa de repertório também parece acontecer em relação ao passado. Se outrora, como dizem, rodas e noves tinham grande espaço nessas ocasiões, hoje as primeiras quase nunca são brincadas, enquanto os segundos costumam se fazer presentes em uma única sessão dentro de cada festa.

Quanto aos bailes, ou forrós, eles continuam de alguma forma eventualmente associados às brincadeiras. Mas ao passo que no passado, como observamos, eles eram inadmissíveis junto a serviços religiosos, como a reza de terços, ou pousos do Divino, hoje parece haver maior tolerância nesses espaços em relação aos primeiros. É comum que atualmente, por exemplo, cantem-se ao fim de terços as “modas de viola”, como são chamadas as peças do repertório de duplas sertanejas famosas nacionalmente, vinculadas aqui à noção de “forró”. No entanto e segundo o que pude observar, a dança que era ligada a essa música continua sendo tabu, nos dias de hoje, dentro das ocasiões de reza.

³⁹ É preciso notar, entretanto, que muitos dos convidados da festa, que aliás não eram da região, não conheciam as brincadeiras e não souberam muito bem se integrar a elas. Em alguns momentos essas tomaram visivelmente um ar de apresentação, ou de performance “apresentacional”, antes que de uma esperada performance “participatória”, se usarmos os conceitos propostos por Turino (2008, tradução livre).

Vários companheiros do grupo de foliões gostam de tocar e cantar modas de viola. São também “violeiros”, isto é, cantores de músicas, além de “cantadores” de cantigas. A associação entre modas e cabocadas parece inclusive mais frequente nos dias de hoje, quando parece haver, pelo que me disseram cantadores e violeiros, um número muito maior desses em relação ao passado, onde os mais abundantes eram de longe os cantadores.

Desses violeiros do grupo de foliões, alguns participam de um programa de rádio semanal, realizado por uma rádio local, onde tocam e cantam ao vivo modas de viola.⁴⁰ Os irmãos Toni e Dedé Carvalho, por exemplo, que conhecem um repertório enorme de modas, costumam aparecer na rádio de tempos em tempos. Aparecida morena e Sr. Zé de Eva são bastante assíduos, mas na maior parte das vezes não cantam, apenas acompanham outros cantores tocando respectivamente pandeiro e timba. João Batoca, marido da Aparecida, costuma acompanhar a esposa e eventualmente cantar junto a algum outro companheiro. Além dos foliões, vários outros violeiros da cidade também se apresentam nesse programa.

2.6.5 Apresentações

Além das antigas ocasiões musicais que continuam sendo atualizadas na cidade, há um tipo de situação inédita que passou a fazer parte das atividades do grupo de cantadores mais recentemente, a partir de sua configuração atual. Trata-se de apresentações em eventos públicos, como festivais, aberturas de solenidades municipais, de reuniões e festas de escolas públicas, dentre outros, onde os foliões são convidados a cantar sob uma forte e declarada perspectiva de demonstração de uma “cultura”⁴¹ e identidade regionais.

Essas “representações”, para reproduzir aqui o termo usado por Sr. Zé de Eva (dentre outros companheiros), se passam muitas vezes em palcos, diante de um público numeroso que assiste em relativa passividade, num modelo equivalente ao que Turino (2008) propõe chamarmos de performance “apresentacional”.⁴² Não são raros constrangimentos, confusões e negociações ligados à adaptação dos cantadores a esse novo formato, embates que vão desde a escolha de qual dentre as diferentes vozes cantadas devem ser amplificadas pelo geralmente

40 O programa se chama “Brasil Caboclo” e vai ao ar às segundas-feiras, às 20h00min., pela Rádio Cidade FM 87.9, sediada aliás no bairro São João Batista.

41 “Cultura” aqui com aspas, com as acepções sugeridas por Carneiro da Cunha (2009), entendida enquanto metadiscorso sobre cultura, homogeneizada e compartilhada em regime de etnicidade por todos os membros de um grupo, acionada geralmente em negociações interétnicas, ou mesmo, poderíamos estender, entre grupos ou classes sociais.

42 Tradução livre.

único, ou dois únicos microfones disponíveis; ou de como se brincar um caboco sem se poder dançar, sem se poder deslocar pelo palco. Além disso, um processo complicado de resignificação é certamente construído diante de um tipo de despersonalização dos versos e cantigas que, nesse contexto, são em geral abstraídos de uma série de relações e diálogos extra-musicais entre cantadores e demais presentes, comunicação cara a essas práticas em outros espaços, como veremos no próximo capítulo, por exemplo, através das cantigas de roça.

Contudo, uma análise minimamente detida dessas novas ocasiões e suas implicações nos conceitos e práticas dos cantadores tomaria um investimento e espaço que fogem ao escopo proposto por nossa pesquisa.

2.7 A formação do “grupo de foliões” na cidade

O grupo de foliões do bairro São João Batista começou a se formar na primeira metade dos anos 1990, tendo como importante liderança a figura do Sr. Zé de Eva. Nessa época e em torno desse senhor, alguns antigos companheiros, a maioria morando então nesse bairro, outros em localidades rurais vistas ao norte de Turmalina, começariam a realizar giros por esses dois espaços.

Alguns desses foliões já acompanhavam nos anos anteriores outro grupo semelhante, formado, além deles, por vários cantadores moradores ou originários dos Carreiros, outra localidade rural, situada no município vizinho de Veredinha. Tal grupo girava sobretudo entre essa localidade e a comunidade vizinha de Pontezinha.

Após vários anos cantando junto a esse grupo, e diante de desgastes e divergências que estariam ligadas à postura pública de parte de seus cantadores, alguns dos companheiros que o acompanhavam com frequência decidiram deixar de fazê-lo e ao contrário, passar a girar em separado, com ajuda ainda de outros cantadores, formando o que viria a ser o grupo que ora nos ocupa mais de perto.

Em 1993 esse novo grupo de parceiros começou a girar, sobretudo pelo bairro São João Batista e por algumas das localidades natais de seus integrantes. Eles seriam então cerca de uma dúzia de pessoas, dentre os quais Sr. Zé de Eva, o finado Sr. Tião de Rita, Sr. Bastião da Augusta, os irmãos Sr. Vicente e Sr. Tião de Santo, João de Zé Preto (finado marido da

Aparecida branca), Deca de Polano (filho do Sr. Polano, ou Polônio, em cuja casa mencionamos anteriormente a realização de um terço famoso de Santa Luzia), Dé de Tião Anania, bem como seu irmão Tico e seu pai Tião de Zé Anania. Suas atividades se centravam em giros do Divino, de Reis e posteriormente, de Nossa Senhora do Rosário, incluindo aí as cabocadas que marcam essas ocasiões, sobretudo em seus pousos.⁴³

Desde os primeiros giros, eram os foliões do grupo que conduziam os diferentes tipos de cantiga da ocasião. Raros e pouco numerosos eram os demais cantadores eventualmente encontrados ao longo das caminhadas, e tanto o canto da folia propriamente dita, quanto de outras cantigas, realizadas sobretudo nos pousos, corriam por conta do grupo.

Muitas das pessoas conhecidas que costumavam cantar em folias e cabocadas nesses espaços, antes de aproximadamente 1980, teriam deixado de fazê-lo em seguida, sem motivos diretos aparentes. Outros teriam ainda falecido ou se tornado muito idosos de lá para cá e ao mesmo tempo, muito raros se fizeram os jovens cantadores, novas pessoas que passassem a cantar, nas últimas décadas, nessas ocasiões. Tanto o desinteresse de antigos cantadores, quanto o de possíveis novos cantadores não deve certamente ser entendido em desconexão à história recente de urbanização da região e os jogos políticos e identitários que ela traz à tona, sobre o fundo da conhecida representação estereotipada e depreciativa do camponês, que lhe atribui continuamente valores como a ingenuidade, a inocência (supostamente perdidas no mundo moderno industrializado), a simplicidade, a rusticidade e limitação intelectuais, a ignorância generalizada, enfim, em duas palavras, que o define como o “Jeca Tatu” de Monteiro Lobato (*c.f.* Rodrigues, 2008), personagem que deveria inexoravelmente se integrar ao progresso urbano-industrial-nacional, tendo assim seus dias contados e inserindo-se tão logo em um tipo de passado virtual.⁴⁴

Poderíamos ainda pensar essa crise de forma mais geral, ligada não apenas a essa oposição urbano-rural, mas ao amplo projeto colonial que desde muito antes vem

43 Apresentei, em outros trabalhos (Rosse, 2009a; e 2009b), descrições de dois giros realizados entre 2005 e 2006 por esse grupo.

44 Essa ideia de presente inserido num passado fatal [ou em sentido contrário, a de “um futuro de inexistência absoluta (que por assim dizer já aconteceu desde sempre, pois a inexistência absoluta é ‘espiritualmente’ retroativa)” (Danowski e Viveiros de Castro, 2014, p. 32)] tem sido igualmente acionada, mais atualmente, para dizer respeito ao mundo moderno-industrial-capitalista, que cada vez mais consensualmente também teria seus dias contados frente aos efeitos já não mais remediáveis do uso intensivo de combustíveis fósseis e todos os seus impactos sobre a camada de ozônio, a temperatura global, a acidificação de oceanos, etc. e etc. (a lista pode ser extensa, como a força de Gaia) (*c.f. ibid.*, sobretudo p. 19-35). Curioso notar que esse deslocamento temporal não torna entretanto o presente moderno passadista, retrógrado, tradicionalista, conservador, estagnado, anacrônico, nostálgico, etc.

discriminando o mundo entre norte e sul, como desenha Santos (2007, p. 08), entre a “sociedade civil” e o “estado de natureza”,

“(…) separados por uma linha abissal com base na qual o olhar hegemónico, localizado na sociedade civil, deixa de ver e declara efectivamente como não-existente o estado de natureza. O presente que vai sendo criado do outro lado da linha é tornado invisível ao ser reconceptualizado como o passado irreversível deste lado da linha. O contacto hegemónico converte simultaneidade em não-contemporaneidade. Inventa passados para dar lugar a um futuro único e homogéneo.”

No entanto, mais uma vez contornaremos essas discussões, por motivos de escopo. Limitar-nos-emos aqui, portanto, a simplesmente apontar uma diminuição atual do número de cantadores na região estudada, bem como uma certa crise de renovação de seu pessoal.

Por volta de 2006 o grupo do São João Batista teria passado por um momento de especial baixa de quorum de seus integrantes. Alguns deles haviam falecido nos anos anteriores, outros, em vistas da idade avançada, se tornaram mais ausentes nas atividades junto aos companheiros, outros ainda haveriam deixado as cantorias por motivos ligados a reconversões religiosas.

Até então, todos os integrantes do grupo eram homens, o que inclusive parece algo comum entre cantadores de folia da região. Aliás, digamos de passagem, além das folias, há também outros tipos de cantiga, como o caboco, o paulista e as cantigas de roça, que embora não excluam por princípio a participação feminina, demonstram-se de domínio marcadamente masculino.⁴⁵ Em sentido contrário, brincadeiras como o nove, o vilão e diferentes tipos de rodas seriam em princípio conduzidas e brincadas sobretudo por mulheres.

Durante aquele período de baixo quorum, na segunda metade dos anos 2000, quatro senhoras próximas ao grupo foram convidadas a acompanhá-lo sistematicamente, participando das cantorias. Trata-se das senhoras que continuam a acompanhá-lo até hoje, que são, como vimos: D. Dôra, esposa de um importante folião do grupo; D. Jandira, irmã dessa e anfitriã costumeira dos cantadores; Aparecida branca, viúva de um dos antigos companheiros do grupo; e Aparecida morena, vizinha e conhecida de longa data de muitos dos cantadores.

⁴⁵ Havia feito uma observação semelhante em outras ocasiões (Rosse, 2009a, p. 36; e 2009b, p. 39), a respeito de um período em que o grupo de foliões do São João Batista ainda era composto exclusivamente por homens.

Na medida em que duas dessas senhoras, como também soubemos, eram conhecidas rezadeiras, o grupo passou a ser gradativamente solicitado para rezar terços. A associação entre rezadeiras e cantadores, em forma de grupo, garantiu certa qualidade ao terço cantado, realizado então ao mesmo tempo por especialistas de reza e canto. Também as brincadeiras ao fim da reza ficariam garantidas pelos mesmos companheiros e isso tudo parece ter feito com que em pouco tempo o grupo passasse a receber numerosos convites para essas atividades.

Ao longo das pouco mais de duas décadas em que esses companheiros têm cantado juntos, passaram a ser chamados, como mencionamos no início deste capítulo, de “grupo de foliões do bairro São João Batista”, ou pequenas variações dessa expressão, como “foliões do São João Batista”, ou “grupo de folia do São João Batista”. Sobretudo em apresentações públicas, às vezes em outros municípios, podem também levar o nome da cidade, sendo referidos como “foliões de Turmalina”, ou “grupo de foliões de Turmalina”. Mais recentemente, eles têm sido ainda denominados eventualmente, como também mencionamos, por “grupo de terço”. Em todos os casos, as expressões surgem e são usadas como fórmulas descritivas e não normatizadas. Trata-se de nomes não buscados, calculados ou elaborados intencionalmente pelos próprios foliões, que teriam eventualmente em perspectiva a fixação de uma identidade precisa para o grupo. Pelo que tenho observado e entendido, esses nomes têm sido acionados, em sentido contrário, como forma prática e não reflexiva de fazer referência aos companheiros que costumam cantar e rezar juntos, concentrados no bairro São João Batista.

Uniformes

Em 2001 os foliões do São João Batista passaram a se vestir, em suas atividades, com uma camiseta de uniforme. A essa altura, tais companheiros já cantavam juntos, na configuração de grupo que temos visto, há aproximadamente oito anos. Até então, não usavam uniformes, nem qualquer outro tipo de vestimenta específica ao trabalho de cantador, que caracterizasse de alguma maneira suas atividades musicais ou sua organização enquanto grupo. Vestiam-se casualmente, com roupas inespecíficas, como seria aliás de costume entre eles e demais cantadores até a época em que moravam todos na zona rural. De outro lado, já conheciam outros tipos de grupos que se vestiam, em seu trabalho musical, de forma

estilizada e uniforme, como os tamborzeiros na Festa do Rosário da cidade de Turmalina e bandas de música da região. Alguns dos companheiros haviam visto também, mais recentemente, grupos de foliões como o do Gouveia, vestidos com camisas de uma mesma cor, o que os identificava enquanto conjunto de cantadores de folia.

A primeira camiseta de uniforme, feita então no início dos anos 2000, era verde e tinha na frente a estampa de uma viola, e nas costas, o seguinte escrito: “Na folia se mistura / melodia, povo, raça / trazendo alegria / aos homens e a cultura / sendo resgatada / Foliões / Turmalina – MG”. Os próprios cantadores tiveram a ideia de colocar uma ilustração na frente da camiseta, que acabou sendo a de uma viola, e uma mensagem na parte posterior. Como a maioria deles tinha nenhuma ou muito pouca “leitura”, pediram a um jovem conhecido mais letrado que escrevesse algumas palavras para isso. Notamos que essa mensagem é composta de valores muito comumente projetados sobre diferentes “culturas” populares no Brasil, supostas guardiãs de uma resistência continuamente ligada a um certo tradicionalismo, como diria Hall, interpretado aqui como “produto de um impulso meramente conservador” (2003, p.232). Vemos assim, no escrito acima, uma folia como mistura não problematizada de povo, raça, acompanhados de sua alegria e necessidade de resgate, esse certamente relacionado ao insuperável processo de urbanização/modernização frente ao qual as tradições populares tentariam fragilmente resistir. Mas neste momento gostaria de chamar a atenção apenas às duas últimas linhas da estampa, onde lemos “Foliões / Turmalina – MG”, como uma designação do conjunto de cantadores que usa a camiseta, relacionados então ao município de Turmalina.

Em 2008, quando mulheres passaram a acompanhar regularmente o grupo de foliões enquanto cantadeiras elas mesmas, fizeram-se confeccionar mais camisetas, para que elas também pudessem usar o uniforme. Fabricaram assim uma camiseta muito semelhante à anterior, também de malha verde, com o mesmo escrito na parte de trás. Na frente porém, ao invés da viola desenhada, foi estampada a seguinte designação: “‘Foliões’ do bairro São João Batista”. A nomeação do grupo através do uniforme é clara, mas não uniformizada ou regular entre as duas camisetas: ora os foliões são ligados ao bairro, ora à cidade.

Alguns anos depois, em 2012, um vereador (em fim de mandato) do município se prontificou a patrocinar outro uniforme ao grupo. Alguns companheiros haviam então recentemente visto um certo grupo de Carbonita que participava da Festa do Rosário em Turmalina, grupo que usava coletes em sua indumentária. Os foliões gostaram da ideia e

aproveitaram a oportunidade para fazer um jogo de coletes para eles também. Esses coletes são pretos e na parte traseira, lemos estampada uma designação do grupo de foliões que os liga tanto ao bairro, quanto ao município: “Foliões / bairro São João Batista / Turmalina – MG / Apoio: Neguinho (de M^a de Cula)”.

Pouco depois, fabricaram mais uma peça diferente de uniforme, uma camiseta vermelha que seria usada unicamente em giros ou rezas dedicados ao Divino Espírito Santo. Na parte da frente foi estampada uma pomba branca, símbolo do Divino, e atrás, reproduzida a mesma mensagem das primeiras camisetas.

Em maio de 2013, os foliões foram convidados a se apresentar em uma feira de artesanato do Vale do Jequitinhonha realizada em Belo Horizonte, pela Universidade Federal de Minas Gerais. Na ocasião, receberam um cachê, que foi comprometido na confecção de novo uniforme. Dessa vez escolheram uma camisa branca, com um bolso na parte da frente, sobre o qual lemos : “Grupo de Folia / Bairro São João Batista”. Na parte de trás, desejaram registrar o nome do senhor que mediava então o contato entre o grupo e a universidade, bem como o nome dessa própria e prestigiosa instituição, não sem orgulho do convite feito por ela. Estamparam o seguinte: “Patrocínio: Gilmar Souza / UFMG / Belo Horizonte”.

Por fim, em 2015, como as peças dos primeiros uniformes já se faziam velhas e em número insuficiente para os atuais companheiros, foram confeccionadas novas camisetas verdes, em cujas costas e bolsos anteriores lemos: “Foliões de Turmalina – MG”.

Atualmente os uniformes verdes são usados nos giros de Santos Reis e São João. Os vermelhos, como dissemos, em giros ou terços rezados ao Divino. A camisa branca é usada em combinação com o colete preto para apresentações, como a ocorrida na UFMG. Alguns companheiros já comentaram comigo o gosto que têm pelo uniforme, como forma de serem distinguidos enquanto foliões do grupo, nas diferentes ocasiões em que se encontram.

Os uniformes funcionam para delimitar o grupo de foliões, bem como uma designação para esse. Entretanto, vemos que tal designação é descritiva e variável de uma versão a outra das roupas: os cantadores não apenas são relacionados ora ao bairro São João Batista e ora ao município de Turmalina, como mencionamos, mas também apresentados como “foliões” e “grupo de folia”. É preciso dizer também que se fazem muito raras as ocasiões em que todos os companheiros se encontram devidamente uniformizados. Muitos se esquecem ou se confundem com o uso das diferentes camisetas, outros simplesmente não têm mais, ou não têm ainda tais peças.

2.8 Sobre as noções de “grupo” e de “folião”

De forma análoga à atribuição de nomes a esse conjunto de cantadores (ou cantadores/rezadores), a própria ideia e prática de grupo circunscrito de foliões (ou de terço) parece aqui de certa forma mais contingente do que ideal.

Durante toda minha pesquisa de mestrado, operei com a noção de “folião”, tal como a havia entendido ser apresentada por meus interlocutores num primeiro momento. A categoria “folião” perpassa minha dissertação, assim, não apenas como referência ao cantador de folia(s), mas como referência mais ampla ao especialista musical e ritual, responsável, do ponto de vista da música, por conduzir os diversos tipos de cantiga de diferentes ocasiões, tais como giros e cabocadas (*c.f.* Rosse, 2009a; e 2009b). Foi isso o que observei em meu primeiro (e curto) trabalho de campo, e o que entendi terem me confirmado então os “foliões” com os quais trabalhava.⁴⁶ A essa altura, esses senhores já tinham o costume frequente de assegurar praticamente sozinhos a realização de todos os tipos de cantiga praticados por onde passavam.

Também a práxis de “grupo de foliões” me pareceu, nesse momento, algo que iria sem maiores problematizações. Os giros e cabocadas que pude assistir então eram conduzidos por um conjunto definido e relativamente estável de foliões que se encarregavam juntos do trabalho.

Entretanto, após um período um pouco mais longo de convívio em tal meio, realizado no contexto desta pesquisa doutoral, acredito que tais noções, embora não estejam de todo incorretas ou deslocadas em relação ao entendimento nativo⁴⁷ (digamos assim por praticidade), deveriam ser no entanto muito mais nuançadas e menos estabilizadas. Tomemos a questão a partir da visão de um importante interlocutor da pesquisa.

46 Talvez a categoria “folião” tenha-me sido então colocada justamente num registro interétnico, sob o processo de homogeneização relativo à construção de uma “cultura”, ainda nos termos de Carneiro da Cunha (2009). O “folião” que teria na cultura definições e prerrogativas específicas, como veremos mais adiante, abarca nessa hipótese conotações mais gerais e comuns a outros cantadores.

47 Elas têm sido inclusive reencontradas tais quais na presente investigação, usadas em paralelo a seus sentidos mais sutis e matizados, trabalhados adiante.

Certa vez conversei longamente com Sr. Zé de Miguel, perguntando-lhe, entre outras coisas, sobre as cantorias que costumava frequentar quando solteiro. Em certa altura, pedi a esse senhor que me explicasse sobre os cantadores que conduziam a música de tais ocasiões, buscando entender justamente se eles eram sempre foliões, e se podiam se confundir porventura os dois termos: o de “cantador” e o de “folião”. Qual não foi minha surpresa ao ouvir o entrevistado dizer, como leremos a seguir, que o próprio uso da palavra “folião” não era corrente em sua juventude.

O trecho desse diálogo que é transcrito abaixo talvez contenha mais do que o estritamente necessário para a atual discussão conceitual em si, mas acredito que mantê-lo sem muitos cortes tem o interesse de tornar visível a própria condução da conversa e a maneira pela qual ela chega ao ponto que ora destacamos.

Falávamos então sobre diferentes cantorias, quando questionei: “E isso tudo, quem comandava, assim, era folião, ou não?” Ao que Sr. Zé de Miguel me respondeu:

“Não, não era folião não, era o pessoal. Tinha aquele pessoal ali, ‘É, o fulano lá, canta caboco’, e ele vai brincar um caboco, o outro também vai. Tinha os grupos de pessoas que sabiam cantar, mas não tinha assim o, aquele dirigente daqueles grupos não. Cada um... ‘Você sabe cantar, dar requinta? Vem cá.’ ‘Você sabe tirar o caboco?’ Já oferecia. A hora que terminava aquele grupo lá, o outro já entrava, cantar o caboco também. As meninas já saíam pro terreiro, já iam brincar as rodas. Enquanto eles estavam brincando o caboco, as meninas já estavam brincando roda. Terminava às vezes uma roda, já iniciava outro tom de roda. Aí já terminava, já ia uma pessoa às vezes, pedia pra por um nove, o cara já ia lá com a viola, já iniciava um nove. E era muita gente, igual eu falei com você, reunia essas comunidades tudo, que hoje é umas quatro comunidades, ou cinco, reunia numa só. Reunia tudo na casa daquela pessoa. Então era gente cantando roda no terreiro da sala, nove na varanda, caboco na sala, e terreiro da sala estava cheio também brincando outro tipo de brincadeira. Então era uma diversão naquela casa ali, tudo separado, mas tudo, cada um... era um movimento muito grande que tinha. [eu: Então não era, vamos supor assim, quem tira caboco é folião não?] Não. Ele era, é o caboqueiro. Ele tirava aquele caboco, terminou ali, outro já entrava, já brincava o caboco. Agora, o que tinha era a folia. A folia já tinha o procurador. Aí a folia do Divino já tinha o procurador. O dia que saía, ‘Quem é o procurador?’ ‘É o fulano ali.’ Ele era o responsável dos pousos, marcar os

pousos, ele era responsável daquela festa que tava ali, às vezes havia alguma discussão, alguma coisa assim, ele era um dos responsável de chegar, mais o dono da casa, aconselhar aquela pessoa, ele era um, ele era uma pessoa de responsabilidade daquele grupo de gente que estava acompanhando. [eu: E ele era cantador também, não?] Ele era cantador também. Aí ele chegava na casa, entregou a bandeira, cantava a folia, terminou tudo, aí já tinha a janta, jantava, depois da janta, aí já ia brincar os cabocos. [eu: Mas o que que era o folião então, o que que é ‘folião’?] Folião? Hoje eles fala ‘folião’, mas era procurador, procurador. Ele não era ‘folião’. [eu: Não falava em ‘folião’?] Não falava em ‘folião’. É ‘cantador do Divino’, ‘Aquele moço lá canta o canto do Divino’, mas não tinha ‘folião’ não. [eu: Agora fala muito, né?] É, fala muito de folião. Mas hoje é porque tem, é só, focou aquele grupo, tem aquele grupo certinho da folia, algum tempo não. Algum tempo tinha aquela, aquela... é... (ele hesita) tinha aquela equipe mais velha, mas tinha uma outra equipe nova que entrava, pra ajudar a cantar. Hoje igual esse grupo que tem aí (ele se refere ao grupo de foliões do São João Batista), faltou uma pessoa, não tem outra pessoa para pôr no lugar. E algum tempo tinha. Às vezes o pai era cantador, um, dois, ou três filhos eram cantador também. Aí o pai às vezes cantou na casa do fulano lá, o filho já tomava conta aqui, o outro já tomava conta lá, então não tinha ‘folião’ certo, porque era bastante cantador. E hoje tem pouco, aí já focou assim: ‘folião’. [eu: Entendi, mas nem usava falar assim ‘Ah, fulano é folião’, ou ‘O folião do Divino vai passar aqui amanhã’?] Não, a ‘folia do Divino’, a ‘folia’. Agora, o ‘folião’... A ‘folia’, ‘a bandeira do Divino vai passar aqui.’ Os ‘folião’, não tinha ‘folião’. ‘Vai cantar lá na sua casa?’ ‘Vai.’ Aí, os ‘cantador’. Aí não tinha aquela pessoa certa assim, era o cantador. ‘Quem é será eles?’ Não sabia quem era ele, mas ia cantar lá. Aí os que chegassem lá naquele momento era os cantador.”

Vemos que segundo esse senhor, o termo “folião” não era usado em sua juventude para se referir a um cantador em geral, nem sequer a um cantador específico de folia, conotações que ele carrega correntemente hoje em dia. Em seu lugar, haveria preferencialmente termos ou expressões mais numerosos e de significados mais precisos, como “procurador”, “caboqueiro”, “cantador do Divino”, “folia”, ou “bandeira do Divino”.⁴⁸

48 Certa vez, quando os foliões do São João Batista giravam com a bandeira de São João pelo Lourenço, Morro Redondo e Córrego São João, em fins de maio de 2016, ouvi D. Maria, uma senhora que recebia o santo em sua casa, usar a palavra “girador” para se referir ao que poderíamos dizer aqui “folião”. Ao fim do canto da folia, quando alguns davam gritos de “Viva”,

Da mesma forma, a ideia de “grupo”, tão acionada atualmente, parecia ser estranha nesse passado, onde seria inusual e mesmo desnecessária a composição prévia de uma “equipe” de cantadores, nas palavras de Sr. Zé, que se encarregaria das atividades musicais de uma determinada ocasião. Diante dos muitos cantadores presentes espontaneamente nesses momentos, tais arranjos seriam feitos ao contrário no momento mesmo da cantoria, sendo combinadas no quente as pessoas que se juntariam então para cantar. Dessa maneira, estranha seria a ideia da existência constante, independente de uma ocasião determinada, de um grupo circunscrito de cantadores, que carregaria consigo um líder, uma identidade, ou um nome mais específico do que “folia”, ou “bandeira” do Divino.

Ao mesmo tempo, notamos que Sr. Zé lida bem com as mesmas noções – “folião” e “grupo” –, que não parecem absolutamente estranhas quando falamos da práxis musical atual. Esses seriam conceitos correntes e de certa forma naturais a presente, tendo se consolidado em relação a uma escassez gradativa de cantadores. Diante do pequeno número de cantadores encontrados nas últimas décadas (em relação a até algumas décadas atrás), alguns companheiros teriam acabado por se reunir formalmente sob a configuração de um grupo, como forma de se garantir um quorum necessário para a condução de suas atividades musicais, estas sistematicamente coletivas.

Trocando em miúdos, Sr. Zé de Miguel em poucos minutos me convencia de que o que eu acreditava me ter sido feito entender por um número razoável de outras pessoas e situações, a saber, que as diferentes práticas sócio-musicais camponesas da região se centravam de alguma maneira em foliões (esses percebidos aqui quase como sinônimos de “cantadores”), organizados em grupos, esse entendimento merecia no mínimo uma revisão (bastante) mais nuançada.

Mas Sr. Zé foi ainda mais adiante em seu exercício desconstrutivista, relativizando também, no desenrolar da conversa, a definição de “folia”. Essa palavra, segundo ele, algum tempo atrás seria usada também para fazer menção ao coletivo de pessoas, independente de contexto de giros do Divino, ou de qualquer outra bandeira. Um conjunto, uma reunião, um monte de pessoas seria uma folia: “Evém lá dez pessoas, quinze pessoas? É uma ‘folia’.”

Ao fim do diálogo, o companheiro me aconselhou que discutisse o assunto com outras pessoas, para que eu pudesse comparar o que elas me diriam à sua própria visão das coisas, conferindo se haveria concordância entre uns e outros. Justo, lúcido e desnecessário o

essa senhora exclamou: “Viva os girador!”.

conselho: procurei ainda no mesmo dia e nos dias seguintes outros “foliões” em vistas de desenvolver o debate.

Mas antes de trazer outras posições à discussão, gostaria de frisar que Sr. Zé de Miguel não representa, acredito eu, um interlocutor qualquer, médio, ou de pouca credencial para o atual tema. Trata-se de alguém que nasceu e cresceu próximo a cantadores e cantorias, esposo de longa data de uma rezadeira de terço, genro de (um finado) cantador de folia, anfitrião costumeiro de bandeiras em giro, patrão de marombas, enfim, cantador ele mesmo de alguns anos para cá. Além disso, esse senhor parecia, no momento do diálogo acima, também já acostumado e à vontade com minhas entrevistas e questionamentos, após muitas horas de conversas e gravações realizadas entre nós por diferentes motivos.

Tentei discutir assim o assunto com Toni, Sr. Zé de Eva e Aparecida morena, que me pareceram ter uma visão bastante equivalente entre si e em primeira aparência contrastante à do Sr. Zé de Miguel. Eles não negaram o uso mais antigo das palavras “folião” e “grupo”, mas suas explicações as deslocaram razoavelmente de suas acepções presentes. Sr. Zé de Eva, por exemplo, quando lhe perguntei sobre o uso mais antigo de se organizarem foliões em grupo(s), me respondeu que costumava haver um certo número de cantadores de folia que se comprometiam a acompanhar um determinado giro em toda sua duração, garantindo quorum para os trabalhos. Esses cantadores constituíam assim um grupo. Entretanto, como leremos a seguir, ele não indica nomes determinados de grupos, ainda que descritivos, mas ao invés disso, lista diversos nomes de foliões:

“Tinha aqueles que eram folião mesmo, que eram os folião certos, e tinha aqueles que ia só nos pousos. Folião certo do meu tempo – que eu falei vários folião pra você, mas só que era no tempo do meu pai, né? – mas do meu tempo, folião era Polano, meu primo Delfonso, papai eu aprendi a cantar a folia do Divino com meu pai, mas eu era pequeno. É... meu primo Delfonso, Vicente de Tião Gardino, Inocência, é... Zé de Candicha, Bernardo, Joaquim Grande, Ramilo. Eram os folião certos. Inocência eu falei, né? O velho Inocência, Zé de Paulinho, Bendito Paulinho, Sotero, o velho Paulinho, esses aí eram os folião certos. Vinícius Mareco, que mora lá pro lado de Macaúba, ele saía de lá, vinha cantar folia aqui, mas não é direto, trinta dias não. Folião certo, cantador mesmo eram esses.”

Notamos também que mesmo ao indicar “foliões certos”, esses companheiros assíduos em um giro, Sr. Zé acaba se lembrando de um certo Vinícius Mareco, que morava em um lugar distante e só acompanhava o Divino junto aos companheiros de cá durante alguns dias por ano. Isto é, parece que mesmo essa distinção entre foliões certos de um lado e outros eventuais, de outro, pode ser eventualmente fragilizada, de difícil polarização.

Voltando ainda um pouco mais sobre a referência a um possível grupo através da evocação de nomes de seus integrantes, lembro que mais acima neste capítulo, Sr. Bastião da Augusta se referiu a giros realizados por um João de Martim e não por um grupo nominado. Da mesma maneira, Sr. Zé de Miguel apontou o nome de um procurador, Dito Carvalho, para falar sobre o trajeto traçado pelo Divino anos atrás. Ambos senhores não falam exatamente de um grupo, ou de um núcleo de cantadores de presença constante no giro, mas se referem apenas ao nome de seu procurador. No mesmo sentido, ouvi também do Sr. Zé de Eva, em outras ocasiões, frases como: “Meu pai aprendeu a cantar o Divino com Bastião de Laro. Ele aprendeu com ele porque ele fazia parte do grupo deles, né? Aí ele fazia parte do grupo deles, cantava com eles.”

Retornando ao diálogo acima com Sr. Zé de Eva, na sequência da conversa, tentei perguntar sobre a definição de “folião”: “Mas aí então, falava ‘folião’ é os que giravam na companhia do Divino?” Ele respondeu:

“É, na companhia do Divino. Os folião, vamos supor, os folião mesmo, vamos ponhar assim, os folião mesmo, somos nós que faz parte do grupo. É os folião, igual é... Dedé Carvalho, Toni Carvalho, eu, Dôra, comadre Jandira, Aparecida, Aparecida branca, esses aí somos folião, né?”

Entendi que ele acionava um exemplo recente, de nomes de pessoas que eu conhecia, para tornar mais clara sua exposição, deixando-a mais concreta para mim. Mesmo assim, achei significativa a escolha de nomes dos integrantes atuais do grupo de foliões para se definir o termo “folião”, mesmo quando a conversa até então girava em torno de um tempo passado. Tal escolha poderia apontar maior estabilização do conceito ou de sua conotação enquanto integrante de um grupo específico, nos dias atuais, como havia sugerido Sr. Zé de Miguel?

Mais à frente, Sr. Zé de Eva se aproximou mais de alguns termos colocados por seu concunhado Zé de Miguel, ao explicar que diante do grande número de cantadores

encontrados ao longo de um giro nessas épocas passadas, os foliões assíduos em um grupo tinham a possibilidade de se revezar com eles, às vezes mesmo por alguns dias, durante os quais iam em suas casas trocar de roupa e tomar um banho. Sr. Zé de Eva concluiu assim:

“Às vezes juntava tanto folião, que às vezes o grupo certo mesmo era só o tirador e o respondedor que cantavam naquele dia. Às vezes os outros entravam e cantavam o dia inteirinho e o grupo de folia estava girando, mas assim, acompanhando, descansando.”

A definição de “folião”, ou de “folião mesmo”, apresentada logo acima, enquanto companheiro certo de um grupo ou giro, pode aqui também ser nuançada, quando Sr. Zé a estende aos cantadores esporádicos, dizendo que havia muitos foliões, além daqueles mais frequentes.

Tentando cruzar e interpretar essas diferentes visões sobre o assunto, acredito que na práxis mais antiga, embora um procurador pudesse ter seus companheiros certos para a realização de um giro, companheiros que garantiriam junto a ele quorum para a folia durante toda a duração do evento, a composição desse grupo, ou seja, a reunião desses companheiros, dava-se circunstancialmente, em função das atividades necessárias à ocasião, e não implicava, como hoje, uma configuração e identidade mais precisas e independentes desses momentos específicos. Se atualmente o grupo de foliões que acompanhamos recebe um nome descritivo, variável e atribuído *a posteriori*, em tempos passados, o que poderíamos chamar de grupos de foliões eram descritos de forma ainda menos unificadora e estável, através de uma apresentação mais pormenorizada: para se referir a eles, usavam-se os nomes de seus procuradores, ou de seus cantadores.

De maneira semelhante, a noção de “folião” não parecia envolver no passado sentidos tão gerais quanto os que carrega hoje. Antes, ela se referia especificamente ao cantador de folia, ou de maneira ainda mais estrita, ao cantador de folia engajado em acompanhar um giro em toda sua extensão. O próprio termo “folião” não parecia tampouco tão utilizado quanto o é hoje. Atualmente, como vimos, essa mesma palavra estende seu significado ao integrante do grupo de folia, cujas atividades envolvem diversas outras cantorias, além de giros. Ela assume aqui um significado mais genérico de cantador, seja ele de cantigas de roça, noves, cabocos, rodas, além de folias.

Vemos também que esses usos atuais das noções de grupo e folião, bem como da própria constituição do grupo de foliões do São João Batista, tem razões ligadas ao problema recente de quorum de cantadores.

Capítulo 3

Maromba e Cantigas de Roça

“Oh, quando eu aguentava trabalhar, eu andava distância até de duas léguas, para trocar dia. Eu preferia trabalhar em maromba, que eu nunca gostei de trabalhar sozinho não.” (Zé de Eva, comunicação pessoal, 2015)

“Aqui era tudo lavoura. Esse lado ali, do lado de lá, ali, era muita lavoura. Esse espigão aqui era lavoura, o finado Antônio Rocha tocava roça aqui. Então, na época a gente... era mais troca de dia, não era assim, pagar em dinheiro. Ia pro companheiro hoje, ele tinha uma marca hoje, vamos supor, aí eu ia pra ele. Aí, já marcava a minha capina daqui quinze dias, ou trinta dias, que estava marcado, ele já vinha pra mim. Aí você ia ganhando dia: cada um dia da semana era um, uma... falava ‘maromba’, né? ‘Marombada’. (...) Tinha hora que tinha uma marombada daqui, outra do lado de lá, é uma cantando e a outra respondendo. Era duas, dois, às vezes tinha dois grupos de lá cantando e dois grupos de cá. Então era uma toada dentro dessas grotas aqui, era bonito demais. (...) Tinha uma Maria de Teodomiro que morava do outro lado do Rio, tinha data que coincidia com nós aqui limpando roça. Então, de lá ouvia aqui. Então um respondendo as cantigas de roça de um e de outro, de um lado e de outro do Rio. Então era bonito demais.” (Zé de Miguel, comunicação pessoal, 2016)

Como mencionado no capítulo 2, D. Jandira e Sr. Zé de Miguel experimentavam, entre as águas de 2014/2015 e 2015/2016, voltar a convocar parceiros para limparem juntos sua lavoura em “marombada”, com o concurso de “grupo de camaradas”. Os companheiros solicitados eram quase todos cantadores de cantigas de roça e assim, o serviço com a terra seria feito aí, como há algumas décadas, acompanhado de cantigas, a grota se enchendo de toada. Como devem ter evocado os dois recortes de depoimentos trazidos logo acima à guisa de epígrafes, o trabalho coletivo se subentendia aqui bonito, carregado de valor estético, além de divertido, repleto de troças e brincadeiras entre os marombeiros que, inclusive através da música, teciam aí uma série de interações, de gestos e respostas ausentes da lida agrícola mais solitária.

A maromba do casal que pude acompanhar aconteceu em janeiro de 2016, reunindo cerca de vinte pessoas, empenhadas na limpeza de duas áreas de roça, onde se havia plantado sobretudo milho e amendoim, mas como veremos posteriormente, no capítulo 4, também um pouco de maniva e feijão. Dentre os companheiros convidados, parte morava na cidade, outros no próprio Córrego São João, alguns vindo ainda de outras localidades vizinhas, como Morro Redondo e Fanha.

Além dos marombeiros propriamente ditos, uma pequena equipe dedicada ao registro audiovisual da jornada, da qual eu mesmo fazia parte, junto a três colegas vindos de Belo Horizonte, também se fazia presente na ocasião.

No ensejo da maromba anterior, realizada cerca de um ano antes, Sr. Zé de Eva, auxiliado por outros companheiros, havia filmado parte da jornada e gravado cópias das imagens em DVDs. Tais imagens puderam assim circular posteriormente entre os próprios cantadores, além de outros interessados, dentre os quais eu próprio me encontrava. Foi inclusive através dessas tomadas de vídeo que tomei conhecimento, assim que me instalei em Turmalina para esta pesquisa, da realização de tal marombada.

Desde então e tendo em vistas esse investimento anterior de diferentes companheiros em retomarem de certa forma a prática da maromba e de ao mesmo tempo a registrarem em vídeo, me pus a conversar com Sr. Zé de Miguel, D. Jandira, Sr. Zé de Eva e demais cantadores/marombeiros que seriam convidados para a próxima jornada de trabalho coletivo, que seria realizada em breve, sobre o interesse de fazermos um filme documentando-a. Iniciamos assim esse diálogo em 2015, ainda antes do início das águas e fomos, ao longo do resto do ano, discutindo e formulando questões relacionadas à execução de tal projeto, dispostos todos a levá-lo a cabo. Nesse contexto, acionei alguns colegas de Belo Horizonte ligados à produção audiovisual etnográfica, a saber, os amigos José Ricardo Jamal Júnior, Bruno Vasconcelos e meu irmão Eduardo Pires Rosse, convidando-os a trabalhar junto conosco na empreitada. Eles comporiam a equipe de audiovisual mencionada acima.

A seguir apresentarei uma rápida descrição desse dia de maromba, dessa “marca de serviço”, enumerando alguns de seus pontos e atividades de referência, o que nos adiantará uma ordem sumária da jornada. Mais tarde nos deteremos, tanto neste capítulo, quanto no próximo, em alguns de seus momentos e aspectos que nos interessarão mais de perto. Aqui, no atual capítulo, ocupar-nos-emos sobretudo de aspectos do trabalho musical então desenvolvido, passando por questões ligadas à organização dos diferentes tipos de cantadores

e suas vozes na roça, bem como pela construção formal das cantigas entoadas e os princípios de seu encadeamento. Ao fim do capítulo, voltaremos nossa atenção a um momento saliente da própria jornada de serviço, seu encerramento, marcado pela troca, entre os donos da roça e seus convidados, de uma garrafa de cachaça enfeitada com flores, por um pé de milho.

3.1 Descrição sumária da jornada

Chegamos todos à roça no início da manhã. As pessoas que vinham de Turmalina fizeram suas viagens em diferentes carros, enquanto os companheiros que moravam próximos ao terreno, entre o Morro Redondo e Córrego São João, chegaram a pé, mais ou menos ao mesmo tempo que os demais. Todos que “carpiriam”, isto é, que capinariam, traziam consigo suas próprias enxadas.

D. Jandira veio já no primeiro carro, contando com sua antecedência para aprontar a casa e o café antes que os demais chegassem. Aparecida branca, Joana e Lena, ao chegarem, se juntaram a ela nessas atividades. Essas senhoras passariam, aliás, a maior parte do dia tratando da cozinha, ou levando água e cachaça aos camaradas que trabalhavam na roça propriamente dita. D. Jandira se viu bastante dividida entre cozinha e roça, sendo solicitada lá, enquanto dona da casa e principal responsável pela alimentação do pessoal e cá, enquanto cantadeira importante para o trabalho musical.

Nesses primeiros momentos, as pessoas tomaram café – o “desjejum”, como é comum se dizer –, amolaram os fios das enxadas, firmaram-nas em seus cabos. À medida em que ficaram prontos para o trabalho, os camaradas desceram quase ao mesmo tempo, em grupos de três ou quatro pessoas, para a área de roça dita “de cima”,⁴⁹ onde começaram a carpir. Juntaram-se aí, na carpição, cerca de uma dúzia de camaradas.

Ao longo do dia, todo o trabalho de limpeza da lavoura foi acompanhado de cantigas de roça. Todos os homens presentes trabalharam com a enxada e a maior parte deles também cantou, alguns mais, outros menos.⁵⁰ Aparecida morena e D. Dôra participaram também dessas atividades durante toda a jornada, lado a lado com os homens. Além de D. Jandira, Joana também alternaria a lida da cozinha com períodos na roça, onde carpiria junto aos demais companheiros. O trabalho agrícola “dentro de grupo de camarada” que, como

49 As duas áreas de roça limpas nessa marca serão descritas no capítulo seguinte.

50 À exceção, bem entendido, da equipe ocupada com o registro audiovisual.

observará D. Maria do Bastião da Augusta no próximo capítulo, era reservado no passado apenas aos homens, se abria aqui à participação feminina.

Por volta de 11h, quando se havia praticamente terminado a limpeza da área de cima, foi feita uma pausa curta, de pouco mais de meia hora, para almoço. Como a área de roça era próxima à casa, os camaradas de lá vieram para cá, onde foi servida a refeição.

Depois do almoço concluíram um pequeno trecho ainda não carpido da área de cima, para daí seguirem até a área de baixo, onde trabalhariam ininterruptamente até o fim de sua capina, que se deu em torno de 15h.

Em seguida os camaradas voltaram à casa, trazendo consigo um ainda pequeno pé de milho arrancado da roça. Caminharam cantando mais uma cantiga de roça, chegando à casa pelo quintal. Momentos antes, as mulheres da cozinha haviam enfeitado uma garrafa, tendo atado flores a ela e a enchido com cachaça. Ao chegarem da roça, os companheiros cantaram uma última cantiga no quintal, durante a qual trocaram o pé de milho levado pela “garrafa enfeitada”, “garrafa de flor”, ou ainda “flomena”, como dizem alguns, segurada então durante o canto por uma criança, uma neta do casal dono da roça. O conteúdo da garrafa foi dividido entre os companheiros logo ao fim do canto.

Uma merenda seria ainda servida antes de o pessoal começar a se dispersar e ir embora.

3.2 Ternos: a disposição dos cantadores na roça

Ao longo de toda a jornada, o trabalho musical e o trabalho com enxada se fizeram simultâneos. Desde que os primeiros marombeiros chegaram à primeira área de roça, no início da manhã, se puseram a carpi-la e alguns deles, também a cantar. A partir de então, ambas atividades seguiriam juntas até o termo do dia de serviço.

Os companheiros nas áreas de roça se dispunham e movimentavam segundo um tipo de fila lateral – mais ou menos retilínea ou curvilínea, a depender do momento – avançando lado a lado uns dos outros pelo terreno.⁵¹ Dentro de tal dispositivo de base, as pessoas que cantavam se organizavam em duas seções de quatro indivíduos seguidos em cada uma, ou seja, de quatro vizinhos na fila. Cada um desses conjuntos de cantadores pode ser chamado

51 Retomaremos tal dispositivo de base dos marombeiros no capítulo 4 (notadamente nas seções 4.4 e 4.5), sob o ângulo do trabalho cinético então desenvolvido por eles.

genericamente de “grupo” (como o fez Sr. Zé de Miguel no excerto acima), ou com o termo mais específico de “terno”. Procedimento comum também a outros tipos de cantiga, os diferentes ternos cantaram então sistematicamente em alternância, cada um soando em momentos específicos, como veremos melhor mais à frente.

Um primeiro terno cantou uma ou duas cantigas sozinho, no início da manhã, à medida em que outros companheiros chegavam à área e montavam, momentos depois, um segundo terno, como visto na imagem logo abaixo. Nela, as primeiras oito pessoas da esquerda para a direita, compõem tais dois grupos.



Dispositivo de base dos marombeiros pela manhã. Da esquerda para a direita, vemos: D. Dôra, Aparecida morena, Sr. Bastião da Augusta, Sr. Zé de Eva (esses formam um terno de cantadores, que aliás, é o que canta no instante da imagem), D. Jandira, Toni, Dedé, Dé de Tião Anania (esses últimos quatro formam outro terno), Oriste e Tico de Tião Anania. Ao lado de Tico, completava ainda a fila, nesse momento, Deusdete, que não é visto na fotografia.

(foto: Bruno Vasconcelos)

Aqui, os dois ternos se encontravam lado a lado, sem pessoas que não cantavam entre eles. Ao longo do dia, no entanto, veríamos, em alguns momentos, um ou dois outros companheiros entre eles, separando-os, por assim dizer. Em diferentes ocasiões pude ouvir descrições de marcas de serviço em que dois ternos se encontravam distantes um do outro, na

área de roça, intercalados por muitos companheiros que não cantavam no momento. Vi tal distanciamento físico ganhar inclusive, por vezes, um positivo valor estético, sendo apontado como bonito um terno escutado ao longe, reverberado pelas encostas das grotas. Como vimos acima Sr. Zé de Miguel lembrar, um terno poderia mesmo responder a cantigas tiradas por cantadores nem mesmo avistados, situados em uma roça vizinha, numa gruta do outro lado do Rio.

Durante o resto da manhã e à tarde, as cantigas seguiram conduzidas por dois ternos, embora cada um deles tenha sido internamente configurado, entre diferentes momentos, por diferentes cantadores. Antes do almoço, por exemplo, vários companheiros entraram e saíram de um terno ou outro: D. Dôra, que aliás nunca havia antes “ajudado” a cantar cantigas de roça, integrou um dos grupos durante algumas cantigas, no começo da manhã, e depois disso preferiu não cantar mais. Como comentaria comigo nos dias seguintes, não muito satisfeita de sua performance, ela teria então julgado melhor deixar seu lugar a cantadores mais experientes. Creio que sua decisão tenha sido influenciada também pelo desejo de produzir um registro audiovisual bonito das cantigas, onde a maior parte do espaço deveria ser reservada aos melhores cantadores presentes. Sua irmã, D. Jandira, cantou em uma primeira porção da manhã e se ausentou em seguida para ir cuidar de sua cozinha, voltando à roça apenas à tarde. Dé, cantador de roça de longa data, tomou parte, durante a manhã, ora de um terno, ora de outro. Seu irmão Tico, além de Deusdete e Oriste cantariam apenas nesse início de dia, os dois primeiros inclusive ocupando os lugares deixados por D. Dôra e D. Jandira, não participando mais dos ternos de cantadores após o almoço.

Como é comum também a outros tipos de cantiga, os quatro cantadores de cada terno ocupavam sistematicamente quatro posições musicais distintas. Isto é, cada um deles executava, ao longo de uma cantiga, uma parte musical, ou uma voz específica. Tais vozes são chamadas, na ordem em que se dispõem dentro de um terno, de “primeira”, “segunda”, “contrato” e “requinta”. Além dos companheiros que entraram ou saíram de cada um dos grupos, assistimos também, sobretudo no turno matutino da marca, a várias reconfigurações dos cantadores entre diferentes vozes dentro de um mesmo terno. Toni, por exemplo, que dias antes me havia contado que previa tirar uma única cantiga na marombada – peça recém-aprendida com seu pai, Dito Carvalho –, ocupou para isso a posição da primeira em apenas um momento da jornada. No entanto, ele cantou, sobretudo no contrato, mas também na segunda, durante o dia inteiro. Especialmente ao longo da tarde, quando dois ternos se

estabilizaram na roça, as mudanças entre cantadores passaram a se dar basicamente em relação a quem ocuparia, em cada cantiga, a primeira de cada grupo. Um deles ficou constituído por Benedito, Sr. Zé de Eva, Aparecida morena e D. Jandira. Os dois senhores trocaram entre si diversas vezes as posições de primeira e segunda, onde permaneciam ao longo de uma, duas, ou três cantigas, aproximadamente, ao fim do que destroçavam de posição. O outro grupo era formado por Dé, Dedé, Toni e Sr. Bastião. Sobretudo Dé e Dedé se alternaram igualmente, em diferentes cantigas, entre primeira e segunda. Dé e Sr. Bastião também se revezariam entre segunda e requinta.

Mas independente das mudanças havidas de tempos em tempos em relação aos cantadores dos dois ternos, seus componentes se dispunham fisicamente dentro deles, como apontado acima, numa determinada ordem regular, definida pela voz então cantada por cada um. Isto equivale a dizer que as diferentes posições musicais ocupadas pelos cantadores se faziam diretamente ligadas à disposição espacial dos mesmos dentro de cada terno. Se a primeira se encontrava, digamos, à direita de seu grupo – para quem o vê de frente, como vemos Sr. Zé de Eva na imagem acima –, a segunda deveria estar logo à esquerda dele, o contrato à esquerda da segunda e a requinta à esquerda do contrato. No entanto, o fato de as primeiras de um terno e outro estarem ambas à direita, ou à esquerda deles, ou uma lá e outra cá, se mostrou fortuito e casual ao longo do dia, resultado momentâneo de um arranjo prático entre os companheiros. Durante a tarde, por exemplo, em intervalos de algumas cantigas, ora ambas as primeiras ocuparam a esquerda de seus ternos, ora uma, sua direita e outra, a esquerda. O que importava nesse posicionamento físico dos cantadores era a sequência respeitada entre eles dentro de um grupo (primeira-segunda-contrato-requinta), sem que tal sequência buscasse, entretanto, referência absoluta em um ou outro lado do dispositivo.

3.3 Vozes dentro dos ternos

Algumas semanas antes da maromba, provavelmente pensando com alguma ansiedade sobre ela, Sr. Zé de Eva havia se lembrado de uma cantiga de roça antiga, que teria ouvido ainda criança e que segundo ele, pouca gente atualmente conhecia. Em uma de suas visitas cotidianas a minha casa, ele me contou sobre essa cantiga e a cantou sozinho para mim, buscando me mostrá-la, ao mesmo tempo em que se lembrava de alguns trechos dela ainda

não muito firmes em sua memória. De fato, dias depois, durante o giro de Reis, o veria novamente cantar a mesma cantiga, dessa vez junto a companheiros cantadores, e nenhum dos presentes pôde se lembrar dela.

No momento aproximado da foto apresentada acima, Sr. Zé “tirou” tal cantiga. Isto quer dizer que ele, cantando a “primeira” em um terno, a iniciou, tendo para isso simplesmente começado a cantá-la e sendo tão logo seguido pelos demais cantadores do seu próprio grupo. Como veria ao longo de toda a jornada, apenas os cantadores em posição de primeira tiravam cantigas. Por isso inclusive, eles podiam também ser chamados de “tiradores”, em oposição aos demais cantadores, dos quais se dizia “ajudarem” o tirador. Cada cantiga tirada por um tirador poderia em seguida ser respondida, isto é, repetida pelo outro terno. Aqui, o cantador encarregado da voz primeira seria, ainda, o “respondedor”: ele “daria” então, como se pode dizer, a “resposta”, sendo para isso mais uma vez ajudado pelos três outros cantadores de seu terno, que dariam novamente a segunda, o contrato e a requinta.

É comum se dizer ainda que tiradores e respondedores são os únicos a “cantar” uma cantiga, os outros cantadores de seus ternos apenas os “ajudando” nessa atividade. Uma vez, por exemplo, conversando com Aparecida morena, perguntei-lhe se essas marombadas realizadas entre 2013/2014 e 2015/2016 seriam as primeiras em que ela haveria cantado cantigas de roça. Ela então me respondeu, retificando meu vocabulário, que essas seriam de fato as primeiras ocasiões em que, mais exatamente, teria ajudado a cantar cantigas de roça, visto que ela mesma não havia aí cantado, isto é, tirado ou respondido cantigas, mas apenas dado contrato e requinta.

Sr. Zé então, no instante aproximado da foto trazida acima, começou a cantar pelo seguinte:

♩ = 50-60 *Tempo Rubato*

mf
Mas ho-je é a pri-me-i- ra vez ai ê que eu a- qui ve-nho can-tar ai ê

de- sen- ter-ra meu ma- ri- do que eu tô tris- te a- pai-xo-na- da oi ai ai

Sr. Bastião da Augusta, que se encontrava imediatamente a seu lado e daria a segunda, começou a cantar logo em seguida, entrando apenas algumas notas após o primeiro companheiro, em homofonia com ele e podemos generalizar, no intervalo harmônico regular de uma terça diatônica abaixo do mesmo. Além do perfil melódico, Sr. Bastião buscava também reproduzir a mesma letra cantada por Sr. Zé de Eva. Quando esse encerrava uma nota e a seguia com um tempo de pausa (indicada acima pelo sinal de respiração), o segundeiro, mantendo sua última nota apenas um pouco mais que a do tirador, se calava também, para voltar a segui-lo logo adiante, em sua próxima frase. Ele cantava, ainda como o tirador, segundo uma intensidade regular, sem crescendos ou decrescendos salientes.⁵²

Aparecida morena, que dava então o contrato, começou a cantar após Sr. Bastião, quando ele e Sr. Zé já cantavam a última nota da primeira frase musical da peça. Sua primeira nota, que aliás, se introduziu por um breve crescendo, durou entretanto ainda um pouco mais que a cantada pelo segundeiro, deixando de soar num decrescendo que se iniciou claramente depois que a segunda havia se calado. No espaço das alturas, o contrato também se diferenciava das outras duas vozes: se aqui, nesse fim da frase, a primeira cantava o terceiro grau da escala, enquanto a segunda, uma terça abaixo, cantava o primeiro grau, Aparecida cantou o quinto grau, que no caso, constituía a quinta do acorde perfeito maior de tônica que então se formava. Na sequência da cantiga, Aparecida continuaria cantando apenas sobre algumas das sílabas entoadas pelos dois senhores, sistematicamente ao fim de frases, com notas relativamente longas, entrando e saindo em geral após a voz da segunda. Ao contrário dessa, ela não manteria um paralelismo melódico em relação à primeira. Sua linha, de contorno mais monótono que as demais, manter-se-ia sobretudo sobre o quinto e o primeiro graus da escala, realizando por vezes notas de passagem entre eles, ou ornamentos sobre os mesmos. A escolha entre um ou outro desses graus se fazia em relação às outras duas vozes, buscando evitar dobramento com elas. No trecho acima, por exemplo, sobre a última nota do

52 Os princípios de condução melódica das diferentes partes de um terno de cantadores aqui apresentados não são específicos às cantigas de roça, mas em geral, comuns também a outros tipos de cantiga. A partir da folia do Divino, cheguei a propor, em trabalhos anteriores (Rosse, 2009a, p. 90-97; e 2009b, p. 94-101), certa sistematização e descrição de tais elementos de movimentação melódica. Martins (2013, p. 158 *et seq.*; e p. 231-239) traz descrição pormenorizada de um sistema muito semelhante, atualizado em diferentes “brinquedos de viola”, entre cantadores no médio Jequitinhonha mineiro (entorno do córrego do Machado, município de Araçuaí). Tendo em vistas tais descrições prévias, permitir-nos-emos de avançar com relativa rapidez em nossa própria apresentação atual, para nos determos adiante com mais calma sobre outros aspectos musicais das cantigas de roça, notadamente alguns princípios ligados ao encadeamento das diferentes peças executadas na marca de serviço observada.

segundo sistema, em que a primeira cantava mais uma vez o terceiro grau da escala (que com a modulação ocorrida no sistema, passa a ser um si), o contrato, como nas notas marcadas com fermata no primeiro sistema, cantou novamente o quinto grau da escala (no caso, um ré).

Certa vez Sr. Bastião da Augusta, ao me repetir as indicações que um certo velho Guarté lhe teria dado para que ele próprio, ainda jovem, aprendesse a cantar a voz de contrato, me disse o seguinte a respeito de sua condução melódica:

“É assim, o tirador tira e o segundeiro tá aí unido. Aí a gente presta atenção na voz do tirador, na voz do segundeiro, presta atenção direitinho qual é a hora que o, que a cantiga faz... aonde a cantiga fizer o baixão, a gente acompanha o baixão dela pra baixo. E a hora que a gente vê que a música da cantiga, ela vai pra riba, a gente acompanha também.”

Para escolher a nota que cantará, o contrateiro deveria observar então, seguir as duas vozes que cantariam antes de sua entrada. No momento em que essas se apoiassem em um determinado “baixão”, o contrato escolheria, em função de sua altura (mais “abaixo”, ou mais “arriba”), a nota que cantaria. No caso acima, o contrato soa em três momentos em que se formam acordes de tônica, onde o baixão teria descido até a função de tônica. Neles, o contrato teria então, nas palavras do Sr. Basitão, “acompanhado também para baixo”, realizando o quinto grau da escala. Veremos à frente, em outra cantiga, o contrato “subir” até o segundo grau da escala (em oitava superior à do quinto grau cantado por ele na mesma cantiga) no momento em que a primeira e a segunda delineiam, ao fim de um gesto melódico ascendente, um acorde de dominante.

D. Dôra, que cantava a requinta, encontrando-se na última posição do dispositivo, foi também a última a começar a cantar no terno. Sua voz só soou depois que o contrato já havia entrado. Como esse fazia em relação à segunda, a requinta também deixava de soar apenas depois que seu parceiro anterior já o tivesse deixado, num decrescendo que antecipava sua própria pausa. Em suas intervenções, a requinta se introduzia apenas sobre o som das outras três vozes e se retirava depois que elas já o tivessem feito, cada uma a seu turno. Embora não cantasse, assim, todas as sílabas da cantiga, as notas entoadas por ela dobravam as cantadas pela segunda, uma oitava acima. Se a segunda era a voz de tessitura mais grave dentre as quatro, a requinta era a mais aguda.

Poderíamos transcrever as quatro partes cantadas no excerto anterior da seguinte maneira:

$\bullet = 50-60$ *Tempo Rubato*

requinta
contrato

primeira
segunda

mf *mf* *<f>* , *mf* *<f>* , *mf* *<f>* ,

Mas ho-je é a pri-meira vez ai ê que eu a-qui ve-nho can-tar ai ê

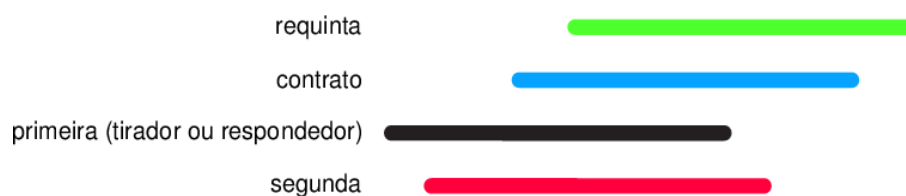
requinta
contrato

primeira
segunda

mf *mf* *<f>* , *mf* *<f>* ,

de-sen-ter-ra meu ma-ri-do que eu tô tris-tea-pai-xo-na-da oi ai ai ai

Levando-se em conta os diferentes espaços que as quatro vozes ocupavam no plano das alturas e os distintos e sucessivos momentos em que cada uma delas entrava no canto, em cada trecho da cantiga, poderíamos esquematizá-las no gráfico a seguir. Aí, o eixo vertical busca representar o plano das alturas, tendo do baixo ao alto, respectivamente, a segunda (voz de tessitura mais grave no terno), a primeira, o contrato e a requinta (voz de tessitura mais aguda). O eixo horizontal representa o plano temporal. Da esquerda para a direita teríamos a primeira (primeira voz a soar em cada trecho), segunda, contrato e requinta.



As duas senhoras, que como notamos, cantavam então apenas ao longo de algumas sílabas ao fim de frases, não realizavam, como os dois senhores, a letra completa que era

cantada. Como as linhas⁵³ de tal texto se terminavam regularmente por vocalizes (aqui vemos o uso de “ai” e “ê”), elas podiam se dispensar de maiores cuidados para a reprodução da mal conhecida poesia, esforço que era ao contrário exigido ao segundeiro, além, obviamente, do tirador.

Dito me chamou a atenção, em dada ocasião, sobre a execução da letra de uma cantiga de roça pela requinta. Era fim de dezembro de 2015, quando os foliões se concentravam na casa de Dedé Carvalho antes de iniciarem uma noite de giro de Reis. Aproveitaram a reunião para relembrem cantigas de roça que seriam em breve cantadas na marca de serviço dos companheiros Zé de Miguel e Jandira. No intervalo entre uma cantiga e outra, enquanto discutiam aspectos de sua realização, Dito comentou que: “A requinta, na cantiga de roça, no paulista, não precisa falar a palavra, pode pegar derradeiro. Não é igual folia, outras cantigas que tem que falar as palavras tudo.” Ele dizia que, em especial para a cantiga de roça e o paulista, a requinta, última voz a se introduzir em cada frase musical, não deveria reproduzir a letra toda, tal qual a primeira e a segunda faziam, mas apenas as últimas sílabas de cada frase.

Em outras ocasiões, pude ouvir comentários semelhantes de outros companheiros, em torno de tais características marcantes, em geral, do contrato e da requinta na realização de cantigas de roça. Sr. Zé de Eva, por exemplo, me contou muitas vezes que essas duas vozes não precisavam “explicar” muito uma “cantiga”, isto é, que elas poderiam se dispensar de cantar a letra de uma peça integralmente, ou ainda com dicção clara. Além de executarem apenas uma pequena parte da letra em uma cantiga de roça, elas poderiam ainda fazê-lo sem grande exatidão, mas segundo uma realização fonética aproximada das palavras. Na mesma direção, Sr. Zé acrescentou que essas duas vozes tampouco deveriam acompanhar todas as “voltas” de uma cantiga, isto é, a melodia de uma peça em todo o seu contorno, como o fazem a primeira e a segunda. Assim como não reproduzem todas as sílabas da letra, o contrato e a requinta não cantariam sobre todas as notas entoadas pelo tirador, delineando um perfil melódico semelhante ao dele. Não fariam assim as mesmas curvas, as mesmas “voltas” que as outras vozes, mas perfis menos sinuosos, compostos por durações mais longas, presentes apenas ao fim de frases.

53 Utilizamos aqui (e adiante) o termo “linha” como sinônimo de “verso”, tal qual usado correntemente na terminologia literária. Com a evitação desse último termo buscamos simplesmente escapar da confusão com o homônimo “verso”, que possui no presente caso outra conotação. Como veremos pouco mais à frente, o “verso”, entre os cantadores que aqui nos interessam, diz respeito a um dado tipo de unidade poética formada por quatro linhas, como um tipo de estrofe.

Lembro-me também de Aparecida morena ter me contado que, segundo o que havia aprendido com seu pai, a cantiga de roça, para ser bem executada, deveria ser “espichada”. Isto significava, na forma em que entendi, que os finais de suas seções deveriam ser marcados por ralentandos que culminariam em notas longas. Tais notas seriam ainda iniciadas e terminadas em momentos sucessivos entre as diferentes vozes: “Se você não espichar (a cantiga), não fica bonito. Tem que deixar a primeira e a segunda primeiro, para depois colocar o contrato e depois a requinta achar o lugar dela.” No plano temporal, o contrato e a requinta não deveriam entrar, dentro de uma cantiga, muito próximos à primeira e à segunda. Sob o risco de deixarem a execução musical feia, desinteressante, aquelas vozes deveriam ao contrário marcar um intervalo de pausa relativamente longo desde a entrada destas, para só então começarem, cada uma a seu tempo, também a soar. A requinta só encontraria seu lugar depois que as outras três já tivessem ocupado os seus próprios, ela se posicionaria apenas em relação a esses.

Ainda ao longo do mesmo giro de Reis evocado logo acima, em um dos pousos da bandeira, presenciei um episódio engraçado envolvendo a realização da requinta em fins de frases, incidente que poderia ilustrar bem, como contraexemplo, o comportamento ideal de tal voz nesses momentos. Por discrição, não nos ateremos a nomear seus personagens. Era madrugada, fim de uma noite de giro e as pessoas que acompanhavam a bandeira até aí (muitos já haviam se retirado antes para dormir) tinham o direito de se sentir cansados e sonolentos. Pouco depois que a bandeira havia sido recolhida pela dona da casa, quatro cantadores se puseram a brincar um paulista. Podíamos ver, nesse momento, uma das companheiras do grupo de foliões sentada em uma cadeira ao canto do cômodo, encostada a uma parede, próxima aos cantadores do paulista. Visivelmente semi-adormecida, ela fechava lentamente os olhos, segurando a cabeça com uma das mãos, a respiração lenta e profunda. Os cantadores fizeram seu sapateado sobre o ponteado de violão e a primeira iniciou o canto, seguida de perto pela segunda e chegando em breve aos sucessivos e próximos pontos de entrada do contrato e da requinta. Desde suas primeiras notas, via-se que o companheiro que executaria essa última voz, que aparentemente ocupava tal lugar pela simples falta de outro mais disposto a fazê-lo, mostrava certa dificuldade em alcançar a região aguda exigida pela parte. Não conseguindo manter os sons que cantava em suas devidas durações, mal os atingia ao fim de uma frase e logo os cortava, subitamente, antes mesmo que a primeira tivesse deixado de soar. Incapaz de sustentar as notas altas por muito tempo, o infeliz requinteiro as

interrompia ainda de forma abrupta, sem conduzi-las ao silêncio com um delicado *decrescendo*, mas fechando a boca bruscamente, unindo os dois lábios como que numa consoante bilabial nasal. A companheira sonolenta, a princípio ainda com os olhos fechados, se mostrou acometida por alguns (também) súbitos ataques de riso, em crises despertadas a cada nova interrupção precoce das notas da requinta. Mesmo buscando se conter, para não constrangerem o companheiro, outros presentes acabariam igualmente contaminados pela comicidade da situação e ririam juntos, com graça, alguns momentos.

Ao contrário da requinta e do contrato, a primeira e a segunda devem em geral “explicar” bem a letra de uma cantiga, bem como percorrer a melodia em todas as suas “voltas”. Além de escolher a cantiga a ser entoada por seu terno, o tirador é, em diferentes medidas, o principal responsável em assegurar sua realização. Como vemos aqui, é ele o primeiro a começar a cantar e as demais vozes só poderão se colocar através de relações tramadas a partir dessa primeira parte. Ele conduzirá, da mesma forma, o texto poético cantado, seguido quase integralmente pelo segundeiro e muito parcialmente, na cantiga de roça, pela requinta e o contrato.

Sr. Bastião da Augusta, na mesma entrevista em que teria contado sobre seu aprendizado no contrato, da qual reproduzimos um extrato mais acima, falaria também de como teria aprendido a cantar em voz de primeira. Discreto e próximo aos cantadores, ele os observaria com atenção, para ir deduzindo o comportamento dessa voz e suas particularidades em relação às demais. Notamos que nosso interlocutor utilizará, a seguir, o termo “cantiga” com o sentido, aliás corrente, de “letra”:

“O contrato era mais difícil, mas foi o que eu atentei aprender primeiro, foi o contrato. (...) A primeira, a gente prestava atenção na voz do tirador, como é que era a música da primeira. Aí a gente foi acertando bem também. A música do tirador, a gente, sobre segurar a música, ela consegue: não é mais difícil não, é a mesma coisa, né? Só que tem que prestar atenção para não sair fora da música da cantiga que tá seguindo, né? Que a gente presta atenção assim, na hora que a gente fala a música da cantiga... essa música tá saindo fora, não pode ser assim não.”

Comparando a parte do tirador às outras, Sr. Bastião salienta que ela, do ponto de vista musical, não lhe pareceria particularmente difícil de se executar. Seu maior desafio seria, para

esse senhor, justamente o de reproduzir a letra colada à melodia, dentro de determinada peça, com precisão, em seu fluxo, sem “sair fora da música da cantiga que tá seguindo”. A primeira não deveria, em especial, vacilar na execução da letra, bem como da melodia que canta. Ao contrário, ela buscaria garantir sobremaneira uma boa referência, precisa, aos demais cantadores.

Dé de Tião Anania, tirador de grande parte das cantigas entoadas na maromba que ora acompanhamos, ao me falar sobre a escolha de tais peças durante o trabalho na roça, relevou o esforço mnemônico então exigido aos tiradores nesse exercício. Além do uso da palavra “cantiga” em referência ao texto poético de uma peça, Dé utilizará também, no trecho seguinte, outro termo corrente entre os cantadores, “som”, referindo-se ao texto musical, sobretudo à melodia, de uma determinada parte vocal, ou peça musical:

“Na hora, na hora que a gente está cantando, a gente lembra. Daquela letra que a gente lembra, a gente tira. Agora, depois que passa, que você vai recordar, você diz: ‘Oi gente, ficou essa cantiga e aquela que ainda ficou sem cantar.’ Mas na hora, às vezes você alembra da cantiga, mas você não alembra do som. Ou aliás, você está com o som da cantiga, mas você não... esqueceu... a letra, a letra você não está com ela toda na cabeça, né? Então acontece muito isso. Quando o cara vai tirar a cantiga, primeiro que ele tem que pegar é o som da cantiga primeiro, né? Tem que estar com a música da cantiga na cabeça. Que, vamos supor, que a hora que ele lembrou do som da cantiga, aí agora ele já está lembrando das partes das cantigas para você tirar. Porque se você tirar a cantiga, vamos supor, você, você lembrar do som e você não recordar a cantiga toda, chega no meio da cantiga ela, ela falha porque você não, você não sabe o restante dela, né? Aí fica feio. Então para você não, para você abrir a boca para cantar, você tem que cantar já com a, com a cantiga toda na memória, que aí você não esquece.”

À medida em que canta e ouve outros cantarem na roça, um tirador se lembra, se esforça em lembrar cantigas que poderá ele mesmo tirar na ocasião. Diferentes cantigas que ele conhece passarão esquecidas no momento, podendo ser recordadas apenas num momento posterior. Outras peças serão lembradas por ele apenas parcialmente e não poderão ser assim, tiradas, sob o risco de serem iniciadas e em seguida abortadas, ou mal executadas. Segundo Dé, antes de iniciar o canto de uma nova cantiga (antes de “abrir a boca para cantar”), o

tirador poderia passar, recapitular mentalmente seus textos musical e poético. Ele se certificaria, assim, capaz (ou não) de garantir sua execução integral. Dé nos aponta mesmo estratégias mnemônicas de um tirador nesse sentido, onde ele buscaria se lembrar primeiro da melodia da peça evocada (ele “pegaria” o “som” da cantiga), para em seguida, a partir dela, recordar as diferentes seções de sua letra (suas “partes”, como ele diz).

De forma oposta sobretudo ao contrato e à requinta, a qualidade maior de um tirador não parece residir tanto em sua capacidade de posicionamento musical em relação às outras vozes, mas na habilidade necessária para que se lembre com clareza de um conjunto de peças e as reproduza com precisão. Poderíamos dizer que, além de cantar bem, um tirador deve ter boa memória musical.

A segunda, além de se assemelhar à primeira em alguns dos aspectos musicais vistos (as duas cantam em homofonia, segundo um mesmo perfil melódico, reproduzindo integralmente a letra cantada), me pareceu indicada frequentemente também como corresponsável, em boa medida, pela condução das cantigas.

Ouvi muitas vezes, por exemplo, diferentes pessoas elogiarem segundeiros que realizavam sua parte com exatidão e convicção. Tais cantadores gavados seriam também capazes de recordar um repertório extenso de cantigas e ao cantarem-nas com precisão, assumiriam junto ao tirador a responsabilidade de conduzi-las, podendo inclusive valer, acudir tal companheiro em momentos de eventuais vacilos, ou incertezas. Sr. Zé de Eva, mais uma vez, foi um cantador que me repetiu diversas vezes frases como: “Segundeiro que sabe a cantiga ajuda demais.”; ou, em sentido contrário: “(Um certo segundeiro) tem esse defeito. Ele canta entoado, mas a cantiga, se deixar para ele, ele deixa a cantiga cair no chão, não segura.” Além de cantar “entoado”, afinado, o bom segundeiro atacaria prontamente cada nota e sílaba de sua parte, dando com isso confiança ao tirador, ajudando-o em sua tarefa mnemônica. Caso não conhecesse, ou não lembrasse bem a cantiga executada, poderia cantar com hesitação, “explicando” pouco tanto as notas de sua melodia, quanto as sílabas da letra, deixando a condução desses textos inteiramente a cargo do tirador. Ele não ajudaria o companheiro a “segurar” a cantiga, mas ao contrário, sem sua força, daria margem para que ela “caísse no chão”, isto é, não pudesse mesmo, eventualmente, ser concluída.

Embora o tirador seja o primeiro responsável pela escolha e a condução de uma cantiga executada, o segundeiro pode, mais do que os demais cantadores, auxiliá-lo nessa tarefa. Nesse sentido inclusive, não nos parece fortuito o fato de que a maioria das trocas de

posição entre os cantadores na maromba observada terem sido feitas, como vimos, entre tiradores e segundeiros: os senhores que ocupavam tais partes eram em geral conhecedores de um número extenso de cantigas, além de apreciarem o papel de condução musical dos ternos.

Após o trecho da cantiga apresentado acima, Sr. Zé de Eva, junto aos três camaradas que o ajudavam a cantar, prosseguiram sua execução, passando por outras seções da peça, segundo os mesmos princípios de comportamento das vozes apontados acima. Tal sistema de condução das vozes, aliás comum também a outros tipos de cantiga praticados na região (como mencionado em um rodapé anterior), marcaria todas as cantigas da jornada, bem como demais cantigas de roça que pude escutar em diferentes ocasiões.

Ao fim de tal cantiga, Dé, que ocupava então a primeira do outro terno, poderia tê-la respondido, isto é, tê-la repetido, com ajuda dos outros três cantadores de seu próprio grupo. Nessa hipótese, ele não cantaria como “tirador” e a voz que executaria poderia não ser chamada “primeira”, mas “resposta”, embora do ponto de vista estritamente sonoro, funcionasse da mesma maneira que aquela. Em outras palavras, a resposta diferenciar-se-ia da primeira apenas por não ser ela quem propõe a peça executada, quem a “tira”, mas justamente ao contrário, quem a “responde”.

No entanto, certamente por falta de familiaridade com a pouco conhecida cantiga tirada por seu compadre Zé de Eva, Dé não a respondeu em seguida.⁵⁴ Para os cantadores que o ajudavam, não seria imprescindível ter a peça previamente bem memorizada para que pudessem cantá-la. Ainda que fosse desejável que o segundeiro também a conhecesse para que, como vimos, pudesse ajudar de perto o respondedor, a ele e sobretudo ao contrato e à requinta, era dada a possibilidade de cantarem não de acordo com um texto exatamente decorado por cada um, mas seguindo a linha da primeira (ou mais exatamente, nesse caso, da “resposta”), imitando com rapidez a letra cantada por ela, nos momentos necessários, e se posicionando musicalmente através de relações traçadas a partir da mesma. Já para Dé, muito embora tivesse acabado de escutar a cantiga, respondê-la implicaria a certeza de poder conduzi-la, como o tirador acabava de fazer, do início ao fim, sem grandes vacilos.

54 Enquanto o primeiro terno tirava tal cantiga, foi mesmo possível perceber Dé, muito discretamente, propor ao então segundeiro de seu grupo, Dedé Carvalho, que trocassem os dois de lugar, caso este desejasse responder a cantiga em seu lugar: “Quer responder ela? Essa eu não sei não.” Dedé, supostamente pelos mesmos motivos, negou com um gesto de cabeça, permanecendo no lugar da segunda.

3.4 Cantiga de roça com “parte”: questões de estrutura formal

Ao invés de responder a cantiga anterior, Dé então preferiu tirar uma nova. O texto poético dessa nova peça se estruturava, de maneira semelhante ao das demais cantigas entoadas na marca, em quatro seções, sendo a terceira delas repetida uma vez, como na transcrição que segue:

Eu cantei pra meu patrão, oi, ai, ê
ele de lá já percebeu, oi, ai, ê
Tem dó morena, desse coitado
que o navio lá vai virando, ei, ai, ê

Deus que pague esse golinho, oi, ai, ê
que seus companheiros bebeu, oi, ai, ê
Tem dó morena, desse coitado
que o navio lá vai virando, ei, ai, ê

Que navio é aquele
que lá vem chegando
é meus camaradas
que lá vêm remando, ê, ai, ê

Que navio é aquele
que lá vem chegando
é meus camaradas
que lá vêm remando, ê, ai, ê

Dentro do navio tem, oi, ai, ê
duas cestinhas voando, oi, ai, ê
Tem dó morena, desse coitado
que o navio lá vai virando, ei, ai, ê

Em uma entrevista posterior, Dé me explicaria sobre essas seções, ou “partes” de uma cantiga de roça, destacando a coexistência, dentro de uma peça, de duas unidades poéticas distintas. Uma delas, como veremos, seria o “verso” e a outra, a “cantiga” propriamente dita:

“É, a parte da cantiga é isso, vamos supor, você põe a metade do verso e você fala uma parte da cantiga. Você termina o verso, fala outra parte, né? Que a cantiga ela é dividida, quer ver, uma, duas, três, ela é dividida em quatro partes. Que, vamos supor, você põe a metade do verso e... e fala uma parte da cantiga. Aí você termina o verso, você torna a falar outra parte da cantiga. E tem a parte principal que é repetida duas vezes, né? Essa aí é a parte da cantiga. E o mais é o final. É por isso que eu falo com você: a cantiga de roça, pra quem não tem... não tem bem cabeça, não canta não. Porque ela é dividida em tr... em quatro partes.”

Os chamados “versos” usados nas cantigas de roça são unidades semânticas autônomas de quatro linhas, associadas também a diferentes outros tipos de cantiga. Cada verso em si não possui uma identidade musical própria. Sua realização se condiciona a sua ligação a um trecho musical de uma cantiga. Isto é, ele só pode aparecer dentro de uma peça, colado ao som, ao texto musical dessa.⁵⁵ Existe um repertório extenso de versos conhecidos pelos cantadores. Além de extenso, esse repertório é aberto, visto que novos versos podem ser criados.

A cada execução de uma cantiga de roça, um único verso é proferido. No entanto e como veremos, é interessante que a cada uma dessas realizações de uma mesma cantiga, um verso diferente seja utilizado. As duas primeiras de suas linhas, a “metade do verso”, ocuparão o início da primeira seção da peça, enquanto as duas últimas linhas virão no início da segunda seção. Na cantiga trazida acima, a primeira metade do verso posto por Dé, encontrada então nas primeiras duas linhas da primeira seção, dizia: “Eu cantei pra meu patrão / ele de lá já percebeu”; enquanto a segunda metade, encontrada nas primeiras duas linhas da segunda seção dizia: “Deus que pague esse golinho / que seus companheiros bebeu”. Como neste caso, os versos são em geral heptassílabos, apresentando rima do tipo ABCB, isto é, onde a segunda e quarta linhas rimam entre si.⁵⁶

As duas metades do verso, nas cantigas de roça, são intercaladas por outras duas linhas, de outro texto. Essas outras duas linhas, como podemos ver, marcam os fins tanto da primeira, quanto da segunda seção, funcionando como um bordão que diz, aqui: “Tem dó

55 Martins faz observação semelhante em relação aos versos usados por cantadores do médio Jequitinhonha (córrego do Machado), no contexto do Nove (2013, p.143-144).

56 Martins, mais uma vez, faz observação semelhante em relação aos versos usados no caso que estuda (*ibid.*, p. 207).

morena, desse coitado / que o navio lá vai virando”. Tais linhas pertencem à outra unidade semântica presente na peça, que seria a cantiga propriamente dita, ou seja, a letra específica e característica dessa peça em particular, letra que tem sua identidade, assim, indissociável do texto musical sobre o qual (e apenas sobre o qual) ela acontece. Dé chamou tais duas linhas, como é comum se fazer, de “uma parte”, ou “outra parte” da cantiga.

A terceira e quarta seções são compostas inteiramente por quatro linhas pertencentes também à cantiga. Na terceira encontramos o que Dé chamou não exatamente de (mais) “uma”, ou “outra” parte da cantiga, mas de “a” parte, ou “a parte principal” dela, que diz, no caso que acompanhamos: “Que navio é aquele / que lá vem chegando / é meus camaradas / que lá vêm remando”. Em relação ao conteúdo semântico da cantiga, essa é vista na verdade como a primeira porção de seu texto, as linhas iniciais da letra, embora, como vemos, ela seja apresentada, na execução da cantiga, apenas em sua terceira seção, depois que o verso e a parte que tratamos de bordão já tenham aparecido. Há cantigas em que “a parte” é composta não por quatro, mas apenas duas linhas. De toda forma, ela é sempre cantada duas vezes seguidas.

A segunda porção da cantiga, mais uma vez do ponto de vista semântico, o “final”, nas palavras de Dé, seria encontrada na quarta e última seção da peça, onde se diz: “Dentro do navio tem / duas cestinhas voando / Tem dó morena, desse coitado / que o navio lá vai virando”. Aqui, as duas primeiras linhas são inéditas, e dão sequência, semanticamente, ao texto iniciado na seção anterior. As duas últimas trazem novamente as linhas que marcaram os fins da primeira e segunda seções. Isto é, as primeiras linhas da cantiga a serem cantadas como um bordão de conteúdo semântico ainda lacunar, são retomadas ao fim da peça, onde então a entendemos plenamente, do ponto de vista semântico, como a última porção do texto poético.

Poderíamos esquematizar a estrutura da cantiga com o que segue, enumerando, na ordem em que são cantadas, as diferentes linhas do verso e da cantiga. Para diferenciar as duas unidades poéticas, grafamos o verso em cinza e a cantiga em preto.

linhas 1-2 do verso (“primeira metade do verso”)
linhas 7-8 da cantiga (“uma parte”)

linhas 3-4 do verso (“segunda metade do verso”)
linhas 7-8 da cantiga (“uma parte”)

linhas 1-4 da cantiga (“parte principal”)

linhas 1-4 da cantiga (“parte principal”)

linhas 5-6 da cantiga (“final”)
linhas 7-8 da cantiga

Caso isolássemos a letra da cantiga, desprezando o verso associado a ela, e a ordenássemos segundo seu conteúdo semântico, tomando-a a partir da “parte principal” (linhas 1-4) e seguindo até o “final” (linhas 5-8), teríamos então:

Que navio é aquele
que lá vem chegando
é meus camaradas
que lá vêm remando

Dentro do navio tem
duas cestinhas voando
Tem dó morena, desse coitado
que o navio lá vai virando

As cantigas de roça são, assim como os versos, em geral também formadas por linhas heptassílabas, com rima do tipo ABCB. Todavia, tanto na realização do verso, quanto da

cantiga, cantam-se sempre, ao fim de determinadas linhas, vocalizes, ou algumas outras sílabas como “ai”, “ê”, “oi”, “lê”. Tais sílabas sem conteúdo semântico marcam sobretudo, como no presente exemplo, a primeira, segunda e quarta linhas da primeira, segunda e quarta seções; e a última linha da terceira seção. Contudo, sua localização se demonstra ligada antes ao fraseado musical de uma peça, e não apenas a sua estrutura poética, podendo, como veremos em outros cantigas mais adiante, variar de uma peça a outra. De toda forma, tais sílabas se fazem presentes apenas ao fim de linhas, muito frequentemente introduzindo notas longas da melodia. A escolha das sílabas usadas se dá no momento de sua realização, por cada um dos cantadores. É comum que os cantadores que ajudam acompanhem a escolha da primeira, não sendo raro, entretanto, que diferentes cantadores cantem juntos, ao mesmo tempo, diferentes sílabas, ou vogais.

As rimas presentes na letra, que marcam inclusive a distinção entre as duas diferentes unidades poéticas cantadas (as linhas pares do verso apresentarão rima independente da encontrada entre as linhas pares da cantiga), serão nessa medida, com a sucessão de sons sem conteúdo semântico, diluídas. Sua percepção só se dará com a abstração de tais vocalizes, que ao contrário, trazem ao fim de diferentes linhas (aliás tanto pares, quanto ímpares) sílabas que em princípio podem rimar ou não entre si.

Sr. Zé de Eva me repetiu muitas vezes que, como seu pai já lhe dizia, a cantiga de roça mais bonita para ele seria aquela “que tem parte”, ou, em outras palavras, que “O bonito da cantiga de roça é a parte dela”. Vi também outros cantadores elaborarem juízos semelhantes, onde diziam que as cantigas mais interessantes seriam aquelas compostas por diferentes “partes”, peças estruturadas segundo uma ordenação específica de suas seções, como a cantiga que aqui vemos, onde o sentido semântico da letra só poderia ser plenamente apreendido ao seu fim: como é comum se falar, aí “fazer-se-ia”, ou “dar-se-ia a parte da cantiga”. Uma parcela importante do interesse sobre uma cantiga residiria, assim, nessa forma particular de encadeamento de diferentes linhas e seções de sua letra, em que dois textos distintos seriam em dados momentos alternados, e um deles apresentado em ordem diversa àquela sugerida por seu sentido semântico. Poderíamos dizer, dessa maneira, que há aí, nesse paradigma da cantiga com parte, um embaralhamento de alguns de seus elementos.

Nessa mesma direção, além do jogo semântico proposto pela forma, outros elementos, tanto poéticos, quanto musicais, parecem também apoiar certo embaralhamento de conteúdos. As sílabas sem sentido semântico marcantes do fim de certas linhas da letra, por exemplo,

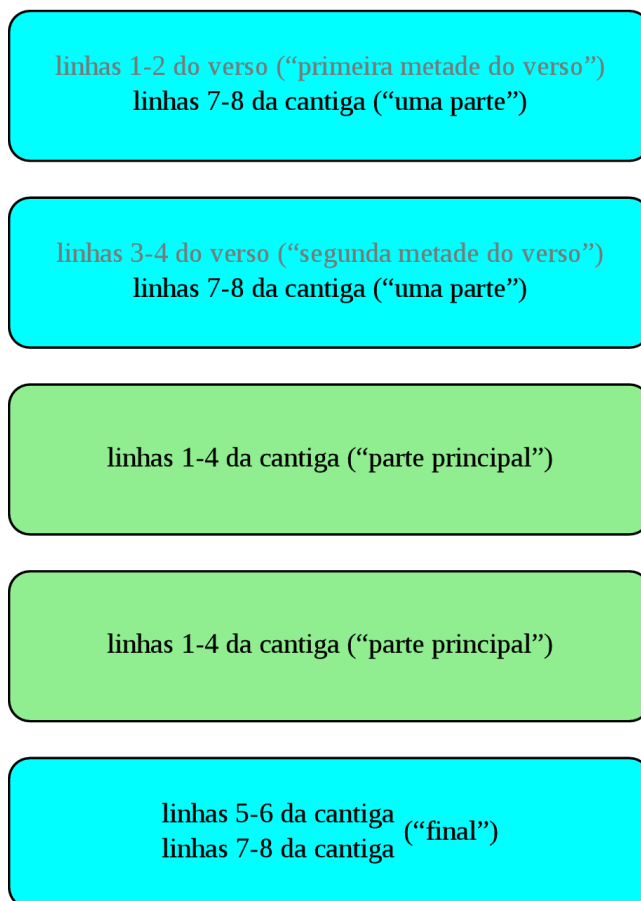
reafirmam similarmente certo embaralhamento de conteúdos, desta vez não mais semânticos, mas em relação às rimas dos textos poéticos, que são, através de sua associação aos vocalizes, sutilizadas e confundidas, exigindo também uma percepção seletiva e não linear para sua completa apreensão.

É sabido pelos cantadores que ora acompanhamos que há cantigas de roça que não “fazem parte”, isto é, que obedecem a outros princípios de ordenação formal, como por exemplo, o de repetir *ad libitum* uma mesma seção musical, onde as primeiras linhas do texto poético cantado reproduziriam metades de versos e mudariam a cada retomada, enquanto as últimas, trazendo a cantiga em si, se repetiriam como um bordão. No entanto, tais cantigas “sem parte” seriam indicadas, ainda pelos mesmos cantadores, sempre como marcantes de outras grotas, que não as suas próprias. As cantigas que os mesmos haveriam aprendido desde crianças e que prefeririam cantar e escutar, seriam sem dúvida as “cantigas de parte”. Nas palavras de Sr. Zé de Eva:

“Igual o compadre Joãozinho Longuinho (do Gouveia) mesmo, ele não faz parte de cantiga não. Igual aquela cantiga do velho Gregório (também do Gouveia) mesmo, ele vai cantando ela, vai cantando, só pondo verso, pondo verso. Aí um dia eu falei com ele, e ele é teimoso que é ele, mas só que ele não teimou comigo não. Eu falei: ‘Oh compadre, a cantiga tem que ter parte.’ (Ao que ele respondeu:) ‘A cantiga que eu faço é muito fácil. Você canta a cantiga e vai pondo verso, pondo verso.’ Falei: ‘Não senhor, é... papai falava comigo muitas vezes: ‘Oh meu filho, oh, cantiga de roça tem que ter parte. Que o bonito da cantiga é a parte da cantiga.’” Você canta, faz aquela parte, dá uma paradinha. Aí depois você começa a mesma cantiga de novo e faz a (...)”

Do ponto de vista mais estritamente musical, a peça então tirada por Dé se compunha de apenas duas seções distintas, que chamaremos aqui, para facilitar a descrição, de A e B. Sobre a seção A foram cantadas a primeira, segunda e última seções da letra, ou seja, no momento em que tais porções do texto poético eram apresentadas, faziam-no coladas ao texto musical ora tratado como A. Isto equivale a dizer que tal trecho musical era estrófico: repetia-se ao longo da execução, recebendo, a cada nova aparição, uma letra diferente. A outra seção musical (B), ao contrário, se associava apenas à terceira seção da letra, como vimos, trecho cantado duas vezes seguidas sem alterações. Fazendo novamente recurso à enumeração das

diferentes linhas do verso e da cantiga, na ordem em que são cantadas e marcando-as agora com duas cores diferentes, cada uma delas buscando representar uma seção musical (azul para seção A; verde para B), teríamos o seguinte esquema:



Poderíamos ainda transcrever a cantiga como o que segue, onde os primeiros dois sistemas dão conta de A, enquanto o último sistema representa B:

$\bullet = 50-60$ *Tempo Rubato*

requinta
contrato

primeira
segunda

Eu cantei prameupatrão oi ai ê ele de lá já per-ce-beu oi ai ê
Deus quepagueessego-li- nho oi ai ê que seuscompanheirobebeu oi ai ê
Den- tro do na-vi- o tem oi ai ê du- as cestinhasvo-an- do oi ai ê

Fine

requinta
contrato

primeira
segunda

Tem dó mo-rena des-se coi-ta- do que o na-vio lá vai vi-ran- do ei ai ê

D.C. al Fine

requinta
contrato

primeira
segunda

Que na-vio é a-que-le que lá vem che-gan-doémeus camaradas que lá vêm re-man- do ê ai ê

Sobre o texto musical do primeiro sistema, nas duas primeiras vezes em que foi executado, cantou-se respectivamente, como vemos, as duas metades do verso então colocado: as duas primeiras linhas de tal verso aparecendo no início da cantiga, e as duas últimas na repetição seguinte, ambas sucedidas pelo bordão transcrito no segundo sistema. Depois disso, a retomada do primeiro sistema só seria feita quando o terceiro sistema já tivesse sido cantado duas vezes seguidas. Então, aquele seria cantado novamente, mas desta vez desvinculado do verso e associado, ao contrário, a duas novas linhas da própria cantiga (“Dentro do navio tem / duas cestinhas voando”).

A melodia que até então só havia se apresentado em ligação ao verso – e que por isso se insinuava até aí vinculada, identificada apenas a essa unidade poética – é usada agora, pela primeira (e última) vez, sobre a cantiga. O tipo de relação entre texto musical e letra é assim

deslocado, tornando-se mais um elemento formal no embaralhamento, por assim dizer, das diferentes linhas e seções da cantiga: não apenas tais trechos são apresentados, como vimos, em ordem diversa à sugerida por seu conteúdo semântico, mas duas de suas linhas compartilham com os dois pares de linhas do verso um mesmo texto musical (um mesmo “som”, diriam os cantadores), confundindo assim, nesta medida, as duas unidades semânticas. Tal identificação momentânea entre tais pares de linhas da cantiga e do verso, através do compartilhamento de um mesmo texto musical, se torna ainda mais saliente ao passo que eles são, os três, os únicos pares de linhas da letra não repetidos ao longo da execução. Ao contrário do par que vimos tratando de bordão, cantado três vezes e da “parte principal”, cantada duas vezes durante a cantiga, as linhas anteriores não são redundadas, frisadas pela reiteração. As duas primeiras linhas da quarta seção cantada, importante elo semântico entre a “parte principal” e o bordão, aparecem assim de maneira sutil, não insistente e sobre o lugar musical antes ocupado pelo verso.

No mesmo sentido, notamos ainda que as duas metades do verso cantado rimavam e se completavam semanticamente entre repetições, ou seja, o verso iniciado na primeira execução do primeiro sistema acima só seria concluído na segunda execução do mesmo sistema, enquanto o segundo sistema repetiria nos dois momentos, em forma de bordão, linhas semanticamente ainda vagas e não rimadas com as anteriores. Mas quando os mesmos dois sistemas são retomados ao fim da cantiga, o exercício exigido para a apreensão semântica e de rima é também deslocado, passando a reclamar complementariedade não mais entre repetições de um mesmo período musical, mas entre as linhas cantadas sobre o primeiro e o segundo sistemas, umas seguidas às outras.

Todos esses traços formais me parecem também ligados à noção de cantiga estruturada com “partes”. Junto à ordenação da letra cantada em diferentes partes, como nos explicou Dé, tais características musicais colaborariam igualmente a uma compreensão gradativa e não linear da cantiga, onde as relações não apenas semânticas, mas também musicais construídas ao longo do texto seriam em alguns momentos transpostas, trocadas de lugar entre si.

A cada articulação entre frases musicais, indicadas na transcrição acima com um sinal de respiração, o tirador, seguido por seus ajudantes, marcavam uma pausa. Tais silêncios se faziam mais curtos dentro de cada seção musical, durando aí não mais que alguns poucos segundos; e mais longos entre as diferentes seções, onde poderiam ser prolongados por até mais que dez segundos, aproximadamente.

Ao mesmo tempo em que tais pausas funcionavam como marcas da mudança entre diferentes seções da peça, também distanciavam-nas mais no tempo, tornando sua apreensão macroformal um exercício francamente estendido, em que as relações entre diferentes seções (repetições, alteração da letra cantada, ordenação das diferentes porções do verso e da cantiga, rimas, etc.) se encontrariam especialmente dispersas no tempo e reclamariam uma memória que desse conta, nessa duração – e ao longo de diversas cantigas, entoadas durante toda a jornada –, da parte cantada em cada momento, sem vacilos. Devemos dizer que em alguns diferentes pontos da marca de serviço, aconteceu de tiradores, ou respondedores se perderem entre as partes de uma cantiga e outra, colocando por vezes versos onde deveriam entoar linhas da cantiga, confundindo-se nas linhas escolhidas como bordão, ou iniciando determinada parte com a melodia de outra.

Aliás, relembrando as palavras de Dé trazidas acima e enfatizando mais uma vez a capacidade mnemônica exigida a um tirador (ou respondedor): “É por isso que eu falo com você: a cantiga de roça, pra quem não tem... não tem bem cabeça, não canta não. Porque ela é dividida em tr... em quatro partes.”⁵⁷

3.5 Tirar e responder, cantar e ajudar: “falas” entre tiradores e respondedores

O terno de Dé concluiu a cantiga vista acima por volta das 08h30, quando o dispositivo de marombeiros fazia ainda a primeira curva, subindo pelo terreno entre os pés de milho, sob uma chuva fina que começava a cair. Avançavam lentamente, com os olhares sobretudo voltados ao chão, de onde arrancavam o mato com golpes de enxada. A terra amolecida pela água facilitava o trabalho. Por um momento (algo entre uma e duas dezenas de segundos), ouvíamos apenas tais golpes das ferramentas contra o chão, seguidos

57 A partir da análise de outros tipos de cantiga ligadas aos mesmos cantadores que ora acompanhamos, busquei discutir, em minha dissertação (Rosse, 2009a; e 2009b), aspectos relacionados a diferentes níveis de compreensão das formas musicais entre seus atores. Diferentes cantigas teriam aí seus conteúdos em parte velados, dentre outros fatores, por suas próprias estruturas formais. Tal jogo envolver-se-ia em certa potência simbólica e estética das cantigas e não passaria isento de outro jogo, político, em torno do reconhecimento de competências e prestígios de uns e outros enquanto cantadores.

frequentemente do som que fazia o movimento dos fios raspados sobre a superfície do solo em direção a cada camarada (a “chiada do ferro”), ao que seguiam novos golpes.

O terno oposto continuava formado ainda pelos mesmos cantadores da cantiga anterior, tendo Sr. Zé de Eva na posição da primeira. Esse senhor então, com os olhos voltados ao chão, se pôs a responder a cantiga tirada por seu compadre e antigo companheiro de roça, simplesmente repetindo-a com um verso diferente.

Quando essa “resposta” se terminasse, o terno dos tiradores da cantiga poderia ainda cantá-la mais uma vez, preferencialmente com o uso de um verso distinto dos colocados anteriormente. A mesma cantiga seria nessa hipótese cantada ao todo três vezes seguidas, em alternância entre os dois ternos. Tal sequência de duas repetições de uma mesma cantiga, cantada em alternância entre os dois grupos, aconteceu de fato em muitos momentos da marca, quase sempre que o então respondedor conhecia a cantiga tirada pelo outro terno.⁵⁸

Ouvi casos, como no excerto de depoimento do Sr. Zé de Miguel apresentado no início deste capítulo e já comentado anteriormente, onde dois ternos situados em duas roças vizinhas, em distintas marcas de serviço, respondiam cantigas entre si.

Tal tendência, contudo, não é prescritiva, tendo havido na marca que acompanhamos, por exemplo, diferentes cantigas tiradas e não respondidas, ou cantigas respondidas pelo terno oposto ao do tirador, mas não retomadas em uma terceira execução por esse.

Como me explicou Dé a esse respeito, na continuação da entrevista em parte transcrita mais acima:

“Se tiver o outro grupo (outro terno além do seu próprio), se ele for responder a mesma cantiga, o mesmo que eu falei, ele tem que falar também. Que a cantiga... quando tem dois grupos, ela se torna sendo três cantigas: eu tirei, ele responde, aí eu torno a cantar a mesma cantiga. Aí faz as três... aí termina a cantiga, né? Agora, quando é um grupo só, faz só igual isso que eu falei (executam-se as quatro partes da cantiga) e agora se quiser passar pra outra, que já terminou a cantiga.”

58 A respeito de cantos entoados durante o trabalho coletivo de limpeza de roças na comunidade dos Arturos (município de Contagem, MG), encontramos em Sabará (1997) o depoimento de um dos capinadores, chamado Bil (filho do Sr. Artur), que embora curto e fragmentado, nos deixa imaginar um paralelo ao esquema de repetições das cantigas de roça nas marombadas: “Havia duas turmas ou mais de capinadores no eito, conforme a roça. *Pra cantá, um começava; a outra turma punha verso na mesma.*” (p. 184, grifo nosso).

Uma cantiga se torna assim três cantigas, com a diferença de serem associadas, cada uma delas, preferencialmente a um verso distinto. Dé, na sequência do excerto, falou também sobre isso: “Vamos supor, (ao tirar uma cantiga) o verso que vem na minha cabeça, eu pus. Agora, o outro (cantador) que vai responder, ele sabe que verso que eu pus, então ele tem que pensar o dele, o que ele vai cantar, né? Pra não por tudo num verso só.” Mais à frente voltaremos um pouco mais sobre tais versos e os critérios de sua escolha.

Mas se tal desdobramento de uma cantiga em três não é, como vemos, constante em uma marca, ele é frequente e se demonstra aparentemente buscado pelos cantadores. Ao me descreverem marombadas, diferentes pessoas ressaltaram tal esquema de encadeamento das cantigas como um tipo de modelo normal, onde todas as peças, em princípio, deveriam ser respondidas e retomadas em seguida pelo tirador. Em tais descrições, muitos não escondiam, ainda, a atribuição de certo valor tanto à capacidade de cantadores em tirarem cantigas não repetidas ao longo de uma marca, quanto em responderem sistematicamente a todas as cantigas tiradas por outros companheiros.

Notamos que tal esquema de repetições permite a sistematização de um certo diálogo musical que então se delineia entre tiradores e respondedores. Um primeiro cantador, ao tirar uma determinada cantiga, estaria incitando, criando a oportunidade para um respondedor em potencial repetir a mesma peça. A retomada da mesma cantiga pelo tirador, após a resposta, garantiria, por sua vez, que uma próxima (e nova) cantiga fosse tirada, em seguida, pelo até então respondedor, que poderia dessa maneira incitar, a seu turno, o primeiro tirador a responder e assim por diante, como representado no esquema abaixo.

	Cantiga 1			Cantiga 2			(...)	
terno y		responde		tira		retoma		(...)
terno x	tira		retoma		responde		tira	

A alternância do canto entre dois grupos de cantadores estaria aqui sempre garantida, bem como o rodízio entre eles na ocupação das posições relativas de tiradores e respondedores.

Martins (2013, p. 158 *et seq.*), a respeito de diferentes “brinquedos de viola” realizados no entorno do córrego do Machado, no médio Jequitinhonha, observa que os cantadores aí também se dividem entre as posições de “primeira” (também chamada de

“violeiro”, pelo fato de o cantador que a ocupa ser sistematicamente quem toca o violão usado nos brinquedos), “segunda”, “contrato” e “requinta”. Como no nosso caso, dir-se-ia aqui igualmente que essas últimas três vozes não “cantariam” exatamente, mas na verdade “ajudariam” a primeira a cantar. Nos brinquedos em que se fazem presentes dois quartetos de cantadores, dir-se-ia ainda que um deles “tiraria”, ou “falaria” uma determinada cantiga, ao enunciá-la pela primeira vez, enquanto o outro a “responderia”, repetindo-a em seguida. De forma similar aos cantadores de Turmalina, os cantadores da voz primeira seriam aqui também os únicos a “cantar” e exerceriam, com isso, os papéis de tirar e responder cantigas entre si, embora com a ajuda indispensável dos demais cantadores:

“São os violeiros que alternam o canto entre si. Para fazê-lo, entretanto, contam com a ajuda – reconhecida como imprescindível – dos outros cantadores. A relação entre violeiros e ajudantes sustenta ou possibilita, então, a que se dá entre violeiros, e vice-versa, mas há uma centralidade, digamos assim, da segunda. A primeira estaria em função da interação que um violeiro estabelece com outro.” (*ibid.*, p. 161)

As vozes dos “ajudantes” de um terno estariam aqui inseridas, assimiladas à “fala” do seu violeiro (*ibid.*). Elas não teriam falas próprias, mas auxiliariam esse último cantador a endereçar a sua a outro tirador/respondedor. A relação entre as vozes dos violeiros, ao contrário, seria de natureza diferente: em oposição aos “ajudantes”, tiradores e respondedores falariam entre si e seriam os “administradores”, ou “chefes” (*ibid.*, p. 194) dentre os cantadores, aqueles que conduziriam o diálogo então formado entre dois ternos.⁵⁹

⁵⁹ Nesse sentido, a autora prossegue traçando um interessante paralelo entre o registro musical e outros, ligados a relações que se dão idealmente no interior de um núcleo familiar, e entre diferentes lavradores, de diferentes famílias. Os violeiros, chefes entre os cantadores – que proveem a sustentação do canto –, são então assimilados aos chefes de família – que proveem o sustento dela – e podem estabelecer entre si relação de aliança, “no sentido de relação fundada na diferença recíproca” (*ibid.*, p. 161). Ajudantes, ao contrário, seguiriam diante dos violeiros uma relação de “filiação”, “diferença serial em um campo de identidade.” (*ibid.*) A ajuda daqueles para com esses estaria inserida em um princípio de reciprocidade generalizada, difusa, como o atualizado entre filhos e pai, onde as expectativas de ajuda mútua não são pautadas por “condições específicas de quantidade, qualidade ou tempo envolvidos em uma transação” (*ibid.*, p. 268). Já a relação entre pais de família (ou entre violeiros) envolveria obrigações mais determinadas e específicas, em uma forma de reciprocidade balanceada. Assim como nas trocas de dia de serviço, onde um dia oferecido por um chefe de família a outro elicitaria desse a retribuição de um novo dia de serviço prestado àquele, cada cantiga, ou verso executado por um violeiro constitui potencial elicitación de resposta de outro violeiro, resposta essa que pode funcionar, por sua vez e ao mesmo tempo, também como elicitación de nova resposta do primeiro violeiro e assim

Ao explicar a alternância entre um tirador e um respondedor acima, notamos que Dé utiliza justamente o verbo “falar” para se referir à enunciação de uma cantiga por ambos (“o mesmo que eu *falei*, ele tem que *falar* também”). Ao tirarem e responderem cantigas entre si, um tirador e um respondedor falariam, constituiriam um tipo de diálogo, ajudados para isso, cada um deles pelos outros três cantadores de seu terno. Mesmo tendo visto que, dentro dessa “ajuda”, os segundeiros exerçam papel de destaque, sendo em boa medida corresponsáveis pelos atos de se tirar e responder uma cantiga, o diálogo dar-se-ia aqui, sob esta perspectiva, entre um tirador e um respondedor.

Como mencionei mais acima, diferentes cantadores, em variadas conversas em torno de marombas, comentaram em minha presença sobre o ideal de não se repetirem cantigas (aliás, bem como versos) ao longo de uma marca. Não se referiam então à repetição seguida de uma peça através de sua resposta e nova retomada pelo terno que a havia tirado, mas a uma cantiga eventualmente tirada mais de uma vez em diferentes momentos da jornada. Ao apontarem tal ideal, carregavam-no seguidamente, segundo o que pude entender, de valor positivo, onde seria interessante, ou bonito entoarem-se justamente cantigas sempre diferentes, não repetidas em uma mesma ocasião. Sr. Zé de Eva, por exemplo, em uma entrevista onde me contava sobre sua biografia, deixa transparecer tal valor. Ao falar da primeira vez em que cantou em uma maromba, ele relata com orgulho que teria então, ainda menino, conseguido responder todas as cantigas que um terno experiente, formado por cantadores velhos, tirava ao longo do dia:

“Igual uma vez lá no Geraldo de Bernardo, ele fez uma marca de serviço, na beira do Rio, aí nós foi. Chegou lá, meu primo Delfonso era cantador, Delfonso, papai. Aí meu primo Delfonso foi tirar a cantiga, aí meu pai foi para o contrato, o Vincentino de Tião Gardino, irmão do meu primo Delfonso – que era tudo uma família só – e foi para o... contrato... não: Vincentino foi para a segunda e pai para o contrato e o Zé de Farto foi para a requinta. E eu falei com os meninos de Isalino, falei: ‘Vamos cantar também? Vamos responder essa cantiga deles?’ Aí eles falaram assim: ‘Vamos.’ Aí, falei: ‘Como é que nós faz?’ Eles falou: ‘Não, você tira a cantiga, você responde.’ Aí eu fui responder a cantiga que eles tiravam e o Vanja, que é crente hoje, foi para a segunda. E o Ném, que é irmão dele, que é crente também, hoje, foi para o contrato. E o Zé Branco, que é falecido, foi para a requinta. Aí, todas cantigas que eles tiravam,

por diante.

eu respondia, toda cantiga, o dia inteirinho! Ia almoçar, a hora que chegava da... do almoço, que fazia o quilo, né? Já chegava, já batia a enxada no chão cantando. Aí quando dava quatro horas, até mais de quatro horas, parava, aí tinha a flomena. A primeira vez que eu cantei, assim, em roça, né? Novo, muito novo, criança mesmo. Aí quando foi de tarde, tinha duas flomenas: tinha uma garrafa para os foli... para os cantadores velhos; e nós que era bem dizer criança, tudo assim em idade de, assim de dez anos pra menos, aí teve pra nós, eu alembro com coisa que é hoje, um vidro quadrado todo enfeitado de flor, do mesmo jeitinho dos outros. Aí os outros cantou, ganhou a flomena e nós cantou também e ganhou a flomena também. Eu alembro com coisa que é hoje. É, muito bonito mesmo, viu?”

Além de sua capacidade em responder todas as cantigas tiradas, sem exceção, Sr. Zé frisa também que essas se fizeram cantar em grande número durante a jornada: assim que se batia a enxada no chão, começava-se a cantar. O terno dos meninos teria se desempenhado bem o suficiente para merecer o recebimento, ao fim da marca, de uma recompensa equivalente à do terno de adultos. Como esses, Sr. Zé e seus ajudantes ganhariam dos donos da casa uma garrafa (ou mais exatamente, aí, um vidro quadrado) enfeitada(o) com flores.⁶⁰

A possibilidade que o jovem chefe de um terno tinha aqui de responder cantigas significava também uma oportunidade de demonstrar, diante de todos os camaradas presentes, sua capacidade em fazê-lo. Lembremo-nos de que, se por um lado, a resposta é aqui simples repetição de uma cantiga inicial, tal reprodução exige contudo do respondedor a capacidade de conduzir a peça recém-escutada sem grandes vacilos e que isso envolve, em particular, o conhecimento prévio de tal peça por aquele cantador e em geral, uma qualidade mnemônica peculiar do mesmo.

Sr. Zé, em seu depoimento, não nos deixa expressamente claro se ele mesmo teria também tirado cantigas na ocasião que descreve. Mas independente desse caso particular, vemos que, de acordo com o princípio de encadeamento de cantigas onde os atos de tirá-las e respondê-las é seguidamente alternado entre dois ternos, cada cantador em posição de primeira em uma roça deve deter, deve conhecer com intimidade um estoque extenso de peças que tirará, além do repertório (também extenso) de peças tiradas por outro(s) tirador(es)/respondedor(es), em vistas de poder respondê-las.

60 Ao fim deste capítulo, trataremos de tal garrafa de flor, ou “flomena”, frequentemente oferecida pelos donos da roça aos cantadores, ao termo de uma marca de serviço.

De acordo com o mesmo esquema de encadeamento, notamos ainda que o ato de tirar uma cantiga subentende uma provocação de determinado tirador a um potencial respondedor, na medida em que, com a cantiga tirada, aquele incita o último justamente a repeti-la e a demonstrar aí sua capacidade em fazê-lo. Em seguida, com a inversão de papéis ocorrida entre esses dois cantadores, a provocação se dará em sentido oposto, do até então respondedor ao até então tirador e assim sucessivamente. A enunciação de cantigas se insere assim constantemente num jogo provocativo de demonstração de competências, onde duas primeiras, ao se incitarem mutuamente a tirar e responder cantigas, criam o ensejo de demonstração também recíproca de suas habilidades em fazê-lo.

Nesse sentido inclusive, pergunto-me se em alguma medida Sr. Zé de Eva, ao buscar se lembrar, semanas antes da maromba, da antiga cantiga atualmente tão desconhecida de seus companheiros – e que seria assim tirada na marca de serviço sem possibilidade de resposta por qualquer outro cantador –, não via nesse exercício a ocasião de demonstrar o vasto repertório de cantigas de roça que detém.

3.6 Conteúdo semântico das cantigas: falas entre outros companheiros

Vimos até aqui formulando um quadro onde o encadeamento de cantigas de roça em uma marca de serviço se dá como uma conversa entre dois ternos, um diálogo entre as falas de tiradores e respondedores, mantido com a ajuda indispensável de segundeiros, contrateiros e requinteiros. Em tal troca de falas, cada um daqueles cantadores escolheria cantigas e versos entoados por seu grupo, peças que provocariam repetições de si mesmas pelo terno oposto e pelo seu próprio, bem como a proposição de novas peças, numa sequência de intervenções alternadas entre os dois conjuntos de cantadores ao longo da maromba.

Essa interação, no entanto, acontece até aí em paralelo aos significados semânticos das letras de que são compostas tanto as cantigas, quanto os versos, sobre os quais ainda nada falamos. Ao nos determos, a seguir, sobre tais conteúdos, veremos que em meio a eles outro nível de interação pode se desenvolver não apenas entre dois ternos de cantadores, ou entre suas vozes primeiras, mas de forma mais difusa, entre um número maior de interlocutores presentes.

3.6.1 Sobre os repertórios de cantigas e de versos

Como já sabemos, além da poesia de que é composta cada cantiga (cujo texto é chamado inclusive de “cantiga”), cada uma de suas execuções, em uma maromba, traz consigo a realização de outra unidade poética, nomeada “verso”. As cantigas reservam um lugar específico de seu corpo à inserção de um verso. Nesse sentido, aliás, enquanto se diz “cantar”, “tirar”, ou “responder” uma cantiga, diz-se “colocar”, “por”, ou ainda “jogar” um verso nela. Esse teria sua realização possibilitada apenas através de sua introdução em determinado trecho de uma cantiga: ele seria “posto”, “colocado” sobre ela. No entanto, como veremos aos poucos mais adiante, os significados semânticos de um verso e uma cantiga eventualmente ligados em dada execução musical guardam consigo sua independência de sentido, podendo apresentar algum eco, alguma proximidade temática entre si, ou não. De toda forma, seus conteúdos semânticos não mantêm aí relações de complementaridade, ou dependência mútua.

Também como já visto, existe um repertório tanto de cantigas, quanto de versos, conhecido pelos cantadores. No momento em que tira uma dada cantiga, o cantador que o faz a escolhe, bem como o verso colocado sobre ela, em meio ao estoque de peças que guarda em sua memória.

Novos versos podem ser eventualmente criados. No entanto, de acordo com o que pude observar e ouvir falar, não é comum que se o faça no momento de sua realização em uma maromba, quando são postos dentro das cantigas de roça. Os versos associados a tais cantigas podem ser usados também junto a outros tipos de cantiga. Dentre esses tipos, há alguns, sobretudo mais ligados ao domínio feminino – como o nove, o vilão e as rodas –, que seriam ao contrário, marcados por reservarem espaço deliberado à invenção de versos em tempo real, no momento mesmo de sua execução.

O repertório de cantigas de roça, de forma mais expressa, não parece ser incrementado sequer de maneira indireta pela elaboração de novas peças. Nunca ouvi caso em que cantigas de roça originais tivessem sido criadas, ao contrário de cabocos, ou folias, por exemplo, cujos repertórios pude ver atualizados através de composições eventuais, propostas por alguns cantadores. Todas as cantigas de roça conhecidas pelos cantadores que pude acompanhar eram tidas como parte de um conjunto fechado, antigo (de origem imemorable) e embora extenso, não renovado. Peças desconhecidas de algumas pessoas poderiam ser (e são de fato

frequentemente) aprendidas com outras, mas as cantigas em si não seriam, em nenhum caso observado, novas.

3.6.2 Sobre os significados dos versos

Observando os conteúdos semânticos dos versos colocados na marca de serviço de que pude participar, é possível detectar que traziam com regularidade determinados temas, ou tipos de enunciados semelhantes que, tomados ao pé da letra, identificariam quase invariavelmente o eu lírico da poesia ao cantador que a conduzia, afirmando a voz desse, inclusive, mais uma vez como “fala”, tal qual proposto anteriormente. Os versos funcionavam como se os tiradores/respondedores falassem através deles aos demais presentes, sendo essas falas centradas em torno de alguns temas, ou assuntos convencionais.

As letras dos versos formulavam dessa maneira mensagens de saudação, de agradecimento, de troca de gentilezas, de solicitações, de condução dos trabalhos, ou de afirmação da altura em que esses se encontravam e não raro, transmitiam curtos relatos líricos e amorosos.

Em alguns casos, tais textos eram diretamente inseridos em diferentes interações ocorridas entre os presentes e se conectavam assim a momentos específicos da jornada, em que se dava cada uma delas. Ao cantar a primeira cantiga vista parcialmente neste capítulo, por exemplo, Sr. Zé de Eva colocou um verso que dizia: “Mas hoje é a primeira vez / que eu aqui venho cantar / eu mesmo peço licença / mas aqui quando eu voltar”. Era o início da manhã e esse senhor anunciava então, com o verso escolhido e para quem pudesse escutá-lo, que ali começava, mais uma vez, a cantar. Levando em conta que Sr. Zé cantava com a ajuda indispensável dos demais cantadores de seu terno e que esses, ao ajudá-lo, como sugerido anteriormente, assimilavam suas vozes à dele para comporem sua fala, endossado-a, entendemos que o verso jogado pelo tirador poderia ser percebido não apenas como um pedido de licença individual, mas que se fazia também em nome do grupo de cantadores que o executava. Caso entendamos esse verso, aliás, bem conhecido de todos e que poderia ter sido jogado por qualquer outro cantador, como uma fórmula convencional de início dos trabalhos, poderíamos vê-lo como um enunciado ainda menos pessoal e mais comum a todos os presentes.

Assim como as trocas de falas entre tiradores e respondedores poderiam ser compreendidas, de forma mais ampla, enquanto trocas de falas entre ternos de cantadores chefiados por aqueles, a interlocução dada aqui através dos significados dos versos envolveria também tais outros cantadores. Veremos a seguir que ela poderia se estender ainda a todos os presentes – cantadores ou não –, à situação, enfim, a certo espírito de celebração cultivado por ela.

Mais ou menos ao mesmo tempo em que Sr. Zé jogava o verso acima, Aparecida branca se aproximou da fila de camaradas, trazendo uma garrafa e um copo e serviu água a cada um deles. Na cantiga seguinte, tirada por Dé, vimos que o verso jogado por ele agradecia justamente o “golinho” de água então recebido, dizendo: “Eu cantei pra meu patrão / ele de lá já percebeu / Deus que pague esse golinho / que seus companheiros bebeu”. As primeiras linhas do próprio texto deixavam entender seu endereçamento ao patrão da marca, isto é, no caso, a Sr. Zé de Miguel, dono da roça, responsável pelo cuidado e alimentação dispensados aos marombeiros convidados. Seu remetente, que poderia ser associado sem dificuldades ao tirador que o conduzia, pedia contudo a Deus a retribuição do gole bebido não exatamente por ele, mas por todos os companheiros. Dé agradecia aqui não apenas em seu nome – aliás, ele nem havia, na verdade, aceitado a água trazida por sua prima Aparecida –, mas de todos os camaradas.

Como esses dois versos acima, muitos outros postos ao longo da jornada seriam relacionados com eventos, ou momentos mais localizados dela. Eles funcionariam assim como pequenas crônicas, que ao mesmo tempo em que relatavam em música diferentes interações tecidas entre as pessoas presentes, ou determinados momentos da jornada, agiam também na própria criação de tais elementos, dando forma a eles.

Outros versos de agradecimento seriam usados em outros momentos do dia, como logo depois do almoço, por exemplo, onde Dedé colocou: “É devera meu patrão / muito obrigado eu estou / do almoço que você deu / da boa ação do senhor”.

Além da gratidão pela refeição oferecida, esse texto apontava também o momento aproximado da jornada em que era realizado. Vimos que o primeiro verso apresentado acima também trazia indicação da altura do dia em que se encontrava. Sr. Zé de Eva, dando a entender nele o início da marca de serviço, indicava estarem então ainda no início da manhã. Outros versos fazer-se-iam também no mesmo sentido. Quando os marombeiros caminhavam, por exemplo, por sobre o último eito ainda sujo da segunda área de roça que limpavam, vendo

já próximo o fim dos trabalhos, mais uma vez Dé, ao retomar uma cantiga tirada por ele e respondida por Benedito, jogou: “É deveras Seu (Sr.) Bendito / nós tá perto de desapartar / mas não esquite a cabeça / que muito breve vamos encontrar”. O desapartamento dos companheiros subentendia o fim do dia de serviço.

Versos podiam afirmar ainda não momentos determinados da jornada, ou do trabalho agrícola, mas do próprio trabalho musical. Dedé, por exemplo, também ao retomar uma dada cantiga que havia tirado e Benedito respondido, anunciou, por meio do verso colocado, que se acabavam aí as repetições daquela peça: “Vamos cantar mais um versinho / para isso se acabar / o muito parece pouco / o pouco parece mais”.

Muitos pedidos de cachaça, que como a água, era servida de tempos em tempos aos trabalhadores na roça, foram formulados ao longo do dia, sobretudo por Benedito, através de versos como os seguintes: “Mas o sol já aprumou / tá virando o do meio-dia / que eu quero beber um golo (gole) / daquela cachaça fria”; “É devera meu patrão / homem de bom coração / eu quero beber um gole / na palma da sua mão”; “Eu vou dar minha despedida / no toco do jataí / que eu tô bem desconfiado / que’ocê tem cachaça aí”; “É deveras companheiro / escuta que eu vou falar / minha goela já tá seca / no ponto de torrar fubá”; “É deveras meu patrão / escuta o que eu vou dizer / na acabada da cantiga / um gole pra nós beber”. Vemos que um mesmo verso pode também tratar de diferentes assuntos, informando, por exemplo, a altura da jornada (“tá virando o do meio-dia”) e solicitando ao mesmo tempo um gole de cachaça (“eu quero beber um gole”).

Trocas de gentileza, ou elogios a companheiros presentes também foram formulados com frequência em versos como o seguinte, colocado por Dedé logo depois que Sr. Zé de Eva havia respondido uma cantiga: “É deveras companheiro / você canta muito bem / o mestre que te ensinou / pode me ensinar também”. Pouco antes, ao tirar uma cantiga, o mesmo Dedé elogiava seus companheiros de terno, pedindo que esses o ajudassem a cantar: “Companheiro me ajuda / não me deixa eu cantar só / sem vocês eu canto bem / com vocês canto melhor”.

Nesse último verso, o tirador do terno, além de reconhecer a qualidade de seus cantadores ajudantes, também levantava um tipo de enunciado corrente na marca de serviço, ao expressar o reconhecimento de si mesmo como um bom cantador (“sem vocês eu canto bem / com vocês canto melhor”). Outros versos colocariam tal autorreconhecimento de forma ainda mais direta, além de um tanto provocativa, situando inclusive seu cantador no jogo de instigações sugerido mais acima, conduzido entre tiradores e respondedores desafiados

sempre a tirar e responder novas cantigas. Benedito, por exemplo, gavando a facilidade que teria para se lembrar de versos, jogou: “Pra cantar um mocadinho / eu não preciso eu imaginar / do abrir e fechar da boca / os meus versinhos pega a chegar”. Momentos antes, Sr. Zé de Eva teria usado um verso igualmente imodesto e que se deixa entender como reação a outro: “Cê me mandou eu cantar / na mente que eu não sabia / mas eu chamo quebra-asa / da meia-noite pro dia”. Diz-se “quebrar a asa” de alguém quando se lhe é dada uma lição, ou reprimenda, de forma surpreendente. Aqui, o cantador supostamente testado por outro que o haveria instigado a cantar, supondo-o pouco habilidoso para a tarefa, quebrava a asa de seu provocador, mostrando-lhe (e anunciando-lhe) sua capacidade em conduzir a cantiga.

Notamos que em nenhum dos momentos em que se fizeram colocar os dois últimos versos houve qualquer provocação aparente por parte de alguém em direção aos cantadores que enunciaram tais textos. Tampouco esses geraram réplicas subsequentes, através de outros versos que poderiam ser jogados por outros cantadores em reação direta a eles. Os versos aqui não pareciam respostas precisas a provocações igualmente bem definidas. Ao contrário, eles aparentavam cultivar, junto a outros aspectos do trabalho musical, um espírito jocosos de rivalidade que marcaria difusamente a situação.⁶¹

Outras pequenas provocações jocosas teriam sido endereçadas, em versos, não a outros cantadores, mas ao patrão da marca, como em: “Eu cantei pro meu patrão / nem resposta ele me deu / quero perguntar pra ele / se meu verso não valeu”; “Mas cadê o meu patrão / que eu não vejo ele aqui / eu tô bem desconfiado / que foi pra cama dormir”; ou “Mas cadê o meu patrão / que por ele respondo eu / meteu as unhas no barro / e nunca mais apareceu”. Sr. Zé de Miguel, o patrão da marca, passou a jornada inteira ao lado dos camaradas, trabalhando na enxada junto a eles. Ele escutava esses versos impassível, sem reagir a eles nem mesmo com gestos, ou expressões diferenciadas no rosto. Mais uma vez, antes de se fazerem diretas, ou literais, as brincadeiras aqui se davam dissolvidas num clima divertido de provocação.

Os versos apontados até este ponto faziam seguidamente, de alguma forma, referência à situação em que eram realizados. Seja apontando momentos dela, ou propondo diferentes sortes de diálogo entre seus participantes, tais textos diziam respeito a pessoas e acontecimentos presentes na marca de serviço. Outros versos, com uma vocação semântica diferente dessa também se fizeram frequentes. Seus significados, mais distantes de

61 No próximo capítulo veremos tal espírito de rivalidade tomar forma declarada em meio ao trabalho cinético dentro de grupos de camaradas.

interlocuções circunstanciais, se demonstravam antes mais líricos, trazendo em grande medida pequenas declarações, ou relatos amorosos.

Poderíamos citar, como alguns desses versos então jogados, os seguintes: “Se eu tivesse na certeza / que meu bem vinha cá hoje / tinha varrido as estradas / sameado (semeado) pó de arroz”; “Se quiser que eu canto, eu canto / se quiser que eu choro, eu choro / se quiser que eu deito, eu deito / com a cabeça no seu colo”; “A biquinha dessa casa / corre água sem chover / eu tô muito acostumado / namorar sem conhecer”; “Eu joguei zape e sete copas / mas esta moça me ganhou / com dois pentes no cabelo / com remallete de flor”; “Cê de lá e eu de cá / o rio passa no meio / cê de lá dá um suspiro / eu de cá suspiro e meio”.

Embora aqui também o eu lírico dos versos possa ser assimilado aos cantadores que os põem, as mensagens enunciadas através deles não parecem constituir – ou constituem ainda menos que nos primeiros casos apresentados – interlocuções diretas entre tiradores/respondedores e outros presentes. Os versos amorosos não representariam, nem mesmo se lidos de forma literal, mensagens entre marombeiros. Eles não conduziam flertes, ou declarações entre companheiros na roça. Assim como a brincadeira cultivada nos versos observados mais acima, certo lirismo que, como veremos a seguir, se faz presente também no estilo poético das cantigas, seria cultivado em meio ao grupo de camaradas como valor marcante da ocasião.⁶²

3.6.3 Sobre os significados das cantigas

Com mais frequência que os versos, as cantigas executadas na marca que acompanhamos traziam em suas letras imagens e episódios marcados em geral por grande lirismo e certa melancolia, muitos dos quais aparentemente relacionados ainda a casos passados entre casais de apaixonados.

Tomando mais uma vez o exemplo da primeira cantiga reproduzida neste capítulo, tirada por Sr. Zé de Eva no início da manhã, vemos que ela conta sobre uma mulher que toma

62 Em um grupo de trabalho promovido pelo 45º Festival de Inverno da UFMG (em Diamantina, 2013), Pedrina de Lourdes Santos – importante capitã de Moçambique da Guarda de Nossa Senhora das Mercês em Oliveira (MG) –, ao notar a grande frequência de letras líricas e amorosas cantadas em meio ao trabalho agrícola coletivo na Comunidade dos Arturos (município de Contagem, MG), sugeriu a relação de tal temática à intenção de fertilidade que os trabalhadores depositariam então sobre a terra. O amor ligado, nesse contexto, à reprodução humana, afirmaria também a fecundidade da terra e a reprodução da lavoura (comunicação pessoal de Glauro Lucas, 2016).

conhecimento da morte de seu marido, Joaquim Maria. Tal senhora, falando em primeira pessoa nas duas últimas linhas da cantiga, se declara aí, com desespero, justamente triste e apaixonada:⁶³

Matou o Joaquim Maria
lá embaixo na picada
matou e jogou fora
e deixou a besta amarrada

Mas a velha quando soube
deu um suspiro danado
Desenterra meu marido
que eu tô triste, apaixonada

A cantiga tirada em seguida por Dé, como visto mais acima, envolvia ao mesmo tempo um possível reencontro entre companheiros e uma suposta relação amorosa entre um homem e uma mulher. Poderíamos lê-la como um diálogo entre esses dois, onde ela perguntaria sobre uma embarcação avistada, ao que ele responderia se tratar de seus camaradas que ali chegavam. Ela comentaria ainda ver duas cestas, quando ele rogaria pena, tendo em vistas que o navio ia-se virando (talvez fazendo meia-volta, frustrando o reencontro iminente entre os amigos?):

Que navio é aquele
que lá vem chegando?
É meus camaradas
que lá vêm remando

Dentro do navio tem
duas cestinhas voando
Tem dó morena, desse coitado

63 Como nosso interesse reside aqui no conteúdo semântico das cantigas, reproduziremos a seguir, tanto para a cantiga ora apresentada, quanto para as próximas, apenas a letra cantada nas duas últimas seções de sua execução, sem repetições, desconsiderando a transcrição de versos e bordões que em geral marcam suas seções anteriores. Como sabemos, as duas últimas seções das cantigas de roça atualizadas por nossos interlocutores trazem, sem redundância, todo o conteúdo necessário para a compreensão de seus significados.

que o navio lá vai virando

Nessas duas cantigas, como em geral, também nas demais cantigas que seriam cantadas ao longo da jornada, os eu líricos poderiam dificilmente ser assimilados às pessoas que as cantavam, o que era comum, ao contrário, a uma parte importante dos versos. As cantigas em si estariam menos ligadas a diálogos mais diretos entre as pessoas presentes, ou a acontecimentos e fases da jornada. Como os versos de temática amorosa, elas participariam, ao contrário, do estabelecimento de uma atmosfera de lirismo, de certo sentimentalismo prezado na ocasião. Tal clima, ao mesmo tempo, ligar-se-ia à própria beleza das cantigas de roça e de uma marca de serviço, beleza apontada em diferentes trechos de depoimentos trazidos por aqui.

No entanto, mesmo guardando tal caráter impessoal de suas letras, notamos que em dado momento da marca observada, quando essa se aproximava de seu termo, diferentes cantigas pareceram se alinhar aos versos na afirmação do fim da jornada e com ele, da separação que ocorreria em breve entre os companheiros. Ao contrário dos versos, as cantigas participavam de tal enunciação apenas indiretamente, ao trazerem em suas letras não referências ao encerramento da marca propriamente dita, mas casos que envolviam contínuas separações e despedidas.

Como as duas cantigas acima podem demonstrar, outras peças, ao longo de toda a jornada, versariam também sobre diferentes desencontros. Todavia, tal temática pareceu tomar traços mais salientes por volta das 13h00, quando algumas cantigas que a traziam foram cantadas em seguida, associadas ainda a versos (vistos acima) que também anunciavam a despedida. Nesse momento e dessa maneira, poderíamos ver uma ligação, embora indireta, também das cantigas com a altura da jornada.

Cantaram-se então, por exemplo, as seguintes cantigas:

A loura ainda está dormindo
três horas da madrugada
adeus meu patrão, adeus
já tamo indo embora

Sentei na banca do jogo
a moça sentou também

joguei cinquenta mil réis
a moça jogou foi cem

Meu dinheiro já acabou
eu não tenho nenhum vintém
adeus meu patrão, adeus
fica pro ano que vem

Minha mãe me pôs na escola
pra mim aprender a ler

Aprendi ler uma carta e duas
com as letras do ABC
mas amanhã eu vou-me embora
levo saudade d'ocê

Embarquei no trem de ferro
Às onze e meia do dia

Menininha adeus, adeus
Cá eu volto outro dia
Adeus Maria Cocota
Adeus Cocota Maria

3.7 Sobre o encadeamento, ou o diálogo entre cantigas

Alguns dias depois da marca de serviço do Sr. Zé de Miguel e D. Jandira, encontrei-me por acaso com Dé e enquanto conversávamos, a então recente marombada veio naturalmente fazer parte de nossos assuntos. Ao comentarmos nossas impressões sobre aquela jornada e as cantigas de roça então entoadas, Dé me falou que, logo depois da marca ele teria

se lembrado de diversas cantigas que poderia então ter cantado, mas que não lhe ocorreram na ocasião. Ele acrescentou ainda, no mesmo sentido, que às vezes um cantador chega a uma marca sem se recordar de muitas cantigas, sem tê-las precisamente na memória. À medida em que outros se põem a cantar, traços das peças tiradas por eles podem ir sugerindo, por semelhança, novas cantigas, que serão lembradas assim por outros cantadores. Um gesto melódico, ou um determinado termo usado na letra de uma cantiga, poderia assim suscitar, trazer à ocasião outra cantiga, que por sua vez teria a mesma potência.⁶⁴

Semanas depois, quando realizava uma entrevista gravada com Dé (da qual já transcrevemos alguns trechos anteriormente), busquei abordar novamente esse assunto. Ele me disse então o seguinte:

“Às vezes, às vezes a cantiga, você está lembrando, o cara... Você sabe a cantiga, mas não está sabendo do som da cantiga. O cara tira a cantiga lá. Com o som da outra cantiga (que esse outro cara tirou) você já lembra aquela que você já sabe. Então, um puxa a ideia do outro, sobre as cantigas, puxa. Que às vezes, às vezes eu estou com a cantiga na cabeça, mas não estou com o som da cantiga. Às vezes o cara tira outra cantiga lá imitando aquele som. Aí, no imitar aquele som, você pega, você já pega o som da que você está lembrando, entendeu?”

Um tirador “puxaria” aqui a ideia de outro, isto é, instigá-lo-ia a cantar através de sugestões proporcionadas por sua própria cantiga. Os cantadores não incitar-se-iam mais, nessa possibilidade, a cantar simplesmente novas cantigas, através do encadeamento de falas e respostas entre si, mas novas cantigas que compartilhassem elementos comuns entre si. Uma peça poderia remeter a outra na medida em que apresentassem ambas um trecho melódico comum, ou semelhante – nas palavras de Dé, o som de uma imitando o som da outra.

64 Freitas (2004), ao conversar com dois lavradores de Milho Verde e Ausente (distritos do Serro e de Diamantina, alto Jequitinhonha) sobre o trabalho coletivo de limpeza de roça em sua região, menciona que os “dois entrevistados disseram que não conseguiriam lembrar-se de todas as músicas de trabalho, chamadas de *boiado de roça*, porque estavam fora do contexto. Segundo o Sr. Ivo ‘a memória chega quando tá vesprano a época’. Mas lembraram-se de uma: (...) Eles não se lembraram de nenhum outro canto, e disseram que seria necessário ter toda a situação e os outros companheiros.” (p. 28-29). Na tese de Martins (2013), já mencionada mais acima, encontramos o trecho de um depoimento do Sr. Manoel Maceda, onde diz: “Depois que faz a chamada já tem que estar sabendo o nove [que será cantado depois dela]. Às vezes esquece, e no dia da brincadeira ele entra na mente da gente. (...) [Cantiga de] nove, depois que você canta dois nove, a memória abre. Aí você já começa a vir na lembrança” (p. 225).

De fato, não apenas o som, mas como vimos nas cantigas logo acima, que tratavam seguidamente de despedidas, outros parâmetros, como o conteúdo semântico das letras, poderiam apresentar elementos semelhantes entre diferentes peças, traços que funcionariam como “pontos de conexão” (Tugny, 2011) entre elas.

Vimos anteriormente que muitas cantigas diferentes devem ser cantadas em uma marca de serviço e que o encadeamento delas segue um princípio de escolha livre, não prescritiva, onde, a partir de um estoque dado de antemão, de um fundo de peças preexistentes, alguns tiradores se revezam na seleção, em princípio, de peças quaisquer que lhes venham à memória em cada momento.

Levando em conta que tal exercício de memória pode se fazer, como nos sugere Dé, também coletivamente, entre os cantadores, através de pontos de semelhança entre diferentes peças, buscaremos agora acompanhar um momento da marca de serviço observada em que tais relações entre cantigas se mostraram presentes.

Na parte da manhã daquele dia de maromba, tive a impressão de que os tiradores propunham, em geral, as cantigas com as quais tinham mais intimidade, ou cantigas que desde dias antes preparavam, repassando-as na memória, ou junto a outros companheiros, em outros contextos (como o fez Sr. Zé de Eva com a cantiga sobre o Joaquim Maria), contando já em tirá-las na marca que se aproximava. Lembremo-nos mais uma vez de que a maromba seria filmada e que isso constituía um incentivo suplementar à vontade de todos em se produzir uma jornada bonita, onde muitas cantigas de roça deveriam ser bem cantadas e proporcionariam um registro audiovisual de qualidade. Assim como Toni, que havia mesmo aprendido uma cantiga com seu pai, pretendendo tirá-la na ocasião, creio que outros cantadores haviam se preparado de alguma forma para isso, trazendo consigo no início da jornada uma série de peças que poderiam ser prontamente cantadas. Nesse sentido inclusive, assistimos a uma grande rotatividade, no turno da manhã, entre os cantadores dos dois ternos, sobretudo entre tiradores, que se ansiavam, acredito, com a atualmente rara oportunidade de apresentar as cantigas que conhecem.

Talvez por conta disso, a primeira parte do dia não se mostrou especialmente marcada por sequências de peças aparentemente influenciadas umas pelas outras, entre as quais se podiam encontrar claramente elementos em comum. Os cantadores não careceriam aí de sugestões que alimentassem suas memórias musicais, trazendo-lhes a lembrança de novas cantigas. Ao contrário, as primeiras peças tiradas por cada tirador já se achariam reservadas

para isso em suas mentes, aguardando apenas um momento adequado em que cada um desses cantadores pudesse ocupar a posição da primeira em seu terno.

Após o almoço, em contrapartida, quando todos já haviam cantado, ou ajudado a cantar várias cantigas, assistimos a uma estabilização de dois grupos, que permaneceram compostos pelos mesmos cantadores, e de alguns tiradores/respondedores que se puseram a seguir mais sistematicamente, ao fim do dia, o princípio de encadeamento de peças onde cada uma era executada três vezes seguidas antes de se passar a outra. Ao longo de tais repetições, inclusive, as cantigas podiam ser mais vagarosamente digeridas pelos cantadores. Esses dispunham de um prazo maior para escutar cada uma delas e escutando-a, se lembrar de outras.

Veremos à frente que alguns diferentes traços em comum entre peças seguidas, cantadas logo após o almoço, nos sugerem que a escolha de cada cantiga então tirada poderia ser influenciada pela escuta das cantigas precedentes. Formulando por outro lado, poderíamos ainda supor que um certo diálogo musical poderia acontecer não mais simplesmente entre cantadores, ou ternos, mas também entre as próprias cantigas, que se encadeavam segundo pontos de contato de seus materiais.

Acompanhemos uma série ininterrupta de cantigas entoadas então no início da tarde, buscando justamente localizar tais possíveis elementos comuns entre elas.

Pouco depois do meio-dia, quando se começava a capinar o amendoim da área de baixo, Benedito foi o primeiro a cantar, tirando uma cantiga que aludia a duas mulheres, uma delas de nome Chica, como podemos ler abaixo:

A Chica mais a Adelaide
vivem numa associada

Naquela porta do meio
Adelaide estava chorando
chegou apaixonado
deixou fama e foi andando

O terno oposto, que permaneceria formado até o fim dos trabalhos por Dé, Dedé, Toni e Sr. Bastião, não respondeu a cantiga. Ao invés disso, Dé, que cantava então a primeira, tirou outra cantiga. Encontrávamos na letra dessa nova peça referência também a uma Chica,

tratada mais exatamente de Chiquinha, evocada desde o bordão da cantiga e fazendo-se presente em todas suas demais seções, da seguinte maneira:

Chiquinha é o meu amor
que eu queria muito bem

Mas quem toma amor a Chiquinha
não namora mais ninguém
Chiquinha vamos embora
tocador de burro evém

Além disso, observamos por ora que o bordão dessa cantiga, que além de ocupar as últimas linhas cantadas na primeira, segunda e quarta seções da peça, seria repetido ainda musicalmente em sua terceira seção (a “parte principal”), introduziria uma célula rítmica incomum às peças que haviam antecedido desde o início da jornada, figura que, embora sem grande ênfase, surgia então três vezes seguidas antes das notas longas que marcavam o fim das quatro seções da cantiga. Tais pontos são indicados na transcrição musical abaixo por quadros cinzas.⁶⁵

65 Reproduziremos nesta transcrição, tanto quanto nas que a seguem, apenas a linha melódica da voz primeira do terno que canta. Como já sabemos, tal parte musical é suficiente para que se possa deduzir as demais e pode funcionar, nessa medida, como um resumo musical da cantiga. Acreditamos que, sendo o atual propósito da transcrição o de descrever e apontar elementos formais de uma peça (como células rítmicas, perfis ou trechos melódicos, etc.), e não de partes vocais específicas, tal escolha se fará suficiente. Além disso, ela nos proporcionará uma notação mais leve e econômica, de leitura mais simplificada. No mesmo sentido ainda, buscando facilitar a comparação entre diferentes peças, transcrevê-las-emos todas em uma mesma tonalidade, embora tenham sido executadas, na verdade, em tonalidades que podiam variar entre cerca de um a dois semitons abaixo, ou acima da tonalidade ora apresentada.

$\text{♩} = 50-60$ *Tempo Rubato*

Oi é de-ve-ras Seu Ben-di- to vo-cê can- ta muito bem ai ai ai ê
 Oi o mestre que te ensi-nou oi po-de me en- si-nar tam-bém ai ai ai ê
 Mas quem toma amor a Chi-qui- nha não na-mo- ra mais nin-guém ai ai ai ê

Chiquinha va-mos em-bo- ra oi ai ê to-ca-dor de burro e-vém ê ai ê

Chiquinha é o meu a-mor oi ai ê que eu queri- a mui-to bem ê ai ê

Fine

D.C. al Fine

O verso colocado por Dé elogiava o tirador/respondedor que ora cantava no terno oposto, dizendo-lhe: “É deveras Seu (Sr.) Bendito / você canta muito bem / o mestre que te ensinou / pode me ensinar também”.

Assim que essa primeira execução da cantiga foi concluída, o grupo oposto, ainda conduzido por Benedito, que era ajudado por Sr. Zé de Eva, Aparecida morena e D. Jandira, se pôs a respondê-la sem demora, começando a cantar mesmo antes que os outros cantadores tivessem deixado totalmente de soar. Esse terno se encontrava então em uma das extremidades do dispositivo de marombeiros,⁶⁶ próximos a Aparecida branca que, logo atrás dele, guardava uma garrafa com água, oferecida de tempos em tempos aos companheiros. Nessa resposta, Benedito, como se respondesse ao verso que lhe havia sido endereçado anteriormente, deu breve continuidade à interação desenhada entre tiradores/respondedores, jogando um verso que se referia, por sua vez, a Dé. Tal verso herdava ainda a primeira linha do anterior, que era ali reproduzida apenas com a substituição do nome do destinatário: “É deveras Seu Dedé / agora nós encontremos / nós só vamos despartar / quando for anoitecendo”.

Ao fim da resposta, Benedito, seguido por seus colegas de terno e depois pelos cantadores do outro grupo, vieram até Aparecida para tomar água. Enquanto Dé ainda bebia, Benedito, sem delongas, tirou nova cantiga. Essa nova peça, como vemos na transcrição

⁶⁶ Veremos uma foto desse momento aproximado no capítulo seguinte, em sua seção 4.4.2.

abaixo, trazia um verso com temática amorosa, ao contrário dos anteriores. Tal verso é grafado abaixo em cinza:

Sapatinho que eu calcei
no monturo eu já joguei
Suspirei, olhei pra trás, Sá Baianinha
pois adeus e nunca mais

Não importo quanto amo
o amor que eu já deixei
Suspirei, olhei pra trás, Sá Baianinha
pois adeus e nunca mais

No tempo que eu te amava, Sá Baianinha
subia o morro e parava

Quando alembro seus carinhos
que não era pra mim mais
Suspirei, olhei pra trás, Sá Baianinha
pois adeus e nunca mais

Poderíamos supor que tanto o conteúdo do verso aí colocado, quanto da cantiga em si, lembravam a cantiga anterior, ao narrarem, como ela, despedidas, ou separações amorosas. Nessa hipótese, poderíamos traçar paralelos entre os estados de ânimo suscitados por linhas específicas de ambas as peças, como entre “Chiquinha é o meu amor / que eu queria muito bem” e “Não importo quanto amo, o amor que eu já deixei”. No entanto, sendo tal tema tão generalizado em tantas cantigas e versos, ao longo de toda a jornada, tal semelhança apenas, embora não impertinente, permaneceria aqui, especificamente, um tanto vazia.

Mas notamos que além dela, a letra da nova cantiga trazia também referência a uma mulher, tratada no diminutivo, a saber, uma certa Baianinha, que poderia ser associada à outra senhorinha – a Chiquinha – evocada na cantiga anterior.

Além disso, no plano musical, as células rítmicas apontadas como originais na cantiga anterior, onde apareciam ainda de forma localizada e um tanto tímida, ganhariam, na atual cantiga, grande espaço. Aqui, elas se introduziriam na primeira seção da peça, sendo aí

executadas três vezes seguidas e antecedendo uma nota longa – da mesma forma em que haviam surgido na cantiga anterior – e se espalhariam nas seções seguintes, onde apareceriam muitas vezes, como visto abaixo:

$\bullet = 50-70$ *Tempo Rubato*



Sa- pa- ti- nho que eu cal- cei ê no montu- ro eu já jo- guei ê
 não im- por- to quan- to amo ê o a- mor que eu já dei- xei ê
 Quando alembro seus ca- rinhos oi que não e- ra pra mim mais

Fine



Sus-pi-rei o-lhei pra trás Sá Ba-ia- ni- nha pois a-deus e nun- ca mais ai ê ai ê

D.C. al Fine



No tem-po que eu te a-mava Sá Ba-ia-ninha su- bia o morro e pa-rava ai ê ai ê

No acabar da cantiga, Benedito, em tom de brincadeira, exclamou: “Oh diacho de trem bom, sô! Não acaba não, mundão!”. Quase ao mesmo tempo, Sr. Zé de Eva, arremedando uma frase que Dedé costuma dizer ao fim de paulistas que canta, falou: “Foi o que deu!”. Aparecida morena, que nem mesmo bebe cachaça, acompanhou os camaradas: “Oh o golo!”. Arremedo, troça, contentamento, os companheiros afirmavam certo clima de festa à ocasião.

Antes que terminassem suas exclamações, Dé se pôs a tirar nova cantiga. Em seu início, mais um verso amoroso foi colocado, onde se escutava: “Se eu estivesse na certeza / que meu bem vinha cá hoje / tinha varrido as estradas / sameado (semeado) pó de arroz”. A cantiga, por sua vez, insistia no tema de despedidas, dizendo:

Navio andou, mas ele
 vai tornar a voltar

Eu comprei meu avião
 pras meninas passear
 Mas na hora da despedida
 a moça pegou a chorar

Enquanto Dé cantava, Benedito e Sr. Zé de Eva, conversando entre si, comentaram ambos conhecerem a mesma cantiga com uma pequena diferença em sua letra, em que seria usada a palavra “balão” no lugar do “navio” que escutavam.

Como se pode notar pela transcrição à frente, a célula rítmica destacada há duas cantigas continuava aí bastante presente, mais uma vez marcando todas as seções da peça. Além disso, tal célula, repetida junto a pequenos gestos melódicos alternadamente ascendentes e descendentes, que se concluíam sobre o sétimo grau da escala (notado aqui como um fá sustenido), tornava o trecho inicial da primeira frase musical da cantiga (entendemos aqui a frase cantada pela voz primeira) um tanto semelhante à primeira frase da cantiga anterior. Tal frase seria bisada ainda logo em seguida, no primeiro sistema, após a primeira pausa do canto, da mesma maneira em que a primeira frase da cantiga anterior se fazia também repetir:

♩ = 50-60 *Tempo Rubato*

Se eu ti-ves-se na cer-te- za oi ai ai ê que meu bem vinha cá ho- je oi ai ai ê
 ti- ha var-ri-do as estra-da oi ai ai ê sa- me-a- do pó de arroz oi ai ai ê
 Eu compreimeua- vi-ão oi ai ai ê pras meni- nas pas-se-ar oi ai ai ê

Oi na ho- ra da despedi-da oi ai ai ê oi a moça pegou chorar ê ai ê *Fine*

Na- vío an-dou mas e- le vai tor- na a vol- tar ei ai ê *D.C. al Fine*

Assim que a cantiga foi concluída, Benedito, mais uma vez com muita prontidão, passou a respondê-la. Curiosamente, chegando à terceira seção de sua resposta, ele preferiu continuar empregando a palavra “navio”, como na versão reproduzida anteriormente por Dé, ao invés de cantar o “balão” da versão com a qual teria familiaridade. Ao se manter tal uniformidade, estar-se-ia ali talvez buscando, de alguma forma, a proposição de mais um ponto de contato entre as duas execuções da peça?

Ao fim da resposta, ao invés de Dé retomar mais uma vez a cantiga, preferiu trocar de lugar com Dedé, que tiraria então uma nova peça. Tal nova cantiga, como as duas anteriores, também trazia um trecho musical estrófico sobre o verso, visto no primeiro sistema da transcrição abaixo, onde cada linha do verso era cantada sobre um mesmo texto musical repetido. A célula rítmica inaugurada mais acima e mantida pelas duas últimas cantigas continuaria também presente, embora, como na primeira peça que a trazia, se fizesse agora menos marcante, surgindo apenas pontualmente, executada de forma mais notável três vezes seguidas antes de notas longas, no meio do segundo e terceiro sistemas abaixo:

♩ = 50-80 *Tempo Rubato*

Compa-nheiro me a-ju-da ê não deixa eu can-tar so-zi-nho ê
 eu sou muito ver-gonho-so ê não posso cantar so-zi-nho ê
 En-contrei du-as mo-re-nas ê meu corpo sentiu arrepi-a-do ê

Te-nha dó de mim more-na te-nha dó des-se coi-tado oi ai ê *Fine*

Na-que-la ci-da-de gran-de ai mo-rena eu fui pre-so e cor-ren-ta-do ê ai ê *D.C. al Fine*
 Fui descendo rua a-bai-xo mo-re-na ro-de-a-do de sol-da-do ê ai ê

Através do verso posto, que dizia “Companheiro me ajuda / não deixa eu cantar sozinho / eu sou muito vergonhoso / não posso cantar sozinho”, Dedé deixava momentaneamente o tema amoroso e voltava a se remeter aos companheiros presentes.

Tal cantiga seria respondida por Benedito (com verso que não faria coro ao anterior) e retomada, em uma terceira execução, por Dedé. Aí, o tirador usaria novamente um verso não impessoal, lírico, ou amoroso, mas que insistiria um pouco mais sobre mensagens que dessem conta diretamente da ocasião. Ele jogaria então o seguinte verso, já mencionado mais acima, que tratava justamente do encerramento da peça: “Vamos cantar mais um versinho / para isso se acabar / o muito parece pouco / o pouco parece mais”.

Em seguida, ao tirar outra cantiga, Benedito aderiria a essa tendência, usando também um verso que faria referência mais estreita e direta à ocasião, dizendo: “É deveras meu patrão / homem de bom coração / eu quero beber um gole / na palma da sua mão”.

A cantiga, ao contrário, prosseguindo a temática amorosa, evocaria uma moça bonita e requintada, junto à qual o eu lírico não poderia ir-se embora:

Que garota linda
que tá na janela
penteando seu cabelo
olha o luxo dela

Eu fiquei apaixonado
de eu não poder ir mais ela
Ah meu Deus
que moça bonita é aquela

O plano puramente musical da cantiga trazia novamente, já no início da peça, a célula rítmica comum às peças anteriores, também repetida em antecedência a notas longas, como visto na seguinte transcrição:

$\text{♩} = 50-90$ *Tempo Rubato*

É de-ve-ras meu pa-trão é ho-mem de bom co-ra-ção
eu que-ro be-ber um gole na pal-ma da su-a mão
Eu fi-quei a-pai-xo-nado ê de eu não po-der ir mais ela ê

Fine

Ah meu Deus que mo-ça bo-ni-ta é a-que-la ei ai ai ê

a tempo ($\text{♩} = 90$) - - - - - *D.C. al Fine*

Que ga-ro-ta lin-da que tá na ja-nela penteando seu ca-be-lo olha o lu-xo de-la ai ê

Tal figura rítmica aqui, aliada a outras relativamente semelhantes, também instalaria momentaneamente, no terceiro sistema da transcrição acima, um tempo musical bastante regular e metrificado, além de relativamente rápido, no qual diferentes sílabas da letra eram cantadas sobre notas repetidas. Tal caráter rítmico se fazia um tanto estranho às cantigas anteriores, marcadas em geral por andamentos bastante irregulares (*rubato*), tempo musical não metrificado e sob o ponto de vista das alturas, não muito notáveis pela presença de trechos em recto-tono.

Mais uma vez, a cantiga tirada por Benedito não foi respondida pelo grupo oposto. Esse, com Dé de volta à condução dos cantadores, tirou ao contrário nova peça. Nela, Dé jogou um verso evocando a travessia de um rio (grafado em cinza abaixo), enquanto a letra da cantiga propriamente dita trazia novamente, como o haviam feito duas cantigas mais atrás, o nome de uma senhora no diminutivo, que no caso, seria uma certa Mariquinha:

Atravessei o rio pra lá
numa canoa furada
Meu dinheiro já acabou, Sá Mariquinha
eu não posso te levar

Arriscando a minha vida
por uma coisa de nada
Meu dinheiro já acabou, Sá Mariquinha
eu não posso te levar

Moça bonita que sabe ler
soletra seu nome que eu quero ver
Sabe ler e sabe contar
soletra meu nome que eu quero olhar

Tem a tinta, tem o papel
a pena eu mandei buscar
Meu dinheiro já acabou, Sá Mariquinha
eu não posso te levar

Encontrávamos aqui a mesma moça bonita da cantiga anterior? Em todo caso, a expressão “moça bonita” era comum às duas peças e equivalente ainda à “garota linda”,

encontrada na peça anterior. Ambas as moças eram também sofisticadas – uma dita luxuosa, outra letrada – e não poderiam acompanhar o eu lírico em sua partida. As primeiras linhas da “parte” das duas cantigas apresentavam também grande similaridade entre si, em relação a sua construção gramatical, trazendo em um caso “Que garota linda / que tá na janela” e em outro “Moça bonita que sabe ler”.

Ainda em semelhança à cantiga anterior, a peça atual apresentava em sua “parte”, vista nos últimos dois sistemas da transcrição seguinte, um andamento regular, rápido e de metro marcado, associado a notas repetidas sobre as quais se cantavam sílabas seguidas da letra. Essa tendência rítmica sugerida na cantiga anterior se desenvolvia, assim, um pouco mais por aqui. Ao mesmo tempo, notamos que o mesmo trecho introduzia a subdivisão de um tempo musical em três parcelas de mesma duração (ou múltiplo delas), transcritas como quáteras abaixo, figuras rítmicas ternárias que não vinham compondo as cantigas anteriores:

$\bullet = 60-90$ *Tempo Rubato*

Atravessei o rio pra lá oi ai ê oi nu- ma ca- no-a fu- ra- da ê ai ê
arriscando a minha vi- da oi ai ê por u- ma coi- sa de na- da ê ai ê
Tem a tin- ta tempapel oi ai ê a pena eu mandei buscar ê ai ê

Fine

a tempo ($\bullet = 80$)

Meu dinheiro já a-ca-bou Sá Mari-quinha ê ai ê eunãoposso te le-var ê ai ê

a tempo ($\bullet = 80$)

Moça bo- ni- ta que sa- be ler so- le- tra seu nome que eu quero ver ê ai ai ê

a tempo ($\bullet = 80$)

Oi sa- be ler e sabe contar so- le- trameu nome que eu quero olhar ei ai ai ê

D.C. al Fine

Além dessas conexões estabelecidas entre esta peça e a anterior, é notável também que a melodia da atual cantiga tenha se iniciado com um perfil muito parecido ao do início da melodia da penúltima peça, aquela tirada por Dedé, cujo bordão dizia: “Tenha dó de mim

morena / tenha dó desse coitado”. Se lá ouvíamos:



aqui, como em uma transposição diatônica do mesmo trecho uma segunda abaixo, tínhamos:



. A sequência de intervalos diatônicos entre as diferentes notas das duas passagens era quase a mesma, excetuando-se a segunda descendente encontrada entre as notas indicadas como dó e si no primeiro excerto.

Essa cantiga foi respondida por Benedito que então, como Dé havia feito logo antes, colocou nela também um verso que fazia alusão a um rio e suas margens, dizendo: “Você de lá e eu de cá / o rio passa no meio / Você de lá dá um suspiro / eu de cá suspiro e meio”.

Terminada tal resposta e após um breve momento de pausa em que Dé poderia ter lançado mais uma “parte” da mesma cantiga, Benedito, continuamente ágil em sua cantoria, tirou uma nova peça.

Tal peça, de forma inédita na marca de serviço, não seguia a estrutura apontada mais acima, neste capítulo, como marcante da “cantiga com parte”. Tal forma de cantiga não continuaria, em seguida, a ser utilizada entre os cantadores e não analisaremos aqui em detalhe suas características. Todavia, como notaremos na transcrição de sua letra abaixo, ela se iniciava por um verso inteiro (ora grafado em cinza), cujas quatro linhas eram colocadas em sequência, sem interpolação de linhas da cantiga. Além disso, praticamente nenhuma linha da cantiga seria repetida ao longo da execução, configurando um bordão explícito:

Eu vou dar minha despedida
no toco do jataí
que eu tô bem desconfiado
que ocê tem cachaça aí
A loura ainda está dormindo
três horas da madrugada
Adeus meu patrão, adeus
já tamo indo embora

Sentei na banca do jogo
a moça sentou também
Joguei cinquenta mil réis

a moça jogou foi cem
 Meu dinheiro já acabou
 eu não tenho nenhum vintém
 Adeus meu patrão, adeus
 fica pro ano que vem

A despeito de suas particularidades macroformais, tal cantiga continuava a trazer consigo elementos iniciados pelas peças anteriores, com destaque, por exemplo, às figuras rítmicas ternárias encontradas na última peça, mais uma vez notadas na transcrição abaixo como quiálteras. Tais figuras, que ocupavam apenas uma seção da peça anterior, se espalhavam aqui por toda a cantiga:

$\text{♩} = 50-70$ *Tempo Rubato*

Eu vou dar a des-pe-dida no to-co do ja-ta-í
 Sen-tei na ban-ca do jo-go a mo-ça sen-tou tam-bém

que eu tô bem des-con-fi-ado que o-cê tem ca-cha-ça a-í
 Jo-guei cin-quen-ta mil réis a mo-ça jo-gou foi cem

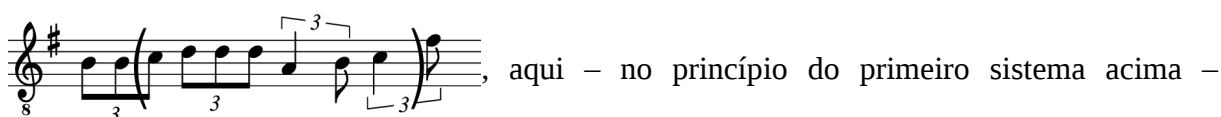
A lou-ra ain-da es-tá dor-min-do três ho-ras da ma-dru-gada ê
 Meu di-nhei-ro já a-ca-bou ê eu não tenho nenhum vintém ê

A-deus meu pa-trão a-deus já ta-mo indo embo-ra ê ai ai ê
 A-deus meu pa-trão a-deus fi-ca pro a-no que vem ê ai ai ê

Assim como a outra célula rítmica marcante de uma série de cantigas mais acima (então notada com uma colcheia pontuada seguida de uma semicolcheia), que a partir de uma presença tímida, feita em apenas um momento de uma dada cantiga, teria em seguida sua utilização ampliada em outras peças, assistimos aqui à generalização de uma figura rítmica

sugerida em princípio pontualmente por uma peça e retomada extensivamente logo após por outra.

Um pequeno trecho inicial da melodia da cantiga atual também parecia herdado da última, do início de sua “parte principal”. Enquanto lá – como visto no começo do terceiro sistema de sua transcrição, trazida mais acima –, se cantava:



De forma semelhante, sua letra trazia uma oração, “Meu dinheiro já acabou”, comum também a uma linha da cantiga anterior. Voltando um pouco mais atrás, ao conteúdo semântico da penúltima cantiga, notaríamos ainda que a figura de um padrão proposta por lá no verso colocado por Benedito (o mesmo cantador que agora tira a cantiga), voltava também a aparecer aqui, em duas das linhas da própria cantiga atual.

Logo após a primeira execução dessa peculiar cantiga, seu próprio tirador, aparentemente não esperando que o terno oposto a pudesse responder, se pôs a cantá-la mais uma vez, substituindo apenas o verso posto em seu princípio. Benedito, no entanto, escolheu nessa resposta um verso que ainda prolongava o pedido de cachaça formulado anteriormente, no qual se dizia: “É deveras companheiro / escuta que eu vou falar / minha goela já tá seca / no ponto de torrar fubá”.

Provavelmente não entendendo ao certo se, com sua repetição, a cantiga havia sido de fato respondida pelo mesmo terno que a havia tirado, ou apenas repetida segundo uma estrutura de ritornelos que alternaria ciclicamente diferentes versos e a própria cantiga, Dé, ao fim da resposta de Benedito, lhe disse: “Pode fazer a parte dela Bendito, eu não sei não.” “Fazer a parte” significava aqui cantar a cantiga mais uma vez. Dé deixava a possibilidade de retomada da peça a seu próprio tirador, tendo em vistas não se considerar capaz de conduzi-la adequadamente. Em princípio sem grande convicção, outros cantadores participaram do curto debate então levantado:

Sr. Zé de Eva: – Mas já fez...

Dedé: – Já cantou dois versos já.

Dé: – Já cantou, né?

Sr. Zé de Eva (dirigindo-se a Benedito): – Falando que você pode fazer a parte dela, mas acho que...”

Benedito: – Não, uai. Tem mais não. É essa mesmo.

Sr. Zé de Eva: – É essa mesmo.

Benedito: – Acabou. Ela é porque é... é um fiapinho mesmo, Zé.

Eram pouco mais de treze horas e Dé então tratou de tirar outra cantiga. A letra da nova peça mantinha o tema tão corrente da despedida, trazido na maior parte das cantigas entoadas até aqui após o almoço, quando os companheiros avançavam sobre a última área de roça, vislumbrando já próximo o fim da jornada. Essa cantiga então dizia:

Minha mãe me pôs na escola
pra mim aprender a ler

Aprendi ler uma carta e duas
com as letras do ABC
Mas amanhã eu vou-me embora
levo saudade d’ocê

Além da despedida, falava-se aqui também de um caso em que se aprendia a ler, o que poderia nos remeter à penúltima cantiga, igualmente tirada por Dé, em que figurava uma “moça bonita que sabe ler”.

Cerca de uma dúzia de cantigas seguiriam ainda até o fim da capina dessa última área de roça, que aconteceria quase uma hora e meia mais tarde. Seu encadeamento seria feito de maneira semelhante ao das peças acompanhadas até aqui, com a presença, entre diferentes cantigas executadas com proximidade, de eventuais elementos em comum, ou semelhantes, traços esses que poderiam, mais uma vez, pertencer a diferentes ordens.

Um perfil melódico, um tipo de divisão das unidades de duração, uma célula rítmica, ou um determinado termo presente no conteúdo verbal de uma cantiga poderia assim perpassar a outra, tornando-se traço compartilhado entre elas. Como vimos aqui, tais elementos poderiam também caminhar com independência entre diferentes peças, como em pequenas séries que dariam prosseguimento, ou variação a algum(ns) dele(s), desligando-se, ao mesmo tempo, de outro(s). Uma certa Chica presente na letra de uma peça pôde assim

lembrar em seguida uma Chiquinha, que se tornaria ainda Baianinha, ou se diluiria na imagem mais genérica de uma “moça bonita”, algumas cantigas mais tarde. Paralelamente, uma determinada célula rítmica surgiria em um único trecho de uma peça, generalizando-se por grande parte de outras duas e voltando a se restringir em seguida. Tal célula ainda seria, na sequência, associada a um tempo regular, relativamente rápido, e ao canto de palavras sobre notas redundantes. Esse modelo de comportamento rítmico e melódico persistiria uma peça a mais, desligando-se, em contrapartida, da antiga célula rítmica, então substituída por uma nova figura, que lançava mão de uma subdivisão diferente dos tempos musicais. Tal subdivisão nova persistiria ainda por mais uma cantiga, sem contudo levar consigo o tempo regular, ou o andamento rápido com os quais se associava anteriormente...

A ordenação gerada entre as cantigas, através do revezamento de seus tiradores, poderia se fazer assim através de um exercício mnemônico coletivo, onde um cantador provocaria outro a cantar, ao mesmo tempo em que qualquer elemento de uma peça cantada poderia suscitar outra, onde se fizesse igualmente presente. À medida em que as cantigas que cada tirador já trazia previstas na memória iam se esgotando, ele poderia buscar recurso em tais sugestões para continuar reagindo em sua troca de falas com outros cantadores. Dessa forma, iam-se lembrando cantigas mais longínquas, mais remotas na mente de cada um, peças que só eram então recordadas através do concurso de outras. Como nos sugeriu Dé, tal exercício provocado na maromba poderia mesmo se estender aos dias seguintes a ela, onde o cantador continuaria imaginando mais cantigas que poderia ter tirado na ocasião.

Sob tal perspectiva, traços comuns a diferentes cantigas de roça poderiam motivar sua proximidade no encadeamento musical construído ao longo de uma marca de serviço. Dito de outra forma e em ressonância à formulação proposta por Tugny (2011) a respeito de repertórios musicais maxakali/tikũ'ũn (ameríndios habitantes hoje do nordeste de Minas Gerais), alguns elementos compartilhados estrita, ou aproximadamente por peças distintas, funcionariam ali enquanto “pontos de conexão” (*ibid.*, p.198) entre elas, ligando-as, através de diferentes parâmetros, em “zonas de vicinalidade” (*ibid.*), isto é, de vizinhança.

Na mesma direção, poderíamos aproveitar também a discussão de E. Rosse (2015), desenvolvida igualmente a partir de conjuntos de cantos maxakali/tikũ'ũn e muito consonante a Tugny (*op. cit.*), onde séries de peças seriam encadeadas segundo “um sistema de empréstimos ou de zonas de contato estabelecidas (entre os cantos) em passagens e proporções variáveis.” (E. Rosse, *op. cit.*, p. 61), e em que os termos do empréstimo não

seriam previstos de antemão, ou circunscritos a parâmetros definidos, mas deslizariam “de um domínio a outro – às vezes literário, outras vezes melódico (...)” (*ibid.*, p. 71).

As cantigas de roça, encadeadas segundo uma ordenação não delimitada *a priori*, mas definida apenas ocasionalmente, através da atualização de relações entre cantadores, marombeiros em geral e as próprias peças musicais, poderiam assim eventualmente se agrupar em regiões de contato, vizinhança, ou vicinalidade. Contudo, estando os pontos de tais contatos também abertos a diferentes domínios, de diferentes naturezas, zonas distintas poder-se-iam fazer por vezes sobrepostas, dando sequências paralelas a diferentes elementos e tendo seus limites e direções fluídos, não fixos, tampouco regulares por princípio.

Ainda em companhia de Tugny (*op. cit.*) e E. Rosse (*op. cit.*), poderíamos pensar o fluxo musical do grande conjunto de cantigas entoadas em uma marca de serviço como uma forma achatada, “onde diferentes cantos ou conjuntos de cantos ocupam lugares hierarquicamente equivalentes no discurso.” (E. Rosse, *ibid.*, p. 77-78). Embora as cantigas se encadeiem em dada ordem criada ao longo de uma marombada, a sequência entre elas mostrar-se-ia ali alheia a ideias de desenvolvimento, ou progressão verticalizadas, baseadas em algum tipo de matriz original que levasse consigo o material gerador da música subsequente.

Nas palavras de Tugny:

“Os cantos estão desta forma sensíveis a *zonas de vicinalidade*: não a um princípio condutor, não a um princípio de identificação, ou a um centro ou polo comum de atração. (...)”

O que tento propor aqui é que não existe apenas uma sequência, inequívoca e unilinear, entre os cantos de um ritual. Cada canto está em situação de *vizinhança* com respeito a vários outros e pode se conectar a outros cantos de diferentes formas. Essas zonas de vicinalidade permitem sempre a aproximação de novos cantos, ou a subtração de outros.” (2011, p. 207, grifos no original)

O extenso repertório de cantigas de roça compartilhado pelas memórias de diferentes cantadores me pareceu, dessa maneira, parcial e imprevisivelmente acionado naquela jornada de cantoria. As peças, ocupando cada qual um único e mesmo plano hierárquico do macrodiscurso musical, iam-se encadeando em séries de associações que, levando-as a

percorrer diferentes vizinhanças, encontravam seus limites fluidos, ou definidos apenas contingencialmente, pelo início, ou o fim da jornada, enfim, pela própria dinâmica do trabalho de limpeza da roça. Longe de ideias de conclusão, acordo, ou repouso, as cantigas em si poderiam ser, idealmente, indefinidamente reproduzidas, através de diferentes combinações. Cantadores e cantigas, instigando-se mutuamente, buscariam aqui recortar alguns trechos de tal fundo amplo para preencherem juntos, na concatenação de tais recortes, uma jornada de maromba repleta de cantigas, onde essas fazer-se-iam cantar em profusão e sem repetições. Como disse mais acima Sr. Zé de Eva, uma marca de serviço em que “já chegava, já batia a enxada no chão cantando.”

3.8 A troca do pé de milho pela garrafa enfeitada

Quando os marombeiros chegaram ao último canto ainda sujo da roça de amendoim, por volta das 14h30, o terno de Benedito cantava já o que seria a última cantiga entoada na roça. Todos atingiam mais ou menos juntos o ponto de chegada, avançando lado a lado no dispositivo de base em que se organizavam fisicamente. O trabalho com a enxada seria aí concluído um pouco antes do final da cantiga e os companheiros, muitos escorados ao cabo de suas ferramentas, com os olhares voltados à roça limpa, cantariam e/ou escutariam assim o término daquela peça musical.

Como reclamava o verso colocado por Benedito nas primeiras seções da cantiga – onde dizia: “É deveras meu patrão / escuta o que eu vou dizer / na acabada da cantiga / um gole pra nós beber” –, ao fim do trabalho musical, Aparecida branca ofereceu um trago aos camaradas. O cantador que havia jogado o verso, sendo servido em primeiro, recebeu o copo lançando uma pequena e engraçada conversa entre os presentes:

Benedito: – Viva o Divino Espírito Santo!

muitos: – Viva!

Benedito: – Haha, viva a cachaça queimada também!

muitos: – Viva!

Benedito: – E a formiga no fundo do copo. Oh, você toma respeito, dar cachaça para mim com formiga, viu?

Sr. Zé de Eva: – Bebe a pinga, agora, a formiga...

Benedito: – Não, eu bebo também, uai.
Sr. Zé de Eva: fazer igual compadre...
D. Jandira: – Bom para as vistas.
Sr. Zé de Eva: igual compadre...
Aparecida branca (dirigindo-se a Benedito): – Joga o pé fora.
Sr. Zé de Eva: lá em João de Souza, né?
Aparecida branca: Joga o pé fora! (Benedito olha para o próprio pé)
Sr. Zé de Eva: – Aí...
Aparecida branca: – Não! Da cachaça. (risos)
Sr. Zé de Eva: – João Redondo pôs uma pinga, pagou uma pinga para ele. Ele olhou para a pinga: “Ah, eu bebo pinga. Agora, mosquito não.” Sistemado demais. (risos)
Benedito: – Tem nada a ver não, ixé. Nós tira. Ela pôs meio muito. Ela quer que eu fico tonto, mas eu não fico tonto desse jeito: eu fico muito mais ainda!
Sr. Zé de Eva: – Você não é bobo, né? (gargalhadas)
Dedé: – Fica mais que isso.

Nesse momento, enquanto os companheiros continuariam ainda brincando entre si, Dé dirigiu-se mais reservadamente a D. Jandira e perguntou-lhe:

Dé: – Tem garrafa enfeitada?
D. Jandira: – ãh?
Dé: – Tem garrafa enfeitada?
Jandira: – Ainda não. Chega lá (à casa) dá tempo, Dé.
Dé: – ãh?
D. Jandira: – Chegar lá em cima, dá tempo.
Dé: – Dá. Mas eu estou perguntando não é por nada não.
D. Jandira: – Não, mas precisa de ter, que a menina veio, uai.
Dé: – É?
D. Jandira: – A Láís veio pra isso. Igual o ano passado.

Os cantadores estavam avisados aí de que os patrões oferecer-lhes-iam uma “garrafa de flor” logo em seguida, quando chegassem a sua casa, encerrando definitivamente os trabalhos do dia. Em suas palavras, Dé dava a entender que perguntava sem segundos interesses (“Mas eu estou perguntando não é por nada não.”), certamente deixando claro à

patroa de que não haveria constrangimentos caso ela não tivesse se preparado para oferecer a garrafa, e que tampouco ele buscava, na garrafa, uma recompensa aos cantadores: a pergunta se fazia apenas para que esses pudessem se preparar, levando consigo um pé de milho até a casa dos patrões.

D. Jandira seguiu para casa um pouco à frente dos demais, para poder, com essa vantagem, enfeitar rapidamente a garrafa de pinga, sobre a qual seriam atadas algumas folhas verdes e flores. Outras senhoras ajudariam nessa preparação, retocando ainda os cabelos e roupas da Laís, neta de D. Jandira, que entregaria a garrafa aos cantadores.

Nesse entretanto, os camaradas voltavam lentamente da roça. Ao passarem pela área de cima, logo antes de chegarem ao quintal da casa, arrancaram de lá um pé de milho ainda pequeno, que seria, por sua vez, oferecido a Laís em troca da garrafa.

Essa comitiva chegou ao quintal, nos fundos da casa, cantando uma última cantiga de roça. Benedito, que a tirava, seguia à frente dos companheiros que caminhavam em fila pela estreita picada em que passavam. Atrás de si, encontravam-se os demais cantadores de seu terno, seguidos pelos outros companheiros. O conteúdo verbal do canto dizia:

Mas o sol lá vai entrando
lá pra banda do sertão
Namorar sem conhecer
com a moça desse lugar

Alegria pros camaradas
tristeza pro meu patrão
Namorar sem conhecer
com a moça desse lugar

A rosa mais a açucena
nunca pôde combinar
A rosa por ser cheirosa
açucena por ciumar

Quando vai chegando a tarde
a rosa pegou murchar
Namorar sem conhecer

com a moça desse lugar

Como me disseram muitos cantadores, qualquer cantiga de roça pode ser cantada, em princípio, nesse momento da troca do pé de milho, desde que nela sejam postos versos que dialoguem de perto com a troca, referindo-se à pessoa (que geralmente é uma criança) que oferece a garrafa e conduzindo, como veremos à frente, a própria transação.

Ao chegarem e sem interromper o canto, os cantadores se dispuseram em duas filas paralelas, cada uma delas reservada a um terno, posicionadas de frente a Laís, que já tinha nas mãos, à frente de si, a garrafa enfeitada. Benedito, que tirava a cantiga, segurava o reduzido pé de milho com uma das mãos, também à frente de seu corpo. A primeira de cada terno se encontrava diante da garrafa, tendo atrás de si respectivamente a segunda, o contrato e a requinta.

Ao fim dessa primeira execução da cantiga, enquanto seu último acorde ainda soava forte, Dé, na primeira do grupo oposto, iniciou a resposta, dada com o seguinte verso:

Vamos trocar o pé de milho
com uma garrafa de flor
Quem me deu esta garrafa
um anjinho que Deus criou

Ao fim da segunda linha do verso, Benedito passou a Dé o pé de milho. No início da terceira linha do mesmo verso, Dé e Laís trocaram entre si a planta pela garrafa. Aparecida branca, que permanecia encostada a Laís, a ajudava nos atos, assoprando-lhe os momentos em que deveria realizar cada um dos gestos envolvidos. Logo que Laís tomou para si o pé de milho, Aparecida entregou a ela uma caneca, que a menina passou a segurar com uma das mãos, ao lado do pé de milho.



Momento da troca do pé de milho pela garrafa enfeitada. A menina Laís segura a garrafa ao centro da imagem. Logo atrás dela permanece Aparecida branca. De um lado e de outro das duas se encontra cada um dos dois ternos que cantam ao longo da transação.
(foto: Bruno Vasconcelos)

Após o fim da cantiga, alguns comentariam entre si que Benedito e Dé haviam combinado, durante o percurso de volta da roça, que esse jogaria um verso pedindo a garrafa, como de fato o fez acima, enquanto aquele, em uma terceira execução da cantiga, solicitaria, em seu verso, um copo. Aliás, versos seguidos dessa forma, onde se pedem respectivamente a garrafa e o copo (ou coité), foram-me narrados por diferentes pessoas como costumeiros na ocasião da garrafa enfeitada, ao fim de marombadas.

Contudo, nosso ávido Dé, que aliás, como entrevimos anteriormente, raramente levava uma cantiga na roça até sua terceira execução, preferindo frequentemente passar a outra no máximo após uma resposta, esqueceu-se do combinado com Benedito e colocou também o verso reservado à solicitação do copo que, de acordo com as linhas à frente, foi jogado na última seção ainda da resposta da peça, em substituição à duas primeiras de suas linhas:

Você me deu a garrafa
o copo ocê não deu não

Enquanto pronunciava tais linhas, Laís estendeu a mão que levava a caneca, entregando-a também a Dé.

Logo ao fim da resposta, quando a requinta deixava ainda de soar, Dé, com um leve sorriso no rosto, buscando Benedito com o olhar e como se imitasse o som de um golpe, ou de um tiro, disse brevemente: “Tum!”. De fato, vi cantadores imitarem tal som, com a pronúncia da mesma sílaba, em outras ocasiões, geralmente ao fim de paulistas tirados por eles mesmos. Em alguns desses momentos, o som seria ainda acompanhado do gesto de quem dispara uma arma de fogo. Estariam tais cantadores então exclamando, não sem vaidade e provocação, a pancada que constituía, a um possível rival, uma boa execução musical? Dé indicava ali que a garrafa de flor recebida teria sido bem retribuída, através de uma boa prestação musical? Tal prestação de qualidade poderia ser estendida, para além da cantiga então entoada, também ao trabalho musical desenvolvido, em geral, ao longo do dia? Acredito que tais hipóteses não seriam exageradas. Veremos, no próximo capítulo, um clima franco de rivalidade e zombaria se instalar no contexto de marombas, clima que poderia, inclusive, apoiar tais suposições.

Uma breve pausa se marcou após o término da resposta. Alguns começaram a aplaudir, ninguém ainda havia deixado o lugar que ocupava quando Sr. Zé de Eva, que até então dava a segunda no grupo de Benedito, trocou de lugar com esse senhor e se pôs a fazer mais uma parte da cantiga, cantando-a uma última vez. Ele colocaria aí mais dois versos endereçados a Laís, versos localizados então (e de forma estranha à estrutura que vínhamos assistindo até o momento) respectivamente sobre todas as linhas da primeira e segunda seções. Seus conteúdos verbais diziam:

Mas viva essa criança
é uma criança inocente
Vamos pegar é com o Divino
pra te dar bom crescimento

Cê trocou essa garrafa
foi por um pé de milho
Deus que manda chuva santa
pra refrescar esse frio

Com esses últimos versos e essa terceira e última execução da cantiga, a marca estava formalmente encerrada. Os donos da casa ofereceriam ainda uma merenda ao pessoal, que logo em seguida se dispersaria, debaixo da chuva que voltava a cair forte nesse fim de dia. Antes de partir, alguns se serviriam também da cachaça contida na garrafa de flor. Sr. Zé de Eva, num gesto que não foi compartilhado com outros companheiros, aproveitou algumas das folhas que estavam atadas à garrafa para enfeitar seu chapéu, prendendo as bases daquelas sob a fita desse.



Sr. Zé de Eva ao fim da marca de serviço, com o chapéu ornado pelas folhas retiradas da garrafa enfeitada. (foto: Bruno Vasconcelos)

3.9 Sobre os sentidos do pé de milho e da garrafa enfeitada: breve desvio por alguns outros casos de sua troca

É possível encontrar relatos de alguns diferentes casos em que, de maneira semelhante ao caso aqui tratado, se fazem envolvidos o trabalho coletivo de limpeza de roças entre lavradores parceiros, em regime de ajuda mútua e o trabalho musical exclusivamente vocal, conduzido por parte dos mesmos agricultores que manipulam as enxadas no eito. Ainda de

forma paralela ao nosso caso, esses outros teriam suas jornadas concluídas igualmente por uma troca, entre os donos da lavoura e os parceiros convidados, de um exemplar vegetal, cultivado na roça recém-limpa, por mimos, objetos ornados e ou itens alimentares processados, como doces e cachaça.

Sabará (1997), por exemplo, ao tratar da “Festa de Capina” que observou entre os anos de 1972 e 1978 na comunidade dos Arturos (município de Contagem, MG), nos traça um quadro onde jornadas de trabalho coletivo, simultaneamente musical e agrícola, teriam como marco saliente de seus desfechos uma transação como essa. Aqui, ao termo de um dia de trabalho na roça, os capinadores dirigir-se-iam juntos e ainda cantando à casa dos donos do serviço – chamados também de “patrões” –, em cujo quintal e dentre uma série de outros atos rituais, procederiam à troca.⁶⁷

Nas palavras do autor, à frente do cortejo que percorreria o caminho entre a área de roça e a casa, como um condutor do canto:

“ia o ‘cantadô de polista’ (...) Ao seu lado, ia um capinador, o ‘banderero’, com um ‘pé-de-mii’ na mão, ceifado no último momento do término da capina, denominado ritualmente de ‘bandera de mii’. Este pé-de-milho destinava-se a ser oferecido ao ‘patrão’ ou a ‘patroa’, no terreiro da casa.”
(*ibid.*, p. 204)

As “cantigas” executadas durante o trajeto, conduzidas pelo “cantadô de polista”, seriam algumas das mesmas cantadas ao longo da jornada no eito (*ibid.*, p. 205).

Já no quintal da casa dos patrões, um momento notável das interações então dramatizadas entre eles, o personagem ritual chamado “Juão-do-Mato” e demais presentes, seria justamente a oferta, por parte dos capinadores, do pé de milho trazido da roça à dona (ou dono) da casa. Esses trabalhadores, sempre guiados pelo dito “cantadô de polista”, cantariam então em direção à anfitriã que, escutando-os, permaneceria em frente a eles e próxima à entrada da casa. A letra da cantiga usada traria linhas em que se anunciava e narrava a entrega da “bandera”, transferência acontecida de fato durante o canto. A anfitriã, em retribuição, traria logo após, de dentro de sua casa, “um prato cheio de doces e biscoitos (...) envolvidos em um pano branco e bordado” (*ibid.*, p. 219), prato entregue então ao “banderero”. Sabará acrescenta que o Juão-do-Mato receberia também da patroa, “como ‘agrado’, uma garrafa de

67 Veremos um pouquinho mais sobre tais interações no capítulo seguinte, na seção 4.6.

cachaça toda enfeitada, que depois seria repartida. Enquanto isso ocorria, o canto continuava, orientando a ação dos personagens” (*ibid.*).

Em Freitas (2004) encontramos curtos relatos de casos semelhantes em alguns diferentes municípios de Minas Gerais. Certo interlocutor da autora, Raimundo Carvalho Barbosa, nos fala aí, por exemplo, sobre a entrega de um pé de milho ao dono da roça, ao fim da jornada de trabalho, em Curvelo, de acordo com o que segue:

“O sistema nosso, lá é o seguinte: marcava, vamo supô assim, uma capina, né? (...) Aí chamava, quando marcava um mutirão. Aí todo mundo que soubesse que era um mutirão, num pricisava nem de i de casa por casa chamá ninguém, porque aquilo ali, como se diz, era uma obrigação e todo mundo ia, que aquilo ali era uma festa, entendeu? Ali era uma capina de roça, ali a turma cantava o dia intero, entendeu? É, cantava o d’intero, ali tinha o almoço (...) E ali sempre tinha uma pinguinha que o povo tomava durante o dia. Essa num faltava não, entendeu? E de tarde, aí ia pra casa, ia jantá, já levano um pé de mío. Aquele pé de mío era muito infeitado, entendeu? Tinha... é... infeitado assim cum dinheiro, flori, essa coiserada toda, né? Intão ia os cumpanhero, todo mundo tinha, ali tinha música que ês cantava, entendeu? Pra incostá, jogá o pé de mío. Quando chegava naquela casa com o pé de mío, lá no terrero tinha a tolda que era feito pa fazê a festa, né? Pa fazê a festa, lá tinha um pé de laranja tipo daquela árvore de natal, só que era grande. Aquilo ali era biscoito dipindurado nele pra todo lado, aquelas lata de doce arredó (...) Intão aquilo ali era uma farra muito importante, muito interessante. Ali tinha os canto de derrobá o pé de laranja. O pé de laranja era *derrobado*, entendeu? Inquanto eles cantava, tava cantano ali o *derrobado*... o *derrobado* era isso, era os outro cum garfo, uma coisa assim, pegano os biscoito novamente e pono na vazia.” (*ibid.*, p. 26)

Pelo que o depoimento nos dá a entender, supomos que o conteúdo verbal do canto do “derrobado” traria ali, possivelmente, a narração, ou algum tipo de referência aos atos que aconteciam em paralelo a ele, quando as pessoas tomavam, como se colhessem frutos da laranjeira, os itens atados a ela. Tais alimentos seriam acomodados em uma vasilha, e também presumidamente, seriam servidos posteriormente aos presentes.

Diferente da “garrafa enfeitada” observada em Turmalina, o pé de milho ofertado aqui recebe ele também ornamentação, sendo preso a notas de dinheiro, flores, dentre outros

adornos. No mesmo sentido, a contrapartida do pé de milho seria, não um objeto sobre o qual se amarram flores e folhas, mas um exemplar vegetal em si, no caso, uma laranjeira, em cujos galhos são pendurados alimentos processados. De toda forma, notamos que a troca envolve, em ambos os casos, um exemplar vegetal cultivado na roça trabalhada de um lado e alimentos processados, acomodados de forma enfeitada junto a outro(s) vegetal(ais), de outro.

De acordo com outros dois interlocutores da autora – Ivo Silvério da Rocha e Crispim Veríssimo –, ela informa que em Ausente e Milho Verde (distritos de Diamantina e Serro, respectivamente), as campanhas coletivas de limpeza de roça realizadas no passado se terminavam igualmente pela “*entrega* de uma planta, que era chamada *prumo da roça*, ao dono do serviço” (*ibid.*, p. 29, grifos no original).

Em relação às zonas rurais tanto de Unaí, quanto de Paracatu, Freitas, no mesmo trabalho, descreve a chamada “*traição*”, forma de associação laboral entre lavradores vizinhos, onde a mão-de-obra oferecida pelos parceiros ao dono do serviço não seria solicitada por esse, mas oferecida de surpresa por aqueles, chamados então e por isso de “*traidores*”, articulados entre si por um deles. A esse respeito, o depoimento de Inácio Marcos de Freitas, trazido pela autora, nos diz:

“Tinha. Ó, a tarde tinha a che... ês chegava, fazia a intrega, né? do serviço. Sempre ês trazia um símbolo, por exemplo, se fosse numa roça de mii, trazia um pé de milho, umas coisa assim, um pé de mandioca, dependeno do sirviço qu’eles tava fazeno. O se fosse num pasto, trazia um gai de pau, assim. Trazia, fazia a intrega. Agora essa intrega, o sujeito fazia as intrega, maise aquele traidor fazia a intrega e aquele que tava seno traído (o dono da roça) ficava responsável a dá a *traição* a fren, passá a *traição* pa frente. [...] Purque ele fica seno responsável por... pa sigui a *traição* pa frente e ele num tem alternativa p’aquilo” (*ibid.*, p. 37).

Pouco à frente dessa passagem, outro interlocutor de Freitas, Sebastião de Paula Roquete, fala um pouco mais desse momento da entrega, nas mesmas localidades:

“A intrega? Não, a intrega era cum diz... chegava a turmona lá na porta, c’as ferramenta nas costa, né? Tirava um, se tava limpano um mio, cabava lá (...) Aí agora cortava um pé de mio, o dono, o que deu a *treição* (aquele que teria articulado os *traidores*), pegava o pé de mio ali, ia c’aquele presente pa intregá

o dono da casa lá, né?, o dono da casa. Aí ia a turmona ia ali, ele tá em pé ali, a gente cantano, cantano, cantano, né? Aí punha o verso pa ele, pa intregá o presente, né? E ele intregava o dono da casa o presente, né? O dono da casa ricibia aquele presente, né? Ficava co'ele na mão, aí ele tinha que trazê de lá uma garrafa tamém, um presente tamém, uma garrafa infeitiada, c'uma pinguinha dentro, né? (...) Quando tá cantano, o oto intregava ele o presente que troxe da roça, o um ramo, o um pé de mii, que era, né? Aí ele pegava intregava o dele tamém, né? Era trocado, né?" (*ibid.*, p. 37-38)

A pinga contida na garrafa enfeitada seria aqui também dividida entre os traidores. Nas palavras do mesmo Sebastião: "bibia ela toda na mesma da hora" (*ibid.*). Além disso, vemos mais uma vez que os trabalhadores convidados (ou parte deles) cantam de pé, perante o dono da lavoura, enquanto o pé de milho (ou um exemplar de outra planta) lhe é oferecido. O verso cantado então diz respeito também ao anfitrião, bem como ao ato da entrega realizada. Em contrapartida, novamente, esse entregaria por sua vez uma garrafa ornada ("enfeitada") e preenchida com cachaça.

O exemplar vegetal oferecido na "intrega" é aqui referido enquanto um presente recebido pelo anfitrião. Sendo tal exemplar retirado da própria área trabalhada (um pé de mandioca, caso se tivesse limpado um madiocal; um pé de milho, caso se tivesse trabalhado em um milharal; etc.), poderíamos supor, embora não tenhamos acesso a exegeses que o pudessem confirmar, que tal presente simbolizava o próprio trabalho entregue pelos traidores a seu anfitrião, ao fim da jornada. Um pé de milho, nessa hipótese, significaria então o milharal limpo, como se fosse o fruto do trabalho oferecido pelos parceiros.

Ao fim do penúltimo excerto citado, Inácio Marcos de Freitas formula ainda tal pé de milho como uma obrigação que o dono da lavoura contrai em retribuir o serviço recebido, devendo ele articular futuramente, por sua vez, outra traição, que será oferecida a outro parceiro. Um traído, ao receber o "presente", "ficava responsável a (...) passá a traição pa frente" (*ibid.*, p. 37). Tal caracterização do "pé de milho" enquanto serviço recebido, que deve ser oportunamente retribuído, apoiaria, inclusive, sua suposta vocação em materializar o trabalho coletivo dispensado pelos parceiros.

Mas para além da retribuição em trabalho a que ficará obrigado um traído, esse retribui, como percebemos, o presente recebido também imediatamente, entregando aos traidores uma garrafa de pinga enfaticamente enfeitada.

Como sabemos, em todos os casos trazidos acima, a cachaça é servida pelo dono da roça aos trabalhadores parceiros ao longo das jornadas de trabalho. Entre nossos interlocutores de Turmalina, podemos mesmo dizer que, assim como as refeições fornecidas pelo patrão em sua marca, a pinga faz parte do bom tratamento que o mesmo dispensa a seus convidados. Notamos que, até aqui, os diferentes alimentos apontados como possíveis retribuições aos pés de milho se constituíam sistematicamente de iguarias, isto é, pratos e bebidas especiais, marcantes de ocasiões comemorativas. A boa e farta cachaça corrida em uma marombada como a aqui observada seria, nesse sentido, um agrado, uma grata retribuição dos patrões à ajuda recebida dos camaradas. Na mesma medida em que, em extensão ao caso acima, poderíamos relacionar aqui o pé de milho também ao próprio trabalho dos camaradas na roça, acredito que a garrafa enfeitada da menina Laís poderia ser pensada como sinal do bom tratamento que seus avós se empenhavam em oferecer aos companheiros.

Seguindo um pouco mais por essa conjectura e notando que, enquanto os marombeiros convertem, nessa troca, o mantimento *in natura* (o pé de milho) que entregam, no alimento processado (nesse caso, a cachaça) devolvido pelos patrões, poderíamos ainda imaginar que tais gestos e substâncias reafirmam a cooperação exercitada em uma maromba como parte de um determinado ciclo de produção alimentar. A troca lembraria que o alimento oferecido pelo patrão se fazia produzir com a ajuda dos camaradas.

No mesmo sentido, pergunto-me se as flores e folhas atadas à garrafa poderiam, além de enfeitá-la, também insinuar, através de sua união à bebida, a transformação dos vegetais *in natura* em alimento processado. Como no caso visto mais acima, em que doces e biscoitos eram atados a uma laranjeira, a cachaça seria aqui o fruto das plantas com as quais se encontrava ligada?

Busquei abordar possíveis significados dessa troca entre um pé de milho e uma garrafa enfeitada com diferentes marombeiros, sem nunca ter percebido, em suas falas, elementos que pudessem ir diretamente ao encontro dos questionamentos colocados acima. Em geral, repetiam-me apenas sobre a beleza da troca, por vezes lembrando episódios específicos em que ela teria ocorrido. D. Maria por exemplo, apoiada por seu marido, Sr. Bastião da Augusta, me disse, em dada ocasião, que entenderia tal permuta como expressão da satisfação das partes nela envolvidas. Para essa senhora, a troca:

“É a alegria, porque... [Sr. Bastião: É a alegria.] a pessoa dá a garrafa de flor, mas ele (o cantador que a recebe) agradece a garrafa de flor com o pé de milho lá da roça que ele estava trabalhando, né? Aquilo é alegria para os dois, é ele que está dando o pé de milho... [Sr. Bastião: Alegria pros camaradas, pro patrão...] e pra quem está dando a garrafa de flor.”

Na sequência da conversa, falando-me de alguns dos diferentes elementos envolvidos na troca, D. Maria explicou que a garrafa deveria ser então oferecida preferencialmente por uma criança. Como pude ouvir de diferentes outras pessoas, essa criança deveria ser ainda mais exatamente uma menina, bem vestida e arrumada. Vi Sr. Zé de Miguel compará-la, por exemplo, a uma princesa: “uma menina pequena, comparando a uma princesinha”.

Perguntei a D. Maria então sobre porque a garrafa deveria ser manipulada, na ocasião de sua troca pelo pé de milho, por uma menina. Sua resposta relacionava não exatamente uma menina, mas as crianças em geral, às plantas, através da falta de maldade compartilhada entre elas:

“É porque é mais bonito, né? É criança, a criança combina com a planta, né? A criança combina com a planta e com a flor. Agora, quando não é, não tinha, ia uma menina ou um menino maiorzinho, uma moça. [eu: Mas a senhora diz que combina com a flor e com a planta é, como é que é?] Uai, criança, né? [Sr. Bastião: É, é por, é.] Uma criança é inocente, a planta também é, né? [Sr. Bastião: É.] Tudo é coisa de Deus, mas é coisa limpa. Eu acho que é por isso é que eles tinham aquela introdução de dar. [Sr. Bastião: Era mesmo.]

A imagem de uma criança inocente, de uma princesinha bonita e cândida, viria compor, junto às flores da garrafa e a própria cantiga entoada, um quadro de lirismo caro à ocasião, já evocado anteriormente. D. Maria contaria ainda que, terminada a troca do pé de milho, a cantiga que a acompanha e com isso, a própria marca de serviço, os cantadores dividiriam entre si as flores da garrafa trocada e as colocariam em seus chapéus. Carregariam assim, através de tais ornamentos, parte da beleza então cultivada para além do término da maromba:

“O cantador tira a flor da boca da garrafa e põe no chapéu, e ali, ou ele reparte (ele mesmo distribui as flores da garrafa), ou ele leva a garrafa, cada um tira

uma (flor) e põe no chapéu. [eu: Ah, para enfeitar?] É, põe no chapéu, todo mundo topava (aqueles que topavam um marombeiro em seu caminho de volta para casa): ‘Ali um marombeiro.’ [eu: Então, no final a garrafa fica vazia e tira as flor dela então?] Tira as flor, fica só as linhas amarradas. Tira as flor, aí agora ele pega o coitezinho, reparte aquela garrafa de cachaça com todo mundo.”

Sr. Zé de Eva, ao retirar as folhas da garrafa ao fim da marca de serviço que acompanhamos e até-las a seu chapéu, estaria então levando-as consigo como enfeites e como objetos que, em sua volta para casa, sinalizariam àqueles que o cruzassem sobre a maromba de que acabava de participar.

Capítulo 4

Lavoura, Trabalho Cinético e Rivalidade

No capítulo anterior, percorremos momentos representativos da marombada ora acompanhada, atentos sobretudo a seus aspectos musicais, a questões ligadas então ao exercício das cantigas de roça. No capítulo presente retomaremos, mais uma vez, a mesma marca de serviço, refazendo alguns de seus instantes que, desde seu início, até seu encerramento, buscarão novamente dar conta da jornada em toda sua extensão. Focalizaremos agora, entretanto, outros tipos de elaboração do sensível experimentados entre os marombeiros na lida coletiva com a roça. Trataremos aqui do trabalho cinético desenvolvido por esses companheiros na limpeza da lavoura, atividade que, como sabemos, pode se dar simultânea ao trabalho musical. Além da marca de serviço a que pude assistir, a descrição se apoiará ainda em alguns relatos de outras marombas, através de casos contados sobretudo por Sr. Zé de Miguel.

Mas antes de chegarmos a tais ocasiões, entretanto, passaremos por um momento anterior do ciclo agrícola em que elas se encontram, aquele do plantio de lavouras, momento que compartilha com o trabalho em grupo de camaradas muito de sua práxis cinética. Aproveitaremos das técnicas de plantio para introduzir, de forma mais gradual, conceitos e noções prévios a nossa abordagem do trabalho na maromba. Além disso, tendo em vistas a carência de descrições como essa na literatura dedicada à presente área etnográfica, acredito oportuno o simples registro de alguns traços relativos a diferentes momentos da liga agrícola na região.

Por sua vez, o plantio constitui bom ensejo para tratarmos do início da estação chuvosa, das primeiras águas boas para “planta”, que são seu impulso inicial. Tal transição entre a estação seca e o período das águas, no ano de 2015, coincide-se ainda com o próprio início do meu trabalho de campo em Turmalina, aquele diretamente relacionado a esta tese. As primeiras impressões e primeiros temas que me marcaram nesse período poderão servir assim como uma espécie de linha guia que sinalizará, espero, para o caminho, ou para as pistas que levariam o interesse desta pesquisa até a maromba.

4.1 Bateção de palhada, chuvas e flores: o período de preparação para o plantio, as diferentes águas e seus sinais

Cheguei em Turmalina para o trabalho de campo relacionado a esta tese no início do mês de agosto de 2015. Agosto e setembro, como vimos rapidamente no capítulo 2, são os meses que marcam o fim do período da seca. O início do meu trabalho se coincidiu assim com esse momento em que os lavradores se preparavam para “as águas”, para o início da estação chuvosa e o plantio de novas lavouras que se aproximavam.

Em agosto de 2015, Sr. Zé de Miguel e D. Jandira, como tantos outros, “batiam palhada” em seu terreno no Córrego São João, derrubando as poucas moitas de milho, a essa altura já secas, que haviam crescido nas águas anteriores. As últimas espigas tinham sido “quebradas”, isto é, colhidas, em maio, já com grãos secos. O casal cortava agora na enxada as canas de milho, tocos e algum mato sobrevivente à seca, deixando-os sobre a terra, ao mesmo tempo em que reviravam, afofavam um pouco sua superfície, que ficaria menos compactada e mais permeável para receber chuva e sementes. Os resíduos vegetais cortados ficariam sobre o chão, protegendo-o de uma exposição direta ao sol, ajudando a conservar sua umidade.

O casal havia separado duas áreas de seu terreno para lavoura. A área dita “de cima”, situada numa porção mais elevada da terra, e mais próxima à casa (a poucos metros dessa), era essa que preparavam manualmente para novo plantio de milho, feijão, além de feijão de corda e um pouco de andu. A “área de baixo”, distante cerca de 100m abaixo da primeira, seria preparada mecanicamente, gradeada por uma máquina contratada já em novembro. A prefeitura iria em princípio fornecer esse serviço entre os agricultores da localidade, mas acabou se atrasando muito em relação ao período esperado para o início das águas. Foi aguardando tal prestação que o casal resistiu à contratação particular do gradeamento até novembro, momento já tardio para o preparo da terra. Aqui a família plantaria mais tarde, como veremos melhor adiante, amendoim, feijões “de ranca” e “catador”, além de um pouco de manaíba, isto é, maniva.

Ao longo dessas vésperas das águas, as pessoas com as quais eu convivía em Turmalina me pareciam observar em geral e consensualmente alterações e irregularidades do regime pluviométrico atual da região, em relação ao que teriam conhecido até há algumas

décadas. Ao contrário desse passado, onde todos contavam com as primeiras “chuvas das águas” entre fim de setembro e meados de outubro, agora ninguém arriscava prever ao certo quando cairiam as primeiras águas da estação, momento em que se começaria a plantar efetivamente. Mesmo assim, aqueles que contavam plantar em 2015 já se movimentavam entre agosto e setembro, como costumavam fazer seus pais e avôs no passado, preparando suas terras e sementes para aguardarem o começo das águas em outubro.

Dentre os cantadores que eu acompanhava, por exemplo, vários cuidavam nesse período de tais preparações, como João Duda, Aparecida morena e João Batoca, Sr. Zé de Miguel e D. Jandira, Toni, Aparecida branca. Mas para além dos que plantariam, assuntos relativos às áreas disponíveis para roça, aos atrasos no gradeamento prometido pela prefeitura, à aquisição de sementes e manivas eram temas generalizados, cotidianamente levantados por muitas das pessoas de meu convívio.

Ao mesmo tempo, via que essas mesmas pessoas acompanhavam constantemente e com visível interesse as formações de nuvens acinzentadas, a temperatura ambiente, o volume do sereno da madrugada, as floradas de diferentes árvores e plantas rasteiras, fases e posições da lua, enfim, diferentes eventos que poderiam medir e indicar de alguma forma o início das águas e as características que elas teriam nesse ano.

O final de agosto caminhou bastante ensolarado, seco e quente. Em seus últimos dias caiu uma chuva fina e curta, vinda da direção nordeste. A expectativa era de que essa fosse a “chuva dos brotos”, uma água que costuma (ou costumava) cair entre o fim de agosto e o meio de setembro, responsável por molhar a terra o suficiente para que voltem a brotar sobre ela a “mundiça”, matos rasteiros, algum capim, bem como flores e novas folhas de árvores. Trata-se de uma água que desperta a terra ao fim da seca. Além das plantas, como me disse uma vez Aparecida morena, as cigarras também brotam da terra em sua ocasião: é o momento em que saem do solo e começam a cantar, sobretudo ao fim das tardes. Nas palavras de Sr. Zé de Miguel, “é uma chuvada que anima tudo, até os pássaros vão fazer os ninhozinhos, é uma brotação geral. (...) Murici, (...) aí vem o pequizeiro, a mangabeira, tudo está dando flor agora, com a chuva de broto.”

Segundo o que pude entender de uns e outros, é comum que a chuva de broto venha em uma, duas, ou mesmo três sequências ao longo de seu período de ocorrência, ou seja, entre os últimos dias de agosto e meados de setembro. No entanto, ela é normalmente irregular, podendo cair o suficiente para molhar a terra em dois dias seguidos e se recolhendo por

quinze dias ensolarados de estiagem, ao longo dos quais o solo se resseca novamente. Trata-se também de uma chuva frequentemente escandalosa, podendo ser acompanhada de vento forte, trovões e mesmo granizo, formada de pingos grossos e descendo em intervalos curtos, que fazem a água escorrer pelo solo em enxurradas.

D. Maria do Bastião da Augusta me explicou o seguinte a respeito da chuva de broto. Sr. Bastião participará da conversa pouco mais à frente:

“Essa chuva armava e às vezes estava seca, a seca estava seca, que sempre chovia no meio... (refere-se ao meio da estação seca) assim né? Mas dava para o lado de agosto, esquentava. Agora chovia, no mês de agosto chovia, dizia que era a chuva dos brotos. (...) [eu: E por que que chama ‘chuva de broto’?] É porque mês de agosto, meu pai falava, que mês de agosto a terra é muito criadeira, né? E quando vinha a chuva, os matos... Mês de junho, julho, as, os árvores (?) cria cacho de, cai a folha, né? (...) Os árvores (?) madurece e cai. E quando dá essa chuva do mês de agosto... Quando dá a chuva de planta (chuvas do início da estação chuvosa, entre fim de setembro e meados de outubro), as árvores está tudo brotadinha de novo. Brotava até cariru pro povo comer. [Sr. Bastião: Era, era.] Tinha aquelas árvores, moça vinha, panhava e comia, né? Então é por isso que eles chamam ‘chuva de broto’. O povo é que trata, né? ‘Chuva de broto.’”

Infelizmente, a chuva que caiu no fim de agosto de 2015 o fez tão magra e discretamente, que embora tenha chegado no momento esperado para a chuva de brotos, não pôde ser considerada realmente uma água desse tipo: nem sequer foram vistos brotos saindo da terra nos dias que a seguiram, tampouco se escutaram cigarras.

Após meados de setembro, a nova expectativa de chuva, expectativa também baseada no regime pluviométrico mais antigo, repousava sobre o dia 29 do mesmo mês, dia de São Miguel. Essa data, que costumava ser marca certa de chuva à época em que a maioria das pessoas da região vivia da lavoura, passou no entanto também seca em 2015. Setembro se acabou, como o mês anterior, bastante quente e empoeirado, deixando para trás a terra seca e dura.

Terminado setembro, a próxima data que normalmente se passava “debaixo de chuva”, dessa vez marcando o início efetivo dos plantios de lavoura, era, como vimos no capítulo 2, o 12 de outubro, dia de Nossa Senhora Aparecida. Após essa data, as chuvas se tornavam na

região, até aproximadamente os anos 1980, regulares e quotidianas, “encarreadas”, “retas”, “seguidas”, como é costume dizer. A partir do dia 13, a maioria dos lavradores já começava a plantar suas roças.

Se a chuva dos brotos é tida como marca do fim do período seco, sendo entendida ainda como parte das chuvas esporádicas da seca, as chuvas que vêm a partir do dia de São Miguel já são categorizadas como parte das águas, são “chuvas das águas”. As primeiras chuvas das águas, que iniciam também o plantio das lavouras, são ainda chamadas “chuvas de planta”, ou seja, de plantio. Continuando a mesma conversa da qual lemos um trecho acima, com D. Maria e Sr. Bastião da Augusta, esse casal me explicou o seguinte, a propósito das chuvas de planta:

D. Maria: Agora, a chuva de planta, 29 de setembro, dia de São Miguel, usava chover. E se chovesse por São Miguel, podia plantar, pra molhar, podia plantar mesmo de, dia 12 de outubro a chuva vinha também. Dia de Nossa Senhora era debaixo de chuva. Do meu conhecimento eu ainda alcancei esse tempo, 29 de setembro: chuva das águas. Eles falavam: “Pode plantar que as águas vai ser encarreada.”

Sr. Bastião: Já, já...

D. Maria: Meu tio plantava.

Sr. Bastião: já, já depois que os filhos nossos...

D. Maria: Aí foi modificando o tempo.

Sr. Bastião: já depois que os filhos nossos estava tudo, tava tudo criado, fazia tempo que eles já estavam trabalhando na usina, todo mundo trabalhando na usina, deu uma chuva, mês de setembro, o, o, que eu plantei milho lá numa bocaina muito fresca que tem lá, pra baixo de onde é que nós morava tem uma bocaina muito fresca e eu plantei um milho lá mês de setembro. Menino, mas foi, mas que deu um milho tão bom, mas só que, foi só aquele ano. Da, até agora nunca mais deu chuva mês de setembro. É, é, foi só naquele ano mesmo. eu: O senhor lembra mais ou menos a época que era? O ano assim mais ou menos?

Sr. Bastião: Ah, eu esqueci é do, que, a era que foi, isso é que eu não fiquei guardado dentro da ideia. É, mas eu, os meninos já estavam tudo criado já, trabalhando lá na usina já.⁶⁸ Eu plantei um milho dentro daquela bocaina lá,

68 Pela época em que todos os três filhos homens do casal trabalhavam já no corte de cana, estimamos que essas águas devem ter tido lugar entre o fim dos anos 1980 e início dos 1990.

mas deu, deu um milhão menino. É porque a chuva veio e molhou bem molhado, aí o molhado agarantiu bem até mês de outubro que as águas... quando foi em outubro que as águas veio de novo e encarreou mesmo, aí o, o, o, encarreou mais ainda, aí quer dizer que o, deu aquela chuva em setembro assim que o, o milho, desde quando plantou, ele, criou a umidade na raiz, até chegou na época da outra chuva torna vir mesmo de outubro, o, quando a outra chuva veio mês de outubro, a umidade da outra chuva que tinha dado em setembro tava rasiha ainda. Mas deu um milhão, milhão mesmo! Todo mundo lá ficou otuso com isso, é, é. Até naquele tempo, a umidade veio bem, viu? É.

Notamos que o casal fala sobre as chuvas recorrendo a exemplos do passado e marcando as irregularidades que elas apresentam atualmente, em relação ao modelo que conhecem. Ao longo de outubro, me lembro de ter ouvido, entre diferentes pessoas e ocasiões, conversas em que figuravam irregularidades pluviométricas percebidas nesse início das águas e suas relações com períodos de desenvolvimento de certas flores e frutos. Em 10 de outubro, por exemplo, quando seguíamos para uma reza na casa de uma família no Ribeirão dos Coqueiros – localidade rural no município de Minas Novas, próxima à comunidade Mangabeira – a paisagem que víamos da janela da van foi ensejo para diferentes comentários, de diferentes pessoas, a esse respeito.⁶⁹ Sr. Davi, um dos companheiros presentes, observou com Aparecida branca um angico florido avistado à beira da estrada, “todo branquinho”. Segundo aquele senhor, a esse ponto de floração, levaria dez dias até que as flores da árvore murchassem e se desprendessem dos galhos. Concluiu dizendo que as flores do angico só caem na lama, o que era o mesmo que dizer, trocando em miúdos, que aquelas flores sinalizavam que choveria em menos de dez dias. Infelizmente, dessa vez o angico nos enganou. Dez dias depois, quando me encontrava com Sr. Zé de Eva e Sr. Zé de Miguel na beira do Rio, com o tempo ainda seco, cruzamos Dezinho de Bastião Patrício, morador da localidade, perto de algumas árvores em cujos galhos víamos bastante cipó-canoa enroscado. Dezinho, comentando o atraso das águas naquele ano, lembrou que o cipó-canoa costumava

⁶⁹ Lembro-me de que no caminho de ida eu e Sr. Zé de Miguel nos sentamos, dentro do carro, um ao lado do outro. O dia ainda estava claro e ao longo de todo o percurso ele foi comentando comigo a paisagem, observando o eucalipto ao lado da estrada, a área de chapada que ele próprio havia ajudado a “roçar” quando rapaz, para o seu cultivo. Contou diferentes pontos por onde corriam águas pequenas naquela época, secas a presente e o volume que o Rio Fanado apresentava então nesse período do ano. Nesse exercício, se lembrou de frutas, bichos e árvores que viviam na chapada antes da chegada do eucalipto.

também soltar sua flor na lama, mas que naquela altura já o víamos roxo de flores, a ponto delas já estarem caindo sobre o chão ainda seco. Pouco mais tarde, cruzamos um pé de cunhão-de-bode quase maduro: estimavam meus companheiros que seus frutos cairiam dentro de uns quinze dias. Observaram que essa árvore também se encontrava atrasada, que seus frutos já deveriam estar, a essa altura do mês, maduros e caindo.

Diversas foram as espécies vegetais cujos ciclos de floração, ou de amadurecimento de frutos vi lidos em relação ao início das águas em Turmalina. A taipoca foi uma delas, mencionada com certa frequência por uns e outros. D. Maria e Sr. Bastião me contaram, por exemplo, o seguinte a seu respeito, dentre outras plantas:

D. Maria: A taipoca, diz que ela dá a primeira camada (de flor). Quando ela dá a segunda, se não chover na segunda, quando ela dá a terceira camada cai na lama. Essa daí antigamente eu já vi, agora hoje eu não sei: depois mudou, né?

Sr. Basitão: É, a coisa mudou de uns anos pra cá, mudou, né? É... é... mudou o jeito.

D. Maria: Lá em casa, na porta da cozinha mesmo tinha, tem três pés dela encarreado. Você vê, ela, ela dá um mocado de flor. Quando é na segunda, ela embranqueja. Ali apagou as flores. Quando é daí uns dias, ela fica, que fica lá, só os gastalhos, mas é flor: ela dá flor sem brotar. Só brota flor. (...) Jatobazeiro também, jatobazeiro, diz que quando ele, jatobazeiro e jenipapeiro, quando ele faz a sombra, eles falava: “Ah, está armando chuva, está armando chuva.” Os outros falavam assim, oh: “Mas não vai chover esses dias não, jatobazeiro ainda não brotou. Ah lá, os brotinhos dele está miudinho.” O jatobazeiro, quando ele dá sombra no chão, se você viu a chuva armar, ela vem. Falava isso.

Sr. Basitão: É, diz que é mesmo. Jatobazeiro e o, o jenipapeiro também.

D. Maria: Jenipapeiro.

Sr. Basitão: Também.

D. Maria: É.

Sr. Basitão: É. (...)

D. Maria: Tem uma flor amarela, que ela dá uma cabeça assim, que o povo daqui chama ela de jacinto. Essa daí, você viu ela brotou, abriu a flor, as águas está perto. De primeiro, né? As águas está perto. Tem uma açucena, quando você vê a açucena brotar, também, quando ela cresce, que solta a buzina, a chuva está perto. Mas enquanto a terra não dá alimento pra ela, pode até dar uma chuva passageira, mas ela não sai fora, da terra. As batatas ficam dentro

do chão, né? Ali na Lia tem um pé de açucena. E lá em casa eu tenho um, uma tosseira do jacinto. Aí, o ano passado, não sei se o José (um de seus filhos) foi lá, eu acho que foi. Chegou aqui, falou: “Ô mãe, seu jacinto está lá com as cabeçonas de banda de roda da terra, a senhora está perdendo. Mas bonito, mãe, naquela roda assim, oh.” Eu falei com ele assim: “Está pertinho de chover.” Eles falou: “Ô mãe, mas a flor vem é da terra.” Falou brincando, né? “Flor não dá chuva não.” “Pois você vai ver daqui uns dias.” Não levou dia nenhum a chuva armou e veio. (Sr. Bastião ri) Jacinto, açucena, pontaleão e lírio. O lírio, eu tenho um pezinho dele ali que eu trouxe lá de casa. Mas plantei aqui na terra aqui, ele não quis sair. Até hoje ali dentro de um balde ali, brota só as folhinhas assim e ainda não deu flor.

eu: Não deu flor não?

D. Maria: Acho que ficou fraco lá dentro do baldinho.

Sr. Zé de Miguel também me falou da floração da taipoca como indicador do início das águas e de sua desregulação mais atual:

“Igual falando mesmo a taipoca. (...) Ela florava em setembro, em outubro ela já estava, ela florava de novo e em novembro ela já estava já florada, mas já com tempo, já encarreado pra chuva, pra plantar. [eu: Então quer dizer que, da primeira cam... da primeira florada que ela desse, já contava mais ou menos uns trinta dias pra começar a cair chuva?] É, cair chuva. Já podia até plantar, da segunda florada que ela desse, se quiser já plantar, já podia plantar: a terra molhada já. E aí já continuava o tempo. Aí o tempo foi mudando né? Aí passou outra vez ela dar uma florada só, aí também o tempo já ficava variado, né? (...) Igual o chá-peixe também, o chá-peixe é outro, outro sinal também que, ele, ele já está com os brotos já... já quase meio palmo de tamanho. Até o final de... dia 12 de outubro ele já está quase completando um palmo de broto, é um outro sinal também de tempo de z’águas. Há uns anos atrás era um, era um dos sinal certo, era esses daí também. Ele dava um, dava uma pancada de chuva, ele brotava, vinha a chuva de broto, que é na época de setembro e quando fosse mês de outubro, dia 12, dia 13, você já podia plantar. Mas você podia medir também, ele já tinha um palmo de broto, o chá-peixe. Varia, né? Tem uns anos que ele não brota quando é mês de outubro, ele não tem nem 10cm de, de broto. Mas também é porque não choveu, né? Mas os anos que chove antes, ele sempre adianta dentro daquelas datas certas.”

Sinal de chuva da lua

Na segunda semana de novembro de 2015, na ocasião de uma reza na casa da D. Rosa Cassimiro, participei de uma conversa entre dois senhores, Sr. Zé de Bendito Martim e Sr. Juarez, onde falavam sobre algo que veria ainda outras pessoas mencionarem posteriormente, em outras ocasiões. Era o começo da noite, a lua nova já estava bem baixa a oeste, fina, com uma estreita porção de sua superfície iluminada, tomando a forma de um semicírculo aberto. A parte aberta da figura se encontrava voltada para cima, levemente inclinada para um dos lados, como uma letra u ligeiramente tombada para a direita de quem a olhava. Sr. Juarez explicou que a lua assim indicava chuva próxima, que cairia a qualquer momento.

Ele relacionava a forma aparente do astro à figura de um reservatório de água, como um pote, a parte aberta do arco traçado no céu correspondendo à boca de tal recipiente. Caso essa boca estivesse mais inclinada, isto é, voltada ainda mais para o lado, isso significaria que o conteúdo do pote já estaria derramado. Sua leve inclinação atual apontava, entretanto, que a água seria ainda versada sobre a terra: a chuva estava prestes a cair, em breve.

De fato, como veremos mais adiante, começou a chover poucos dias mais tarde.

No fundo da área de baixo da lavoura de Sr. Zé de Miguel e D. Jandira há um pé de taipoca. Essa árvore, cuja segunda florada costuma coincidir com a chuva de planta, só deu flores em 2015 em uma única camada, entre o fim de novembro e início de dezembro, quando aliás, a área já havia sido plantada. Como a taipoca, a chuva das águas foi nessa temporada de fato bastante desregulada. Ao longo da estação, ela se distribuiu de forma irregular, concentrada sobre curtos períodos chuvosos intercalados por longos intervalos de estiagem.

Como mencionado no capítulo 2, a primeira chuva de planta do período caiu na noite do 23 de outubro, ao fim de um terço rezado no alto Lourenço, reza por meio da qual se pedia inclusive, dentre outras coisas, chuva. Ao longo da noite e do dia seguinte, choveu intermitentemente, uma chuva mansa, sem ventos, relativamente fina. Desde a tarde a víamos se formando a nordeste, em nuvens cinzentas que se concentravam ao longe, no rumo

aproximado do Lourenço, ou do Fanha, para quem observava de Turmalina, embora desde um ponto aparentemente mais distante que essas localidades. As nuvens se aproximaram lentamente por algumas horas, trazendo essa chuva que chegou à cabeceira do Lourenço já à noite.

As chuvas vindas dessa direção são ditas, entre os lavradores locais, “chuvas do poção”. Embora as pessoas da região levantem frequentemente questões sobre a real existência de um tal poço e de sua possível localização, é conhecimento antigo de que o nordeste – Sr. Zé de Miguel já me apontou os rumos de Virgem da Lapa e Araçuaí – é sua direção. Sabe-se também, desde há muito, que as águas que se iniciam com chuvas vindas desse lado, isto é, com chuvas do poção, serão compostas de chuvas regulares e bem distribuídas, boas para a roça. Como me explicaram muitas pessoas, as chuvas do poção são duradouras, se estendem por muitos dias. Elas são também mais finas e se infiltram vagarosamente na terra, escoando pouco pela superfície. Vêm acompanhadas de pouco vento e mesmo que se apresentem com trovões, raramente ocasionam relâmpagos. É frequente que a estação chuvosa se inicie, como em 2015, com chuvas do poção e isso é um bom sinal, que indica águas produtivas para o período. Por outro lado, chuvas vindas dessa direção não costumam nunca cair fora da estação das águas.

Além do nordeste, há uma outra direção pela qual costumam chegar formações chuvosas à região: o sudeste. Ao contrário do poção, esse último rumo não recebe um nome particular. Já presenciei Sr. Zé de Miguel indicando-o como o sentido da “mata”, mas o que percebi mais recorrente foi o uso de gestos de mão que apontem sua direção, ao se remeter a ele, gestos associados por vezes a uma localização relacionada também à altura do Rio, em expressões verbais como “cá de cima”, em oposição ao “lá de baixo” do poção.

As chuvas que chegam pelo lado sudeste podem ser boas ou ruins para a lavoura, a depender do período em que ocorrem. Se as primeiras águas de planta não vierem dos lados do poção, mas ao contrário, do rumo “de cima”, “da mata”, é mau sinal. Isso significa que as águas serão “variadas”, mal distribuídas ao longo da estação, associadas a ventos fortes, relâmpagos, tempestades. As chuvadas serão ainda intercaladas por períodos relativamente longos de sol, que ressecarão a terra.

Mas se a chuva passar a chegar por esse lado apenas no fim das águas, isto é, se por volta dos meses de janeiro e fevereiro ela deixar de chegar do rumo nordeste e começar a se formar ao sudeste, trará em contrapartida boas expectativas para a produção de mantimentos,

tendo em vistas sobretudo o cultivo do chamado “feijão da seca”, aquele plantado logo após o fim das águas. Ela será aqui uma chuva mais semelhante à chuva do poção, menos destrutiva, mais “encarreada”, duradoura, mesmo no período da seca.

Na sequência da conversa acima, em que Sr. Zé de Miguel me falou da taipoca e do chá-peixe, continuei perguntando mais sobre o início das águas. Dentro de suas explicações, esse senhor me disse o seguinte a respeito dos dois diferentes rumos pelos quais as chuvas chegam:

“Agora, o sentido da chuva daqui, desse lado (aponta para sudeste), é... coisa de, muito difícil para as águas. É... toda... isso aqui é um sentido assim, de chuva de, no tempo de plantava feijão da seca, de maio, junho, era mais ou menos essa, é daqui. A chuva das águas mais é sentido, eles falam ‘poção’, né? Sentido do poção. Aí é um, é umas águas mais continuadas, mais, é uma chuva mais branda, mais distribuída. Agora, da de cá (aponta para sudeste) é... chuva, é muito trovão, às vezes troveja muito e só cai um sereno, não é uma, não vai ser uma... pode até que seja, mas... que eu já conheci, não é umas águas assim, muito produtiva não. É uma chuva assim, passageira, né?”

D. Maria e Sr. Bastião também me disseram coisas semelhantes:

Sr. Bastião: Naquele tempo mesmo... quando as águas tinham de ser encarreadinhas, chuvosas, vinha do lado do poção, justamente, vinha do lado do poção mesmo.

D. Maria: Armava de baixo... se armasse dali (aponta para o nordeste) a primeira chuva das águas, as águas eram encarreadas. Se armasse a primeira chuva daqui (aponta para o sudeste), as águas eram de mangada.

Sr. Bastião: Era, justamente, era desse jeito.

eu: Chuva de mangada, o que que é?

D. Maria: Chuva de mangada, é porque ela arma aquela chuva e chove aquela chuva f...

Sr. Bastião: Dá aquela pancada,...

D. Maria: passageira e passa, né?

Sr. Bastião: e, e esteia assim.

D. Maria: Molha e o povo planta. Mas a chuva vinha, viesse aqui de cima, meus avôs falavam, se ela viesse aqui de cima, as águas eram desencarreadas, sabe?

Sr. Bastião: É, era.

D. Maria: Quando chovia do lado do poço, as primeiras trovoadas vinham de baixo, do lado do poço, a chuva era reta nas águas.

Sr. Bastião: Era, justamente, era desse jeito.

(...)

D. Maria: Mês de setembro armava de lá (aponta para o nordeste) e vinha, a chuva das águas, né? E quando dava fim de dezembro, aí agora mudava né? Já quando a chuva armava, armava daqui (aponta para o sudeste), ninguém tinha medo. Agora, quando armava (a sudeste) na boca das águas, a gente tinha medo, porque vinha chuva forte. Mas quando dava, virava pro lado de janeiro, pro lado de fim de dezembro, princípio de janeiro, armava daqui (aponta para o sudeste), é a chuva de plantar feijão da seca. Meu avô falava: “A chuva das águas arma é pro lado do poço, ás águas é encarreada. E quando dá fim de dezembro em janeiro, você... igual armou, virou pra cá, choveu daqui (do sudeste)... as águas do feijão é encarreada, que é pra banda da seca, né?” (...) Tinha hora que você plantava o feijão, você ia capinar o feijão, os pés, a, o rastro da gente estava lá na terra. A seca sempre usava ser toda úmida. Mês de maio, mês de maio você estava no meio da roça catando fava, podia ter estiado, molhava todo, os braços, de aruvaio da fava.

Sr. Bastião: É, dava aruvaio mesmo.

eu: É aquele sereno, aquela água nas folhas?

Sr. Bastião: É, é, o ser... que ele dava, ele dava, muitas vezes ele dava aquele fubazeiro e o...

D. Maria: Mês de maio era uma nublininha.

Sr. Bastião: Uma garoa assim, espécie de um fubazeiro, sabe? Aí dava, dava aquele aruvaio.

D. Maria: Quando chovia da seca, janeiro, fevereiro, que plantava o feijão, se não chovesse mais, mas a terra não secava.

Sr. Bastião: A terra não secava não, mesmo não.

D. Maria: Sereneiro branco...

Sr. Bastião: Nossa!

D. Maria: numa neve.

Sr. Bastião: É aquele, aquele sereneiro, a, a umidade era rasiinha durante a seca. Rasiinha mesmo, a umidade do tempo.

D. Maria: A diferença da chuva que a gente nota é essa, que das águas, se formar de baixo, do lado do poço, como diz eles, era encarreada as águas, boa pra mantimento. Agora, quando dava pro lado de entrar janeiro, ela começava

armar daqui (aponta para o sudeste), tava estiada, ela armava daqui, os mais velhos falavam: “Esse ano vai ser bom pro feijão da seca.”

A chuva de broto costuma sempre acompanhar a direção das chuvas de planta, costumam se formar tanto essas, quanto aquela, em uma mesma direção, seja ela a do poço, ou a de cima. Em 2015, por exemplo, a chuva que caiu no fim de agosto, embora não tenha apresentado todas as características de uma chuva de broto típica, veio do lado do poço, assim como as primeiras chuvas das águas, caídas no fim de outubro.

4.2 Planta: aspectos cinéticos do trabalho de plantio

Sr. Zé de Miguel e D. Jandira gostariam de ter começado a plantar logo nos dias que seguiram a primeira chuva da estação, o que não foi possível, visto que Sr. Zé estava de viagem marcada a Belo Horizonte, justamente na semana seguinte a tal chuva.

Como seu pai, Sr. Zé tem o costume de plantar logo nas primeiras chuvas, mesmo se elas não durarem muitos dias e não molharem a terra o tanto que muitos prefeririam para começar a plantar. Como ele me disse, aliás, na ocasião do primeiro plantio de 2015:

“Eu gosto de plantar sempre das primeiras chuvas, né? Que aproveita o tempo, aproveita todas chuvadas que dá, né? Porque você, passa essa chuvada, você não planta, fica pensando: ‘Ah, às vezes não vai chover, não vou plantar não.’ Aí você perde essa umidade da terra. Quando você for plantar de novo, na outra chuvada que der dali, depois de, às vezes demora dez dias, ou quinze dias, aí já vem o veranico de janeiro, pode pegar essa roça já na época dela vingar e ela não, e ela não granou ainda. Igual o ano passado, o ano passado choveu na noite, no outro dia eu já vim plantar. Aí depois de uns quinze dias que choveu. O pessoal esperou a chover de novo e pegou os quinze dias do veranico de janeiro. Aí o meu milho aqui já estava todo granado (em espigas com grãos) e o deles estava em palhinha ainda, cabeleira vermelha, aí chochou todo. Foi a, é a razão que eu gosto sempre plantar das primeiras chuvas. É uma coisa que meu pai sempre falava, que plantar da primeira chuva você aproveita todos, todo sereno que vem depois da sua planta (seu plantio), a planta está

recebendo. (...) Então eu aprendi plantar sempre das primeiras chuvadas. Mesmo que está com sol, mas a terra está molhada, eu planto, né?”

A chuva não se estendeu até a volta de Sr. Zé a Turmalina e no fim de outubro, não podíamos dizer que a terra estava exatamente molhada. Aliás, muitas das pessoas que tocaram alguma roça nesse período, com as quais eu conversava aqui e ali, não arriscaram plantar logo após essa primeira chuva, temendo perder o investimento com a descontinuidade das águas. Preferiam esperar uma chuvada mais longa, que lhes oferecesse maiores garantias. Mesmo assim, com a terra um tanto dura, logo que Sr. Zé chegou de viagem, ele e D. Jandira trataram de iniciar o plantio.

No último dia do mês (de outubro) seguimos assim, o casal, duas de suas filhas, uma neta, Sr. Zé de Eva e eu, para o terreno no Córrego São João, onde trabalharíamos numa jornada de “planta”, ou seja, de plantio de roça. Mesmo que a planta fosse feita em terra seca (Sr. Zé de Eva, contrário à ideia de se plantar antes de caírem mais chuvas, dizia brincando que estávamos plantando “no pó”), o faziam na esperança de que chovesse novamente nos próximos dias, em torno do Dia de Finados (02 nov.), como é comum acontecer a cada ano. Assim, quando a próxima chuvada caísse, as sementes já estariam sob a terra, prontas para germinar.

A área plantada nesse dia foi a mais próxima à casa. Foram então semeados milho e fava sobre cerca de $\frac{3}{4}$ de sua extensão total. Duas semanas mais tarde, a porção restante da terra receberia mais sementes de milho, além de feijão de corda. Plantados nas mesmas covas que o milho, tanto a fava, quanto o feijão se desenvolveriam em latadas, isto é, em ramas junto às canas de milho, enroscando-se pouco a pouco nelas e mesmo passando, em muitos casos, “de uma cova a outra”, ou seja, de uma moita de milho a outra, pelo ar. Um pouco de andu seria também plantado por toda a área, “salteado”, como diziam, espalhado em covas esparsas aqui e ali entre as demais.

Para descrever o tamanho total dessa área plantada, os companheiros diziam se tratar de uma roça de três medidas de milho. Já que seria plantada inteiramente com milho, a indicação da quantidade de sementes necessárias para tal plantio deveria ser suficiente para se ter em conta as dimensões do terreno ocupado, incluindo aí a extensão de sua superfície. Entre os pequenos lavradores locais, o uso de unidades de medida de volume, relacionadas a um determinado grão (ou maniva) é, aliás, o que percebi mais comum para se dizer respeito às dimensões de áreas de lavoura.

Utilizam-se aqui basicamente quatro unidades de medida, de fácil correspondência entre si, que são, da menor à maior: a “medida”, a “quarta”, o “alqueire” e a “carga”. Tais unidades de medida de volume são empregadas para diversos fins, além da conta de sementes e áreas de roça.

A menor delas, a medida, corresponde ao volume interno de uma forma de madeira, chamada igualmente “medida”, um caixote construído segundo dimensões normatizadas, justamente como instrumento de medição. A medida seria do tamanho de uma rapadura, com volume aproximado ao de uma lata de óleo de 900ml transbordada. Aliás, latas diversas de aproximadamente 1l são bastante utilizadas na feira de Turmalina como medida, enquanto instrumento de medição de diversos produtos, tais quais farinhas, grãos, ou frutas pequenas como a jabuticaba.

Dez medidas somam uma quarta. A quarta é também a quarta parte de um alqueire, ou seja, quatro quartas juntas somam um alqueire. Isto equivale a dizer que um alqueire é igual a quarenta medidas, como visto na equação sintética apresentada logo abaixo. Por fim, um alqueire corresponde também a uma carga, isto é, a uma carga de animal (gado equino), somadas aí as duas bolsas (ou balaios) de uma cangalha de burro, por exemplo, comportando cada uma delas, vinte medidas.

$$1 \text{ carga} = 1 \text{ alqueire} = 4 \text{ quartas} = 40 \text{ medidas}$$

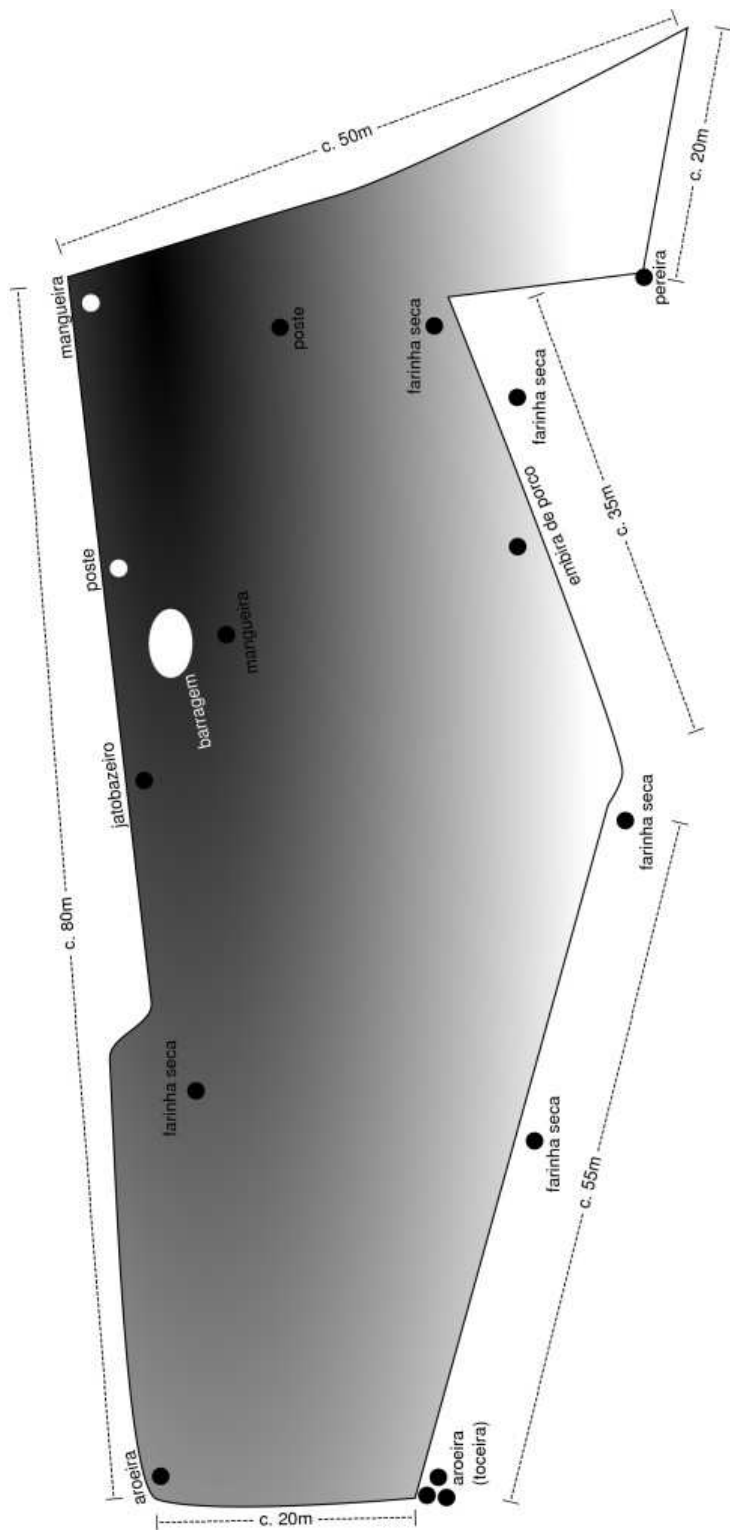
Equivalências entre unidades de medida

Na roça de Sr. Zé e D. Jandira, onde o milho foi plantado em quantidade de três a quatro caroços por cova, num compasso de aproximadamente 1m, isto é, em covas distanciadas de cerca de 1m entre si, 3 medidas de milho ocuparam uma área de algo entre 3000m² e 3500m².⁷⁰

Essa área, aliás como boa parte das áreas de roça da região que, como visto no capítulo 2, se situa em grotas, é acidentada. Ela não apresenta trechos planos, mas um ponto mais elevado em uma das extremidades, a partir do qual o terreno se decliva em todas as direções, embora não de forma regular em cada uma. Como vemos no croqui apresentado abaixo, onde

⁷⁰ Devido às irregularidades do terreno, me achei bastante incompetente para calcular sua área com maior precisão. Fica aqui um cálculo aproximativo e é preciso dizer, não muito convicto.

a elevação do terreno é indicada com intensidade de cinza (quanto mais alto, mais escuro; e quanto mais baixo, mais claro), o ponto mais elevado se encontra no canto direito superior da imagem, em volta de uma mangueira. A partir daí ele se rebaixa aproximadamente de forma radial, mas com maior amplitude em direção à parte inferior da figura, e menor amplitude em direção à esquerda dela.



Croqui da área de lavoura “de cima”

Como em outras ocasiões de plantio de que pude participar em diferentes roças, de outras famílias, a rotina da planta se baseou nesse dia em duas atividades principais, ditas: “covar”, isto é, abrir as covas ao chão; e “plantar”, “tapar”, ou “tampar”, que consistiria na semeadura dentro das covas e seu fechamento.

4.2.1 Covar

No início do dia, logo depois de termos tomado um café, os dois Zés amolaram suas enxadas e se puseram a abrir as covas, com essas ferramentas, no chão da área da roça. O sol ainda estava baixo no céu. Enquanto os “coveiros” adiantavam seu serviço, as mulheres adiantavam na cozinha da casa a preparação do almoço.

Covar foi ali um exercício bastante mais lento do que o que o seguiria, o plantar propriamente dito, iniciado pouco mais tarde pelas mulheres e eu mesmo. O solo seco e duro dificultava a abertura de cada cova, exigindo para isso não apenas um ou dois, mas vários golpes de enxada. Com o solo mais úmido, repetiram algumas vezes os trabalhadores ao longo do dia, o mesmo serviço exigiria deles muito menos esforço físico e tempo.

Sr. Zé de Eva foi o primeiro a começar efetivamente a covar: o dono da roça aprontava ainda algumas outras coisas e se juntaria minutos mais tarde ao concunhado. Aquele se dirigiu a um dos pontos mais baixos da área, próximo a um pé de embira de porco que marca uma de suas extremidades e começou daí o serviço. Mais tarde ele comentou que teria sido melhor iniciar as covas um pouco mais abaixo, próximo à farinha seca à esquerda da embira de porco no croqui acima. Com pressa para começar o trabalho, teria acabado escolhendo mal seu ponto de partida.

Para descrever a técnica da covação, poderíamos desmembrar grosso modo o trabalho cinético do covador em duas componentes: uma que dissesse respeito ao percurso que ele traça pela área de lavoura, os sentidos e princípios que regem seu deslocamento pelo espaço; e outra que desse conta da forma pela qual ele se desloca, interessada nos movimentos e posturas marcantes de seu movimento.

Começando pela última, o covador aqui, a partir de seu ponto de localização inicial, abria cerca de três a quatro covas em volta de si, sem se deslocar para isso, isto é, *sur place*, se usamos o jargão da dança, ocupando o mesmo ponto do espaço. Ele torcia apenas o tronco para distribuir as covas no solo, dentro do raio de alcance do cabo da enxada. Em seguida

caminhava um passo, aproximando-se de uma das covas recém-abertas, onde marcaria outra parada, dentro da qual repetiria os gestos anteriores para a abertura de novas covas. A disposição das covas abertas a cada parada seguia um padrão dito “compassado”, ou “cruzado”: o covador, com os pés próximos a uma cova, abria em geral uma próxima cova cerca de 1m à frente de seu corpo. Torcia em seguida o tronco em sentido horário, em ângulo de mais ou menos 45°, para levar novamente a enxada ao chão, mais uma vez a aproximadamente 1m do corpo, mas dessa vez num ponto mais à direita e mais abaixo que a última cova. Depois disso, torcia o tronco em sentido contrário, para abrir uma cova oposta à última, que ficaria alinhada a ela e à esquerda da penúltima. A cova perto da qual se encontravam os pés do coveiro e as três que ele abria nessa parada poderiam ser vistas assim como quatro pontas de um quadrado. Abertas as três covas de uma parada, o coveiro caminhava um passo em direção a uma delas, deixando os pés próximos a ela e reiniciando a abertura de três outras.

Vejamos a explicação que Sr. Zé de Eva me deu a respeito dessa forma de covação, referida então como “covar cruzado”:

“Nós plantava assim, é... de modo que você dava uma cova aqui (aponta para o chão, a aproximadamente um metro à frente do corpo), né? Você dava uma cova aqui e já pegava o pé, o pé já pnhava nela aqui, daqui mesmo você já dava outra cova aqui (aponta mais um metro à frente), né? E aqui, com o pé aqui mesmo, você dava outra cova aqui (faz o gesto como se manejasse a enxada à direita, torcendo o tronco em sentido horário e covando mais uma vez a uma distância aproximada de um metro, tanto em relação a seu corpo e à cova mais próxima a seus pés, quanto em relação à última cova aberta à frente), cruzado que eles falam, né? Já dava outra aqui e daqui, você já mudava daqui, você já dava a outra ali (torce agora o tronco no sentido contrário, anti-horário, indicando um ponto simétrico e oposto à última cova). Tem hora que, com o pé num lugar só, você dava três, quatro covas, com o pé num lugar só. [eu: Só com o cabo da enxada chegando?] É, vamos supor, daqui eu dava uma aqui (mais uma vez indica à frente), dava outra aqui (indica à direita), encruzava, né? E virava aqui, dava outra aqui (indica a esquerda, como se os três pontos indicados fossem pontas de um triângulo retângulo, cujo ângulo reto ficaria sobre o ponto apontado à frente), encruzava também. [eu: Cruzava, o senhor diz é porque uma é na frente, e a outra é para um lado e para o

outro?] Para o outro. Porque, tem muitos que pegam, às vezes covam, é... não é cruzado. Aí não rende na covação e o povo, os antigos também tinham um dizer, né? Que você plantou o milho cruzado, que era melhor, o milho dava mais. Eles tinham esse dizer, né? Você plantava covando cruzado. [eu: Será por que isso?] É ideia dos antigos, né? Eu sei dizer que eu com o pé num lugar só, eu dava quatro cova, pé num lugar só. Eu dava essa cova, começava, dava uma aqui (bem próxima ao corpo), a outra aqui (à frente), já virava aqui (torcendo o tronco em sentido horário), virava aqui (torcendo o tronco em sentido anti-horário), ficava cruzado, né? [eu: E aí depois, fez essas quatro cruzadas, e aí depois?] Depois era tudo assim mesmo. [eu: Não, mas eu digo assim, o senhor está com o pé aqui, né? Aqui, levou o cabo, a enxada na frente, de um lado, do outro. E aí depois? O senhor vai para onde agora?] Aí depois já mudo, aí depende da terra, né? Se depender de tocar para cá (indica a direção entre as covas que teria feito à frente e à esquerda), eu faço a mesma coisa, faço a mesma coisa. Aí eu já daqui, daqui eu já dou uma cova aqui (indica novamente o primeiro ponto, onde teria aberto a cova à frente), eu já mudo o pé para aquela cova de lá (dá um passo à frente, que o colocaria próximo a essa cova que teria feito à frente, mas reorientando o corpo para a direção que apontou há pouco, mais à esquerda) e vou fazendo a mesma coisa. [eu: E de lá o senhor vai fazendo a mesma coisa?] Mesma coisa, de modo que eu saio lá (indica a direção para a qual se orientava), não é uma cova só. Aí quando você sai lá fora, você está levando uma bandada de cova: é quatro, cinco covas. [eu: E o rumo, e o rumo que o senhor tem que ir, o rumo que o senhor tem que ir é dependendo do terreno, né?] É dependendo do terreno. Que às vezes o terreno está mais alto aqui, né? Aqui ele vai lá, mais baixo. Aí eu tenho que descer lá e pegar de lá, né? Agora eu não tinha disso não, não descia não. Eu covava de cabeça para baixo, de qualquer jeito, com o enxadão. [eu: Para não perder a viagem?] Para não perder tempo.”

As imagens apresentadas abaixo foram feitas quando Sr. Zé de Eva começava a covar naquela manhã de fim de outubro. Elas mostram talvez a segunda, ou terceira sequência de três covas que ele abria, ainda próximas ao pé de embira de porco, árvore vista, aliás, nas primeiras fotos logo atrás daquele senhor. Na primeira coluna horizontal de fotos, Sr. Zé dá um passo em direção a uma cova, ao mesmo tempo em que levanta o enxadão. Na segunda coluna, ele abre uma nova cova e em seguida torce o tronco em sentido anti-horário, golpeando novamente o solo na terceira coluna. Na quarta, o coveiro caminha cerca de meio

passo à frente para abrir nova cova na primeira imagem da quinta coluna. Essa cova formará um triângulo junto às últimas duas abertas: as covas estão cruzadas. No restante das imagens, Sr. Zé dá um passo em direção a uma das covas recém-abertas, colocando os pés bem próximos a ela, para reiniciar daí uma nova sequência de covação semelhante à anterior.



Sr. Zé de Eva cova cruzado.
(foto nossa)

Na exposição oferecida acima a propósito da covação cruzada, Sr. Zé de Eva destaca duas vantagens que essa técnica ofereceria. Uma delas é de que o trabalho propriamente de

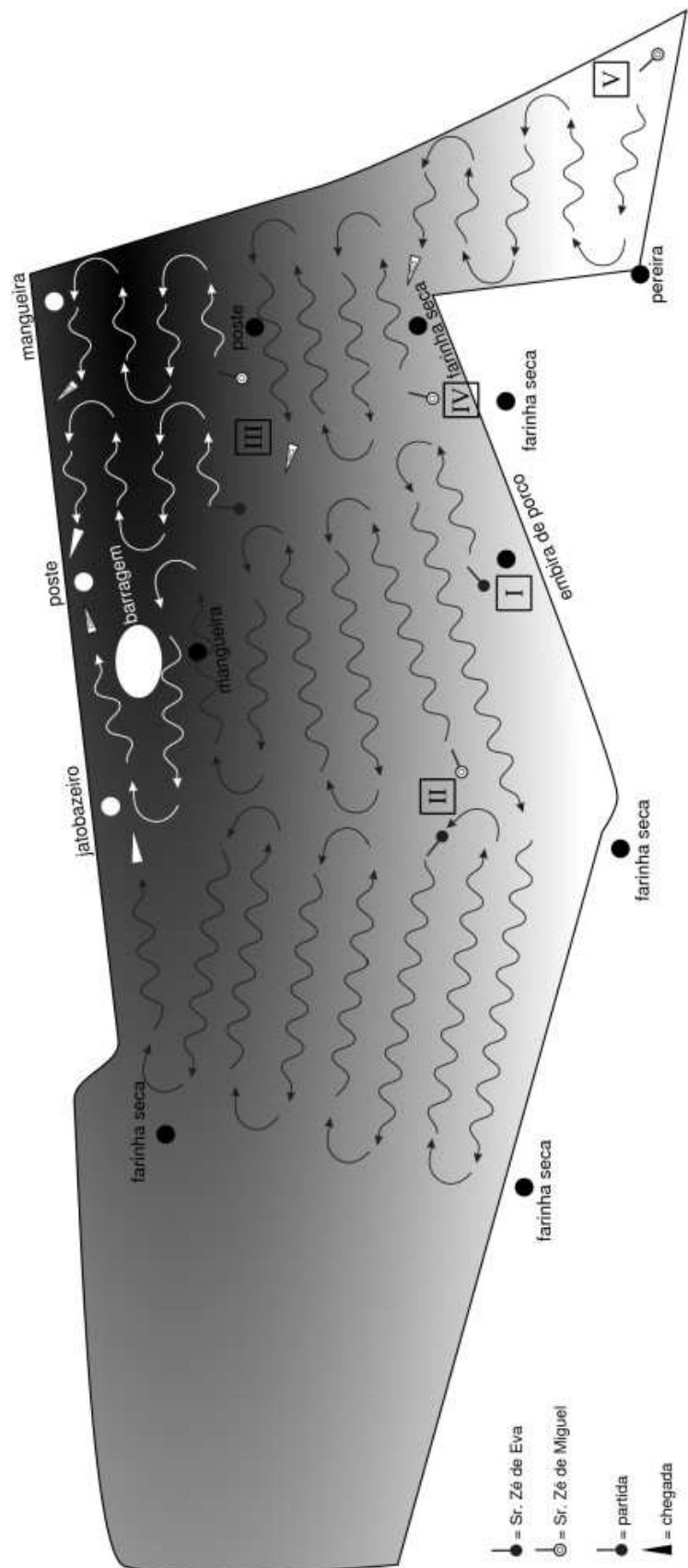
covação renderia mais: o deslocamento do coveiro pela área é bem aproveitado, ele deixa muitas covas (uma “bandada” delas), um eito relativamente largo delas, por onde passa, evitando idas e vindas improdutivas pelo espaço, onde o coveiro caminharia “com a enxada nas costas”, como dizem, sem abrir covas. É possível vê-lo nas imagens acima, por exemplo, onde muitas covas vão sendo deixadas atrás de Sr. Zé de Eva. O outro proveito não diria respeito diretamente ao trabalho de covação, mas ao desenvolvimento posterior das plantas: é conhecimento antigo de que o milho germinado em covas dispostas em forma de cruz se desenvolve melhor e tem produtividade incrementada.

Outra forma de covação usada atualmente na região seria a “covação ruada”, onde as covas são dispostas seguindo linhas virtuais retas e paralelas no solo, linhas que consistem nas “ruas” onde as sementes serão plantadas. Terrenos acidentados, como essa área cujo plantio acompanhamos, no entanto, não recebem nunca covas em ruas, essas reservadas apenas a áreas planas, aliás, mais raras nas grotas da região. Segundo o que pude perceber e ouvir, as covas encruzadas são em geral muito mais usadas, nas localidades rurais ao norte de Turmalina, do que as ruadas. O uso dessas teria sido ainda introduzido na região de forma relativamente recente, há apenas algumas décadas, ao contrário daquelas, encruzadas, empregadas desde tempos imemoráveis.

Sr. Zé de Eva iniciou o trabalho de covação num ponto baixo da área, como vimos, próximo a um pé de embira de porco. Dali seguiu um trajeto sinuoso e regular, caminhando aproximadamente em zigue-zague, dando cada passo em direção a uma cova recém-aberta ora mais à direita, ora mais à esquerda, mas seguindo um eixo principal, que ladeava a extremidade da área próximo à qual se encontrava. Caminhou assim numa ligeira subida até a altura de um pé de farinha seca. Dali fez meia-volta em sentido anti-horário, passando a andar, sempre sinuosamente, ao lado do eito de covas que havia trazido até ali, que ficava agora em seu lado esquerdo. De acordo com as inclinações do terreno, Sr. Zé agora se deslocava sem subir ou descer praticamente, como se seguisse por uma curva de nível, caminhando entre dois pontos de igual altitude. Em um determinado momento, na altura de outra farinha seca, Sr. Zé de Eva fez nova meia-volta, agora em sentido horário, mais uma vez subindo um pouco, para realizar um percurso simétrico ao anterior, isto é, seguir em nova curva de nível, superior e paralela à anterior, na direção contrária à que havia feito por último.

Contudo, a certa altura desse trecho, Sr. Zé de Miguel começou enfim a covar junto a ele. O segundo Zé tomou daí o percurso que o primeiro continuaria sozinho, seguindo pela

mesma curva de nível, na mesma direção. Sr. Zé de Eva, ao contrário, fez nova meia-volta, em sentido anti-horário, continuando o mesmo padrão anterior, mas circunscrito agora a uma área menor. O espaço pelo qual ele vinha circulando passou a ser dividido então pelos dois coveiros. Eles covavam agora com percursos semelhantes e aproximadamente simétricos, como visto no momento II da ilustração abaixo, que transcreve tais locomoções. Com essas idas e vindas por curvas de nível, chegaram até a extremidade da área oposta à inicial, lado de maior altitude do terreno. Sr. Zé de Eva parou perto de um jatobazeiro e o concunhado Zé de Miguel, próximo a um poste de luz.



Percurso dos coveiros pela área de lavoura

Daí desceram alguns metros com as enxadas nas costas para reiniciarem, em nova porção da área, o mesmo dispositivo que utilizavam há pouco, o de covarem em idas e voltas aproximadamente opostas e simétricas, realizadas entre os dois coveiros sobre as mesmas curvas de nível, começando cada um de um ponto mais baixo em direção a outro mais alto. Esse momento é o de número III na ilustração anterior.

Depois disso, Sr. Zé de Eva foi se ocupar de outra tarefa, enquanto Sr. Zé de Miguel continuou a covação sozinho. Ele se deslocou mais uma vez sem covar até outro ponto mais baixo da área, ainda não covado, e retomou aí a última subida de covação da manhã, indicada na ilustração acima com o número IV. Depois do almoço, o mesmo senhor continuaria o trabalho de covação, retomando a atividade de um ponto próximo ao pereira, no canto inferior direito da imagem apresentada. A porção da área oposta a essa – delimitada por duas farinhas secas mais à esquerda da ilustração –, como podemos notar, não recebeu covas ou sementes nesse dia. Os donos da roça só plantariam milho e feijão de corda nela cerca de quinze dias mais tarde, quando novas chuvas voltariam enfim a amolecer a terra.

Notamos que os percursos aqui realizados pelos coveiros se regem por dois princípios básicos e interligados: o de se trabalhar sempre a partir de um nível de elevação mais baixo do terreno, em direção a outro mais alto, locomovendo-se sinuosamente segundo curvas de nível; e o de evitar deslocamentos sem covação. O trabalho com enxada morro abaixo seria especialmente desconfortável para os coveiros (exigindo excessiva curvatura de suas costas para se levar a ferramenta ao chão), moroso e mesmo inseguro, dizem alguns, enquanto a evitação de deslocamentos dissociados de covação diminuiria o número de caminhadas exigidas àqueles trabalhadores e agilizaria assim o serviço, que ficaria mais rentável.

4.2.2 Tampar as covas: plantar

Pouco depois que Sr. Zé de Miguel se juntou a Sr. Zé de Eva para covar, D. Jandira veio para a área, para começar a plantar. Eu e sua filha Lena participaríamos dessa atividade ainda mais tarde. A outra filha, Paulinha, não veio para a roça, passou o resto da manhã na casa, onde cuidava de sua sobrinha Laura (filha de Lena) e vigiava as panelas ainda no fogo.

O ato de tampar as covas poderia também ser entendido desmembrado em duas dimensões de organização do movimento, uma ligada mais uma vez ao percurso traçado pelas plantadeiras, outra relacionada aos movimentos realizados sobre cada cova, pontos de parada do percurso, onde efetivavam a sementeira e tampavam o buraco ao chão.

As plantadeiras levavam as sementes de milho e fava separadas em dois recipientes.⁷¹ Uma vasilha maior (D. Jandira usou uma peça de marmitta, enquanto Lena usou um prato) continha os grãos de milho e uma menor (usaram canecas) as favas. Esses recipientes menores eram levados sobre os grãos de milho, dentro, portanto, do recipiente maior. O conjunto podia ser facilmente segurado por um dos braços, enquanto o outro ficaria livre para pegar as sementes e soltá-las sobre as covas. Com esse gesto, as plantadeiras depositavam cerca de três ou quatro caroços de cada cereal em uma determinada cova. Logo em seguida, com um dos pés, raspavam parte do pequeno monte de terra que havia sido arrancada do solo na abertura da cova e se encontrava ao lado dela, sobre as sementes recém-lançadas, tampando assim o orifício e concluindo o procedimento que seria repetido a cada cova da área.

Na sequência de imagens abaixo, realizadas no momento em que Sr. Zé de Miguel já covava sozinho, D. Jandira apanha sementes de seus vasilhames enquanto se aproxima de uma cova, solta os grãos sobre ela, a tampa com um dos pés e começa a seguir em direção a outra. Um olhar atento perceberá que enquanto isso acontece, seu marido, ao fundo, dá um passo em direção a uma cova onde, *sur place*, tem apenas o tempo de abrir uma nova a sua frente, em repetidos golpes curtos de enxada sobre o chão.

71 Embora eu participasse da planta, descreverei aqui as maneiras de fazer na terceira pessoa, referindo-me diretamente às plantadeiras. Desnecessário dizer, mesmo não pretendendo me apagar, ou me abstrair da situação, é a prática delas que ora nos interessa e eu tentava então imitá-la, seguindo os gestos e conselhos daquelas senhoras.



D. Jandira tampa uma cova.
(foto nossa)

O percurso realizado pelas plantadeiras nesse dia pode ser comparado ao dos coveiros. D. Jandira e Lena se deslocavam também sinuosamente, mais ainda que os coveiros, na medida em que aproximavam necessariamente os pés de cada cova aberta ao chão (e não apenas sobre algumas delas, como os coveiros), para tampá-la com um deles. Passavam assim por sobre covas seguidas, evitando também caminhadas dissociadas do plantio, começando pela parte mais baixa da área e avançando em direção a pontos mais elevados. Nessa subida, privilegiavam igualmente o deslocamento segundo curvas de nível, o que tornava as caminhadas morro acima mais curtas e parceladas (subiam relativamente pouco, para em seguida caminhar bastante no mesmo nível, até subirem novamente), ao mesmo tempo em que evitavam marchas morro abaixo.

Já se havia plantado mais da metade da área quando paramos todos para almoçar. O sol já estava alto e fazia muito calor. Depois do almoço, não se teve pressa para retornar à roça. Eu e Sr. Zé de Eva nem ajudaríamos mais nesse dia: tínhamos ambos um compromisso logo mais em Turmalina⁷² e tivemos que voltar assim, ainda à tarde, para a cidade. Sr. Zé de Miguel, D. Jandira, suas filhas e neta ficaram na roça, onde pernoitariam e passariam também o dia seguinte, um domingo, terminando inclusive de plantar alguma beirada deixada para trás na véspera.

Contavam voltar todos à roça no fim de semana seguinte para continuar plantando. D. Jandira era assalariada em Turmalina e não teria disponibilidade para o trabalho na lavoura antes disso, assim como as meninas que frequentavam a escola. Sr. Zé de Miguel poderia eventualmente voltar para o córrego São João durante a semana, para adiantar sozinho um pouco mais das tarefas. Tudo dependeria da chuva de Finados. Se nos próximos dias a terra se molhasse e amolecesse, logo continuariam a planta, fechando mais covas ainda na área de cima e começando a área de baixo.

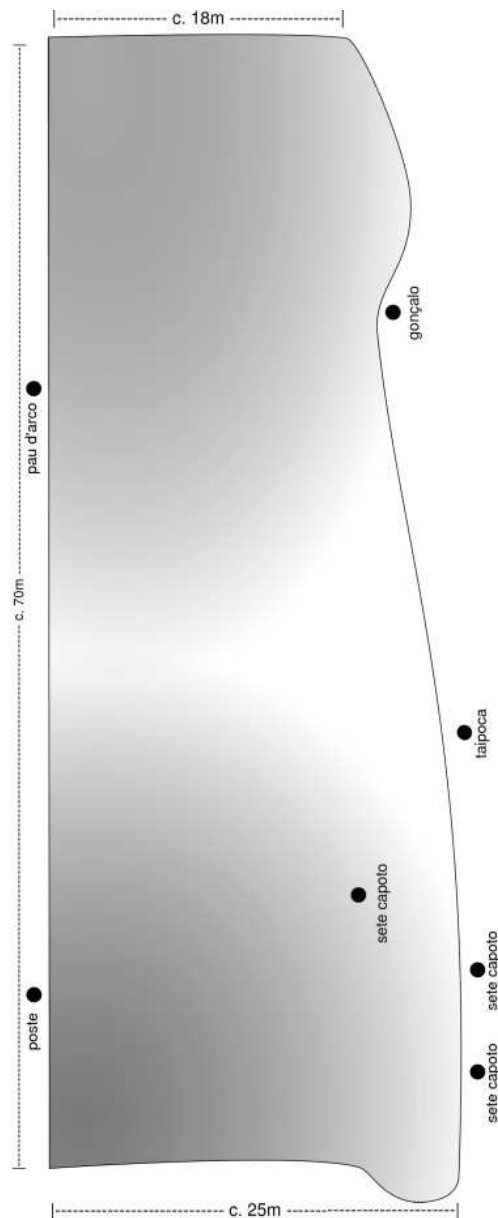
4.2.3 Segunda campanha de planta: um pouco mais sobre covar e fechar covas

A chuva esperada só veio no entanto duas semanas mais tarde, a partir do dia 13/11, mais de dez dias depois do Finados. Parte do que havia sido plantado anteriormente inclusive se perdeu nesse entretempo, algumas sementes não chegando nem mesmo a brotar por falta de umidade, outras brotando, mas secando em seguida.

Choveu então quase que diariamente, durante cerca de uma semana. A segunda campanha de planta no terreno de Sr. Zé e D. Jandira teve lugar durante essa chuvada. No dia 16, seguimos novamente, o casal, Sr. Zé de Eva, D. Dôra, eu e Toni para iniciar o plantio da área de baixo. Plantaríamos nesse dia seis medidas de amendoim, o que ocuparia pouco mais da metade da extensão total da área. Nos dias seguintes, Sr. Zé de Miguel voltaria ainda à roça para completar a planta dessa área com manaíba e feijões catador e de ranca, e da área de cima com mais milho e feijão de corda. Nessa chuvada de meados de novembro a planta do terreno foi toda concluída.

⁷² Uma neta da Aparecida morena seria batizada à noite, na igreja do São João Batista. Sr. Zé de Eva e D. Dôra seriam padrinhos da criança e eu era convidado a fotografar a cerimônia.

A área de baixo possui aproximadamente 100m de comprimento por 20m de largura. Ela tem superfície bastante mais plana que a da outra área, apresentando menor diferença de elevação entre seus pontos mais baixos e mais altos. A elevação é aqui também mais regular, apresentando uma leve bocaina ao centro, como indicado no croqui abaixo, com a sobreposição de um declive suave em direção ao centro e o baixo da imagem.



Croqui da área de lavoura "de baixo"

Para o plantio do amendoim, todos os homens presentes se revezaram no serviço de covação, enquanto o plantar propriamente dito foi revezado em geral por todos os presentes, incluindo aí homens e mulheres.

Diferente do milho, cujas covas se distanciavam cerca de 1m umas das outras, o amendoim foi disposto em covas próximas, segundo um compasso de aproximadamente 20cm. Na verdade, a distância entre as covas era a mínima necessária para que o monte de terra arrancado na abertura de uma delas não soterrasse outra.

Considerando essa proximidade, um percurso diferente do que vimos antes era exigido dos coveiros. Caso abrissem covas morro acima, caminhando para frente, eles pisoteariam certamente muitos dos orifícios abertos e dos montes de terra arrancados do solo. O percurso acionado então se iniciava, ao contrário, no ponto mais elevado da área e seguia em direção ao mais baixo. Os coveiros caminhavam de costas, isto é, deixando as covas abertas a sua frente, enquanto avançavam morro abaixo. Mas além desse eixo de deslocamento, se locomoviam também sobre curvas de nível perpendiculares a ele, abrindo uma série de covas uma ao lado da outra num mesmo nível, caminhando para isso lateralmente, sempre de frente para as covas. Em seguida, davam cerca de meio passo atrás, para se deslocarem em sentido contrário, abrindo uma nova série de covas um pouco abaixo da anterior. Desciam assim o terreno vagarosamente, caminhando lateralmente vários metros para um lado e em seguida para o outro, sucessivamente. As covas deixadas ao chão apresentavam disposição semelhante às de milho, “compassadas”, mas com distâncias curtas entre si.

Os plantadores se deslocavam pelo terreno de maneira semelhante à dos coveiros, mas caminhando frontalmente e em geral sobre um eito um pouco mais largo que eles, tampando não apenas uma sequência linear de covas, mas também covas um pouco acima e abaixo dessas.

A manaíba e os feijões plantados nos dias seguintes, ao longo da semana, o foram feitos por Sr. Zé de Miguel, mais uma vez com ajuda de D. Dôra e Sr. Zé de Eva em um dos dias.⁷³ As técnicas utilizadas para a planta do feijão foram semelhantes às do amendoim, enquanto a planta da manaíba se deu com disposição de covas semelhante à do milho.

⁷³ Infelizmente o dono da roça não me avisou, ou convidou para acompanhá-lo nesses outros dias, aparentemente desejando me polpar do trabalho suplementar.

4.3 Desafios entre covadores e plantadeiras

Nos dias em que participei da planta, pude ouvir diferentes histórias lembradas por alguns companheiros, contadas ao longo do trabalho na roça, casos acontecidos em iguais momentos de plantio. Tais episódios envolviam em geral personagens conhecidos por todos e colocavam frequentemente em jogo a força e a disposição que eles teriam para o trabalho na lavoura, e mais especialmente, um certo espírito lúdico de rivalidade que os animava.

Enquanto covava, Sr. Zé de Eva se lembrava, sem esconder o orgulho, do quanto já havia sido capaz de covar quando jovem: 23 medidas de milho em quatro dias de trabalho solitário! Alguns narravam também episódios engraçados a respeito de disputas entre fortes coveiros e ágeis plantadeiras que, ao plantarem juntos, competiam entre si de forma mais ou menos declarada a posição de trabalhador mais rentável.

O mesmo Sr. Zé, por exemplo, nos contou uma história que haveria acontecido entre ele e sua então vizinha Nazinha, quando trocavam dia em sua roça no Morro Redondo. Em outra ocasião, ele me repetiria tal caso da seguinte maneira:

“Costumava ter aquelas plantadeiras que um coveiro não dava conta para elas, de dar cova para elas. Essa mesma (Nazinha) era uma que não, que ninguém dava conta de dar cova para ela não. Ela chegava e o coveiro batia a enxada no chão e ela batia o milho na terra, lá nas covas e era o dia inteirinho. Quando ele acabava de abrir a cova, ela já estava com o milho dentro da cova. Só que eu covava com enxadão, né? Enxadão era uma enxadãozada só, a terra molhadinha, era só ‘Pá, pá, pá, pá, pá.’ Aí não tinha jeito, ô gente, era direto era dois, três tampador para tampar as covas que eu abria. (...) Aí teve um dia, eu chamei a Nazinha para ir plantar para mim, ela falou comigo: ‘Eu vou levar o Afonso (filho dela), porque você não dá conta de dar cova para mim não.’ E levou o Afonso, né? ‘Para ajudar você covar.’ Aí eu falei: ‘Nazinha, se você quiser levar, pode levar, que é até bom que nós aumenta mais o serviço. Mas eu dou conta de dar cova para você tranquilo.’ ‘Pois é, mas eu vou levar ele, você não dá conta não.’ Eu cheguei cedo, moço e piquei o enxadão nesse trem, mesma hora que eu estava de baixo para cima, eu estava de cima para baixo e Nazinha mais o menino embocados em cima. Ô gente, aí eu parava, sentava, descansava. A hora que eles estavam pertinho de mim, eu, enxadão na terra e ela tampando, mas estava tampando a cova, que o enxadão ranca, é

uma enxadãozada só, ranca aquele capitão de terra, né? Aí ela só levava o pé assim, empurrava aquele capitão de terra, de modo que o milho nascia, que naquele tempo era bom, aí a cova era assim, né? E ela jogava o capitão, o milho saía pareando assim naquela folga assim, oh (faz gesto indicando o grão na borda da cova, ladeado pela terra que a tampou). É, fazendo daquela forma. Aí, quando foi de tarde, eu tinha covado esse trem tudo, foi meia quarta de milho, certinha. Aí eu falei: ‘Ah, ainda está cedo, mas nós vamos embora.’ Aí sentei, fiquei lá esperando ela tampar as covas mais o menino, aí a hora que eles acabou de tampar as covas: ‘Pode covar mais bobo.’ Eu falei: ‘Não, já está bom já. Nós já plantou meia quarta de milho, está bom.’ Aí nós veio embora.”

Sr. Zé de Eva destaca satisfeito que, mesmo trabalhando junto a uma plantadeira muito eficiente, ajudada por um menino, ele teria sozinho terminado de covar com vantagem sobre eles, ao que os esperou terminarem sentado.

Sr. Zé de Miguel também se lembrou de uma antiga vizinha, a finada Margarida – aliás, mãe da D. Maria do Bastião da Augusta –, que de forma semelhante, foi louvada por todos por sua rapidez para tampar covas. Essa senhora, recordaram todos, tampava covas tão velozmente que chegava a chutar muitas sementes antes mesmo que elas tocassem o solo. Posteriormente, pedi também a esse senhor que me repetisse a história, que segue transcrita abaixo. D. Jandira participa pontualmente da conversa. Vemos que no início do excerto ele ressalta os desafios existentes entre plantadeiras e coveiros ao trabalharem juntos, onde está em jogo a rapidez e a resistência de um e outro:

“Ela ia plantar e, nesses desafios, né? ‘Eu covo que você não dá conta de plantar.’ O outro: ‘Eu tampo, você não dá conta de covar.’ Ela fazia isso, tinha hora, quando ela batia o pé na cova, a semente já batia em cima do pé dela. A semente já voava. Quando terminava de plantar um feijão, ou milho, você podia catar muitos caroços pra roça afora. Mas a hora que terminasse de bater a enxada na derradeira cova, ela batia o derradeiro bago de feijão. [D. Jandira: E a planta ficava boa?] Saía bom porque na época chovia muito, né? Aquilo, no chover, a própria chuva jogava lama naqueles caroços que ficava esparramado e nascia. E você não via diferença. E o homem, o homem gostava também que ele falava assim, é, que era bom ficar uns caroços pro lado de fora que Deus via que, que precisava de mandar chuva para cobrir ele com a lama. [D. Jandira: Ô gente, precisava fazer isso pra Deus mandar a chuva?] E aí... e mandava chuva

mesmo e cobria, no, nos pingos da chuva cobria aqueles caroços de feijão, de milho, nascia misturado, né? Às vezes compassava, nascia dentro das covas um caroço, dois. Outra hora nenhum, mas lá pro lado de fora nascia, né? (...) Essa velha, coitada, Nossa, não tinha unha no dedo grande do pé, de tanto... aquilo era descalço e... mas o pé era grosso também, né? Podia pisar em espinho que quebrava o espinho mas não entrava. Mas era esperta o diacho da velha, Nossa.”

4.4 Maromba: a marca de serviço de Sr. Zé de Miguel e D. Jandira

De acordo com as dimensões de uma determinada área de roça, sua planta pode ser feita pela própria família nuclear responsável por ela, sendo modelo recorrente o do casal enquanto mão-de-obra principal, auxiliado por filhos disponíveis. Caso a roça seja grande demais para eles sozinhos, é comum que solicitem o auxílio de outras pessoas. É interessante que uma planta seja feita no mais breve intervalo de tempo possível. Uma roça plantada em apenas um dia, digamos, por seis pessoas, ao invés de ser plantada em três dias com o trabalho apenas de duas pessoas, se desenvolverá de forma mais regular: as sementes serão distribuídas sobre a terra com igual umidade e germinarão e crescerão juntas.

Ao se precisar de ajuda para a planta, o procedimento mais comum entre os lavradores locais até há algumas décadas era o da troca de dias de trabalho. Sr. Zé de Eva, para apresentar apenas um único e rápido exemplo, já me contou ter trocado inúmeros dias de serviço com sua antiga vizinha Nazinha, no Morro Redondo, para planta de suas roças de milho. Cada dia de trabalho prestado por Nazinha a ele era retribuído com serviço semelhante dele a ela. Ele covaria, por exemplo, em sua própria roça, onde ela plantaria, para em seguida covar também na roça dela, onde ela novamente plantaria.

Na roça do casal Zé de Miguel e Jandira, outras pessoas ajudaram na planta. Eram pessoas em geral próximas ao casal – D. Dôra é irmã e comadre de D. Jandira, Toni é genro do casal, pai de uma de suas netas, viria também a se tornar compadre deles alguns meses mais tarde – , que o auxiliaram sem qualquer cobrança direta de retribuição. D. Dôra e Sr. Zé de Eva há anos sequer cuidam de roça própria e não poderiam receber retribuição de trabalho do mesmo tipo, com troca de dias. Sei que Sr. Zé de Miguel às vezes troca dias com Toni, mas de forma geral, podemos dizer que os companheiros trabalharam aqui antes por

camaradagem, por prazer, que por retribuição.⁷⁴ (Claro, eu tinha também o interesse particular da pesquisa.) De forma semelhante, esses e outros companheiros auxiliariam o casal a carpir as roças na maromba produzida por ele em janeiro.

Em geral, cerca de trinta dias após a planta, os lavradores costumam carpir suas roças, capiná-las com enxada, limpando-as dos matos, da mundiça que nasceu nesse período junto aos mantimentos. A essa limpeza dão o nome de “capina”. Trinta dias mais tarde ainda, isto é, sessenta dias passados da planta, é comum que se “repasse” a roça, que se a capine uma segunda vez, retirando o mato que voltou a nascer sobre ela.⁷⁵

Como havia chovido pouco desde a primeira planta, mesmo em dezembro havia pouca mundiça a se limpar nas roças de D. Jandira e Sr. Zé. O casal deu conta sozinho de carpir o milho na área de cima em meados desse último mês do ano, já passados na verdade bem mais que trinta dias da planta.⁷⁶ A essa altura, o amendoim tinha “saído” ainda muito pouco na área de baixo, bem como o mato: nem foi preciso carpi-la. Essa área só seria capinada em janeiro, na ocasião em que a outra era repassada, através da marombada que veremos adiante.

Para capinas e repassos, o mais comum até há algumas décadas era de se trabalhar também através da troca de dias. No entanto, ao contrário de outros momentos do trabalho agrícola em que poucos companheiros eram reunidos para uma determinada atividade (como a planta, a bateção de palhada, ou a quebra do milho), aqui se trabalhava com a reunião de relativamente muitos companheiros, em turmas de até trinta, ou quarenta trabalhadores, ao que chamavam, como visto no capítulo 2, uma “maromba”, ou “marombada”. Cada lavrador definia e informava entre os vizinhos sua marca de serviço, isto é, a data em que contava capinar ou repassar sua roça com ajuda dos marombeiros e aguardava nesse dia a chegada dos

74 Mesmo assim, alguns meses depois, todos tomamos mingaus do milho ainda verde dessa roça e chás de seu amendoim, prendas do casal grato e atencioso.

75 Em tom de zombaria, diz-se da roça ainda suja após 24 de dezembro, que o galo teria cantado nela. Nesse caso, um vizinho que porventura esteja passando por perto, se vê no direito de gritar ao dono da roça algo como: “O galo cantou aí em sua roça, companheiro?” O tiziu também começa, na mesma data, a pular por cima do mato das roças sujas, cantando: “Tiziu, tiziu.” Diz-se também, para vergonha dos lavradores atrasados na carpição, que esse passarinho está aí encarcando o mato para eles, ajudando a pisotear e esconder a mundiça que não foram capazes de tirar com a enxada. Sabará (1997, p. 183-186) observa zombaria semelhante entre lavradores na comunidade dos Arturos (município de Contagem, MG). Nesse caso, após o dia 24 de dezembro, vizinhos poderiam instalar discretamente um espantalho, chamado “Gabernote”, ou “Juão-do-Mato”, em roças ainda não capinadas. Dizia-se então, para a zanga do dono da lavoura e alegria dos demais, que tais espantalhos teriam comprado as roças sujas.

76 Não me deterei nessa capina, visto acreditar mais interessante nos atermos ao mesmo tipo de trabalho um pouco mais à frente, na ocasião da maromba, onde muitas pessoas o realizaram conjuntamente.

companheiros que trabalhariam junto a ele. Em compensação, ele trabalharia nas marcas de todos aqueles que teriam trabalhado na sua mesma, retribuindo a cada um seu dia de serviço prestado.

Assim, entre meados de novembro e janeiro, o período em que se faziam capinas e repassos, era comum que praticamente todos os lavradores de um lugar se envolvessem em muitos dias consecutivos de maromba. Também diferente das outras ocasiões de troca de dias, o trabalho propriamente agrícola das marombas era feito exclusivamente por homens. Muitas mulheres marombavam também, mas ajudando a dona da roça na cozinha de sua casa, no preparo da alimentação dos camaradas. Caso a roça fosse distante da casa, eram as mulheres também que levavam as refeições até lá, onde os homens comiam, além de água e cachaça ao longo de toda a jornada. Como me disse D. Maria do Bastião da Augusta:

“As mulher costumavam ir trabalhar, trabalhavam muito na roça fora de grupo de camarada. O dia do grupo, mulher estava ocupada nas cozinhas, né? Eu marombava toda maromba que tinha lá no Lourenço, na minha região eu marombava tudo. Assim é folia do Divino, eu aproveitava tudo na beira da fornalha.”

Dentre os marombeiros havia sempre muitos cantadores de cantiga de roça e caso o dono da marca desejasse, o trabalho com a enxada seria, ao longo da jornada, simultâneo ao trabalho musical, às cantigas de roça executadas pelos trabalhadores/cantadores. Alguns eram conhecidos por gostar da cantoria e já era previsto que em suas marcas de serviço haveria cantiga. Outros já, ao contrário, preferiam que os companheiros se concentrassem apenas na carpição, deixando cantigas de lado.

Sr. Zé de Miguel e D. Jandira já planejavam desde o ano anterior solicitar a ajuda de diferentes companheiros para a realização de uma maromba em suas roças entre o fim de dezembro e janeiro, como haviam feito um ano antes. Como visto no capítulo 2, retomavam aqui essa prática que há algumas décadas não acontecia em sua região. Como também vimos, avisaram aos companheiros que eles não ganhariam aí o dia de serviço, ao contrário do que ficaria já subentendido tempos atrás quando de um convite como esse.

Tendo a munição começado realmente a crescer nas roças a partir da chuvada de meados de novembro, a maromba poderia ser acionada para uma capina em dezembro, ou para um repasso em janeiro. Em vistas da conciliação das diferentes agendas dos

companheiros de Turmalina e da equipe de registro audiovisual vinda em parte de Belo Horizonte, acabou-se optando pela segunda possibilidade, Sr. Zé e D. Jandira definindo sua marca de serviço então para meados de janeiro. A jornada de maromba acabou sendo realizada no dia 21 de tal mês.

4.4.1 Beiradores e meieiros: dispositivo de base e princípios de locomoção dos marombeiros na roça

Durante o trabalho propriamente agrícola da maromba, a locomoção dos companheiros pelas áreas de roça se definiu, como no plantio, também em relação ao relevo do terreno. Pela manhã, ao começarem a carpir a área de cima, os camaradas partiram de um de seus pontos mais baixos, próximo ao lugar em que se havia iniciado a covação, como apontado no momento I da ilustração apresentada mais adiante. Dispuseram-se aí lado a lado, formando como uma fila lateral, com distância média inferior a 1m entre cada pessoa, um dispositivo de base para a locomoção de todos na roça durante a jornada inteira. Deusdete, um dos companheiros presentes, foi dos primeiros a descer para a área, onde rápida e espontaneamente ocupou a “beirada” dessa fila, um de seus extremos, o que se vê à esquerda na imagem abaixo, próximo à farinha seca. Ele permaneceria nessa posição do dispositivo até o fim da jornada. A outra beirada seria ocupada sucessivamente por diferentes pessoas ao longo do dia, companheiros que em geral não teriam buscado propositalmente tal posicionamento, mas se encontrado nele por acaso, ora em função de remanejamentos na disposição dos cantadores dentro do grupo de camaradas, ou da ausência momentânea de alguém que o ocupava anteriormente.

É sabido de todos que Deusdete sempre gostou de beirada, desde sua juventude. Há outras pessoas assim, que preferem trabalhar como beiradores: ouvi muitos nomes de companheiros com essa predileção. Há também o contrário, aqueles que buscam sempre permanecer “no meio” do dispositivo, entre as beiradas. Esse parecia ser o caso, inclusive, de todos os demais marombeiros desse dia.

Se aqueles que ocupam os dois extremos dessa fila de camaradas em uma maromba são chamados “beiradores”, os demais, posicionados entre eles, são chamados “meieiros”. Os beiradores, como perceberemos logo adiante, são em geral os principais responsáveis pela definição dos trajetos percorridos pelo grupo de marombeiros. Espera-se que seus percursos

individuais modelem, indiquem, ou restrinjam as direções que os meieiros deverão tomar em suas próprias locomoções.⁷⁷

Deusdete iniciou os trabalhos carpindo um eito paralelo ao limite da área perto do qual se encontravam e em sentido externo ao dispositivo de marombeiros, isto é, tendo o limite mais próximo da roça à sua esquerda. Ele subia aqui um ligeiro aclive do terreno, como visto no momento I da ilustração que segue. D. Dôra, que se encontrava então na outra beirada, acompanhou seguindo por um eito paralelo ao seu, delimitando assim o outro extremo do espaço dentro do qual os meieiros avançariam, à imagem de um corredor por onde deveriam passar.

O primeiro beirador discretamente carpia um eito relativamente estreito e em função disso, se locomovia um pouco mais rapidamente do que os demais camaradas, ficando sempre à frente desses sobre o eixo horizontal da ilustração abaixo. Em determinada altura, quando se encontrava próximo a outra farinha seca, ele desviou o caminho que vinha fazendo, curvando-o em sentido horário e subindo assim alguns metros no plano vertical da ilustração, até se orientar na direção quase oposta à que vinha seguindo inicialmente, ocupando agora um ponto mais alto do terreno.

Com essa curva do beirador, todos curvaram também, como se ela delimitasse justamente um dos limites do corredor virtual por onde deveriam seguir. O outro beirador, assim, fez meia-volta e passou a avançar ao lado do eito que carpia até ali, paralelo e próximo a ele, “voltando no fio da enxada”, como dizem. Seguiam todos agora, como haviam feito

77 Sabará (1997), ao descrever um sistema de capina coletiva na comunidade dos Arturos (Contagem, MG), menciona que os capinadores são aí também distinguidos entre aqueles que trabalham na “beirada” do dispositivo, chamados “beradores” e os demais. Em suas palavras: “Segundo alguns informantes, nas grandes capinas, de grandes mutirões, os capinadores eram distribuídos em subgrupos denominados ‘BERADORES’ (por irem capinando pela beirada) e ‘CORTADORES’, fazendo desafios uns aos outros, trabalhando e cantando.” (p. 180). Em outro momento do texto, um depoimento transcrito pelo autor – em que o personagem ritual “Juão-do-Mato” contaria sobre determinada marca de roça – nos dá a entender que aqui também o “beirador” deveria conhecer sobremaneira o serviço executado, onde assumiria determinado papel de condução sobre os demais parceiros, zelando inclusive por certa equidade entre os volumes de trabalho individuais: “Fulano ocê pega na berada. Juão pega no mei. Moriço pega outra berada. Maro, *pega na berada purquê ocê cunhece o sirviço. Ocê manda a turma toda.* (...) Moriço, Preto, Juão, Gonçalo, Marinêis e todos minino qui tão aqui. O Biu pega com ocêis nesse serviço, vai pra berada. O Maro *cunhece o sirviço, vai pra berada, vai pra outra berada.* O Jusé, *qui é o mais véi, qui toma conta da turma das criança, fica no mei. Balanceia prum lado, pro outro, pra um num trabiá mais do que outro.*” (p. 223, grifos nossos). Freitas (2004), a respeito de mutirões de limpeza de roça nos arredores do Serro e Diamantina (alto Jequitinhonha), envolvendo troca de dias de serviço entre lavradores e trabalho musical paralelo à lida agrícola, aponta igualmente a distinção, dentro do grupo de trabalhadores, entre “beradero” e “contra-berada”, “que determinavam a velocidade e a direção do trabalho.” (p. 28).

inicialmente, aproximadamente por curvas de nível, caminhando cada um sem descer ou subir expressivamente pelo terreno.

D. Dôra (até aí a beiradeira oposta a Deusdete) se encontrava agora à frente do dispositivo, ou seja, à frente de todos os demais companheiros segundo o eixo horizontal da transcrição, pelo qual ora se locomoviam. Quando ela chegou a uma quina da roça, cuja referência é outra farinha seca, seguiram todos sem carpir até a outra parte funda da área, na altura do pereira, de onde retomariam o trabalho com as enxadas, no momento correspondente ao de número II na figura abaixo.

Daí recomeçariam a carpir morro acima, Deusdete se mantendo na beirada esquerda do dispositivo e tendo novamente a frente sobre os camaradas, vantagem facilitada então pela própria forma da área, cuja quina ocupada por ele era um pouco mais alta que a da outra beirada e o colocava assim em posição adiantada, em relação aos demais, nessa nova partida. É possível inclusive, como cogitou posteriormente Sr. Zé de Miguel, quando me ajudava a transcrever tal percurso a partir das imagens de que dispúnhamos em vídeo, que o beirador já tivesse calculado tal diferença ao projetar sua locomoção desde o início do serviço.

Assim que ladeou a quina da farinha seca, ponto em que haviam minutos antes concluído o momento I da transcrição abaixo, Deusdete deu as costas aos companheiros e passou a seguir, sobre nova curva de nível, para a esquerda, paralelamente e próximo ao eito que ele mesmo havia carpido mais abaixo anteriormente. Os camaradas trataram de segui-lo também nessa nova direção. A essa altura, era Dé de Tião Anania quem ocupava a outra beirada. Ele se encontrava nessa posição desde o início do que chamo aqui de momento II, após a breve caminhada com enxadas nas costas. Ele também seguiu aproximadamente por uma mesma curva de nível, contornando e deixando para trás, inclusive, a porção mais alta da área, que só seria carpida após o almoço, no momento III.

Avançaram nessa nova direção até a altura em que haviam feito a primeira curva, delimitada aproximadamente por duas farinhas secas alinhadas no plano vertical da ilustração, uma encontrada já no exterior da área, em parte mais baixa do terreno e outra dentro da roça, mais acima. Ali, Deusdete orientou-se mais uma vez à sua esquerda, dirigindo-se à extremidade inferior da área. Ele avançaria logo em seguida lado a lado com esse limite, curvando à direita em sua quina próxima a uma toceira de aroeiras e chegando à quina seguinte, marcada por uma só aroeira, aliás e enfim, ponto de chegada também de todos os demais companheiros, que marcou o fim da carpição matinal. Enquanto isso, o outro beirador,

que desde o rumo do jatobazeiro era Sr. Zé de Eva, acompanhou também o limite da roça mais próximo de si, o superior na imagem, oposto àquele buscado por Deusdete. Ele acompanhou esse contorno até chegar também próximo à aroeira. Ao mesmo tempo, os meeiros se distribuíram pelo espaço que se alargava entre os dois beiradores para darem conta do mato encontrado nesse intervalo. Aqueles que se encontravam mais próximos a Deusdete tendiam a percorrer aqui um trajeto mais longo que os próximos a Sr. Zé de Eva: enquanto esses seguiriam quase em linha reta até a quina da aroeira, aqueles fariam uma longa curva para atingirem o mesmo ponto. Em geral, os camaradas que traçaram esse trajeto mais longo, se ocuparam de eitos mais estreitos, avançando com maior velocidade, enquanto os outros tomariam para si eitos mais largos, em passo mais lento. Dessa maneira, a despeito de traçarem trajetos mais ou menos longos, dividiam de forma equilibrada o volume de trabalho despendido por cada um e concluía suas prestações praticamente ao mesmo tempo.

A carpição, bem como a cantoria, foi interrompida aí para o almoço. A pequena parte ainda suja da área de cima, a mais alta, marcada por uma mangueira, seria rapidamente repassada depois da refeição, num percurso retilíneo da fila de camaradas, como apontado no momento III da seguinte transcrição.

Concluída a limpeza da área de cima, a maromba seguiu para a de baixo, onde os golpes de enxada se tornariam um pouco mais delicados e morosos, em função da proximidade entre os pequenos pés de amendoim que ocupavam grande parte do espaço.

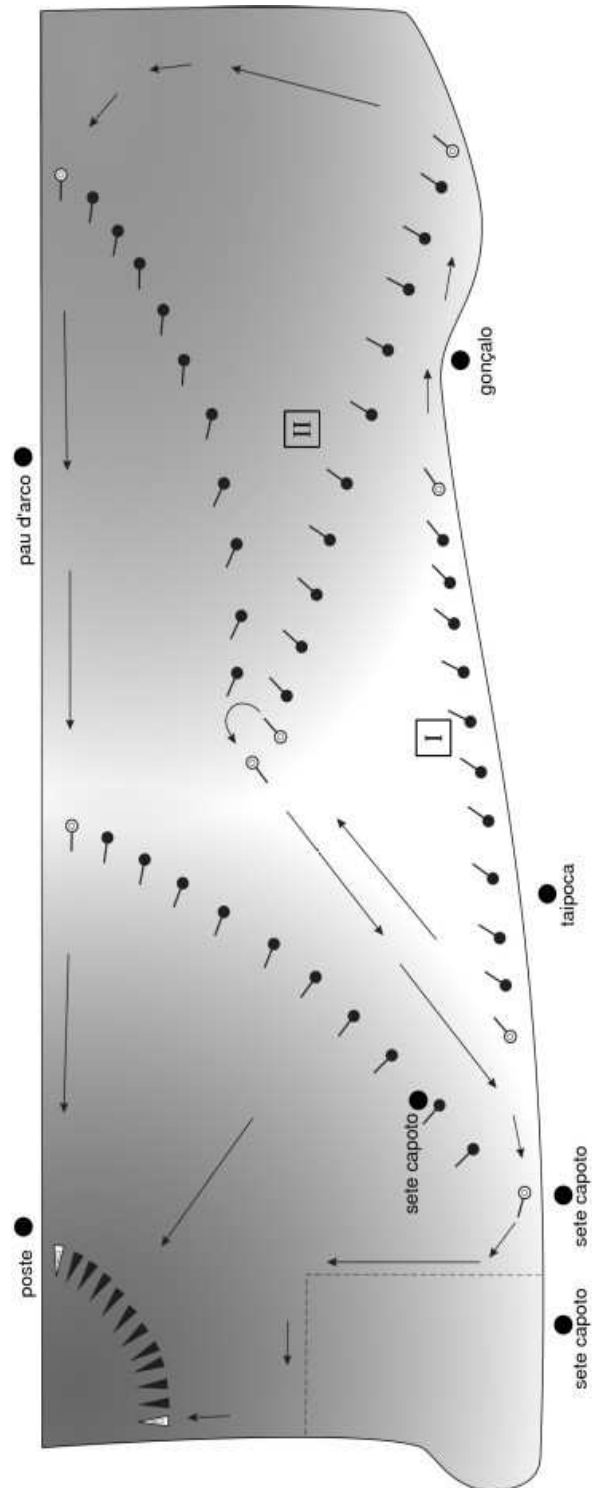
O percurso dos marombeiros foi aqui semelhante ao realizado na outra área, também sendo organizado pelo mesmo dispositivo de base, iniciado em porção menos elevada do terreno, situada em um de seus limites e avançando, tanto quanto possível, sobre curvas de nível. Deusdete continuou também ocupando sua mesma beirada, à esquerda dos meeiros. A beirada oposta seria revezada agora apenas entre dois homens: Dito e Sr. Zé de Eva. Como vimos no capítulo 3, os dois senhores cantaram lado a lado ao longo de toda a tarde, alternando-se de tempos em tempos entre as vozes primeira e segunda de seu terno. Enquanto aquele que cantava a primeira colocava-se na beirada, o segundeiro seguia ao lado, no interior do dispositivo.

No momento I da carpição desta área, que indica seu momento de partida na transcrição que segue, enquanto o beirador à direita do grupo de camaradas tratou de dar as costas aos companheiros e seguir o limite da área, o contornando, Deusdete seguiu rapidamente num traço diagonal superior-direita na ilustração, delimitando o limite oposto da locomoção do dispositivo e como que fechando os companheiros, pressionando-os em direção ao extremo direito da roça. Como dizem, ele “tocava a bandada” para esse lado.

Em determinada altura, indicada no momento II da figura adiante, Deusdete fez meia-volta em sentido anti-horário, dando ele agora as costas aos companheiros e voltando em direção ao limite inferior da roça, no fio de sua enxada. O restante do dispositivo o seguiu curvando também à esquerda, conversão durante a qual percorriam toda a área que sobrava suja entre aquele beirador e os limites direito e depois superior da área, por onde passava o beirador da direita.

Deusdete seguiu daí pelas extremidades opostas, primeiro a inferior e depois a esquerda. Uma porção da roça, localizada no canto inferior esquerdo da imagem apresentada, havia sido plantada com feijão. Parte das sementes chegou aí a brotar, mas por falta de chuva, não se desenvolveu muito posteriormente, secando em sua maior porção. Não valia nem mesmo a pena carpir essa parcela da área. Assim, Deusdete contornou esse canto, por onde ninguém passaria. Os dois beiradores avançaram então, cada um em um extremo da área,

fechando o espaço ocupado pelos meieiros, até chegarem todos, mais ou menos ao mesmo tempo, ao termo da carpição, na quina mais elevada da roça.



Percurso do grupo de camaradas pela área de baixo

4.4.2 Estar à frente ou atrás do grupo de camaradas: sobre volume e ritmo de trabalho com enxada

Além dos princípios de locomoção apontados anteriormente (dispositivo de base, avanço por curvas de nível, a partir de porção baixa, em direção a mais elevada, evitando deslocamentos sem trabalho com a enxada, etc.), é possível depreender também que os percursos individuais de diferentes camaradas na maromba não são cruzados entre si, isto é, por exemplo, um eito carpido por um dos beiradores não é atravessado por outro companheiro. Se um beirador, como vimos há pouco, consegue seguir à frente dos companheiros e se desloca em direção ao meio do dispositivo, os meieiros devem se orientar em direção semelhante, como se as duas beiradas delimitassem a área, um corredor por onde esses podem passar. Se por um motivo qualquer, como veremos adiante, um ou alguns dos meieiros não se conformarem com tal trajeto, deverão conseguir avançar ligeiramente o suficiente para contornar um dos beiradores, que se verá então obrigado a reorientar seu próprio curso, na impossibilidade de atravessar o caminho traçado por aquele(s) companheiro(s). Isso implica também, como percebemos, que estar à frente do dispositivo, isto é, se encontrar em posição adiantada em relação a demais camaradas sobre o trajeto que percorrem, significa a possibilidade para um marombeiro, seja ele beirador ou meieiro, de alterar o curso seguido por outros.

Nesse mesmo sentido, outra regra de deslocamento seria a de que uma área porventura deixada sem carpir por alguém à frente do dispositivo deve ser limpa pelos companheiros que ficam atrás. Quando, por exemplo, no momento II acima, Deusdete fez meia volta e seguiu em direção ao limite inferior da roça, no fio de sua enxada, a porção suja que ele deixava atrás de si, ou seja, toda a parte à direita da ilustração, que se encontrava entre ele e os limites direito e superior da área, deveria ser limpa pelos companheiros que ficavam para trás. Caso alguns desses avançassem suas posições em relação a outros, aproximando-se mais rapidamente da altura de Deusdete, os trechos que sobrariam sujos atrás de si deveriam ser limpos pelos mais retardatários: o grande eito por onde o dispositivo de marombeiros passa deve ser deixado inteiramente limpo. Se porventura alguns companheiros à frente do dispositivo avançarem carpindo pouco, o prejuízo será dos mais lentos, que em vistas do maior volume de trabalho que lhes é deixado, mais lentos ainda tenderão a ficar.

Entendemos também aqui que o ritmo de trabalho de todos está diretamente ligado a essas maneiras de se traçar percursos. Alguém que se vê deixado para trás no eito fará o possível para avançar mais rapidamente, sob pena de trabalhar mais do que os outros e inclusive terminar sua jornada mais tarde que os colegas. Da mesma forma, um companheiro que se percebe sendo demasiadamente fechado, digamos, por um beirador de um lado e outros camaradas de outro, terá interesse em apertar seu passo e conseguir sair do cerco que se forma antes de ele se fechar, hipótese na qual se encontraria preso por trajetos alheios, ridicularizado por sua tamanha lentidão e incapacidade de projeção de percurso próprio.

Enfim, tais diferentes princípios e estratégias de locomoção em uma maromba podem operar juntos na regulação do ritmo de trabalho dos companheiros e na otimização de suas caminhadas, lidando assim com o rendimento do trabalho coletivo. Muitas vezes, inclusive, o próprio dono da roça indica quais serão os beiradores do dia, buscando escolher camaradas que conhecem o terreno da lavoura e que saibam conduzir bem os demais companheiros pela área, em ritmo e percurso adequados. Contudo, os percursos podem se inserir também frequentemente, como veremos a seguir, em um tipo de jogo, ou brincadeira bastante agonística, onde uns tentam constantemente submeter outros a um volume maior de trabalho que o seu próprio, ou a piores condições de serviço, lançando mão para isso de diferentes artimanhas: as tretas.



Dispositivo de base na área de baixo, entre os momentos I e II da transcrição acima. Os quatro primeiros companheiros – respectivamente Dito, Sr. Zé de Eva, Aparecida morena e D. Jandira – estão cantando (respondiam aqui a cantiga tirada por Dé momentos antes, que falava sobre a Chiquinha que se ia embora junto ao tocador de burro). Aparecida branca, abaixando-se no canto esquerdo da imagem para pegar uma garrafa térmica ao chão, serve água e cachaça aos companheiros. Sr. Bastião da Augusta (visto entre Sr. Zé de Eva e Aparecida morena) segue com algum atraso em relação aos demais companheiros, “abaixo” do dispositivo. Deusdete ocupa a beirada no último plano da imagem.

(foto: Bruno Vasconcelos)

4.5 Tretas e cambões: trabalho em maromba com rivalidade

Nessa maromba que pude acompanhar, os companheiros me pareceram trabalhar com gentileza uns para com outros, dividindo em geral de forma equilibrada a munição a ser limpa por cada um. Talvez o não muito grande volume de trabalho em relação à quantidade de camaradas tenha inibido eventuais espertezas de alguns. A câmera que filmava todos extensivamente ao longo da jornada deve ter certamente também influenciado uma dada postura de solidariedade, onde a imagem de um grupo coeso e concorde, que provavelmente seria vista em diferentes lugares, estava em jogo. Meses depois da marca de serviço, quando perguntei a alguns companheiros porque não havia tido treta nessa ocasião, disseram não saber ao certo responder, nem teriam pensado nisso no próprio dia da marca.

Em diferentes ocasiões ouvi histórias instigantes, no entanto, onde o trabalho coletivo em marombadas, ao contrário de traduzir possíveis ideias de harmonia e sincronismo entre todos os trabalhadores, demonstrava antes pequenas associações entre eles, divididas entre si em disputas por menores volumes e melhores condições de trabalho.

4.5.1 Marca do Antônio Rocha: ameaças, cambões e pontas

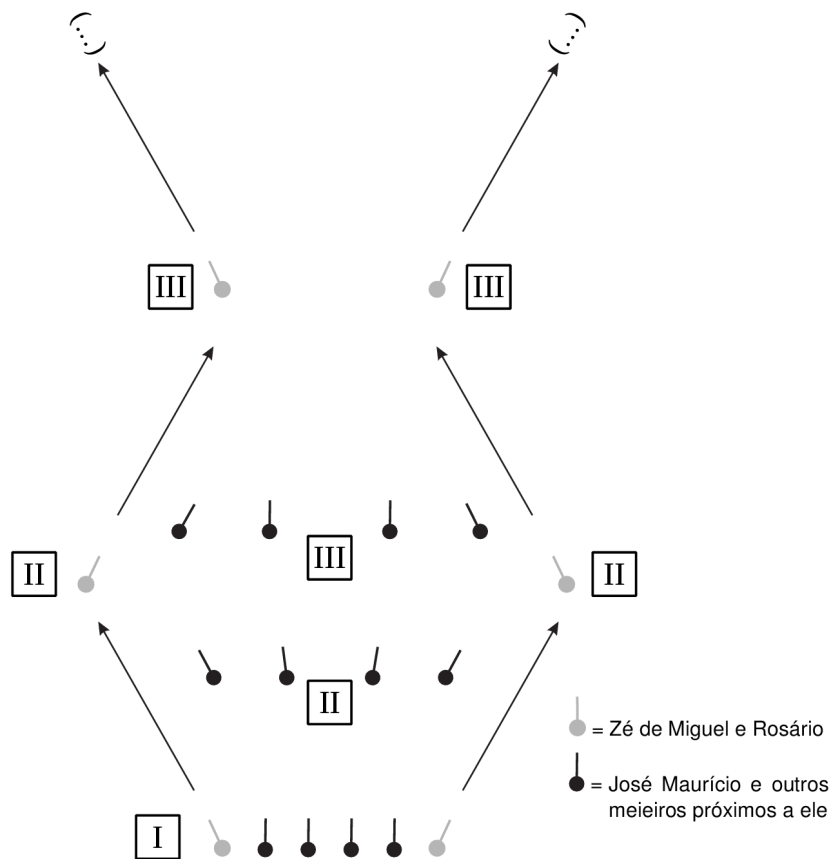
Sr. Zé de Miguel me contou certa vez um desses episódios que ilustraria bem algumas estratégias de deslocamento na roça utilizadas por alguém para se eximir de uma parcela de trabalho e deixá-la a um camarada rival. O caso se passa na roça do finado Antônio Rocha, no Córrego São João, perto da beira do Rio, quando Sr. Zé ainda era solteiro. Ameaçado logo no início da jornada por um primo seu, José Maurício, que lhe anunciou que o dominaria no trabalho, judiando dele, aquele senhor se viu impelido a atacar o companheiro para defender a si próprio. Em suas palavras:

“Meu primo era José Maurício. Aí nós estava indo trabalhar lá pro, hoje é finado, o finado Antônio Rocha, né? Era uma roça muito grande, mas muito assim cheia de, de tanto problema no meio: é um rochedo, é umas pedras, é um monte de madeira. E naquele dia ele (José Maurício) chegou e falou assim: ‘É José, hoje, hoje nós vamos trabalhar é desse jeito: é um pra cá e o outro pra lá.’ Eu falei: ‘Uai, do jeito que o senhor quiser, uai.’ E aí nós pegamos. Aí nós pegamos no meio, ele pegou umas três pessoas longe de mim. E aí tinha um outro colega meu, que era o Rosário, né? Entendia bem de, de cortar bem na... na treta, né? (Ele sorri) Como diz. E aí nós já pegou já tirando fora dele. Já quando eu ia, o Rosário afastava. Quando eu afastava, o Rosário vinha. E ele ficou naquele meio.”

José Maurício contava usar uma estratégia semelhante para se livrar de parte da área que deveria carpir e deixá-la ao primo, mas esse, com a ajuda de Rosário, conseguiu revirar a situação. José Maurício e alguns outros companheiros se encontravam entre Zé de Miguel e Rosário. Já no início da carpição, esses dois parceiros passaram a se locomover com rapidez, em diagonais opostas: enquanto um subia orientando-se também à esquerda, o outro traçava um curso semelhante à direita, como indicado no primeiro momento da ilustração abaixo. Eles alargavam assim o eito que deveria ser percorrido por José Maurício e os que se encontravam

próximos a ele. Como esses, para avançar, já deviam nesse início dar conta de um eito mais largo de mato a carpir, de partida tinham seu passo desacelerado em relação aos dois outros treteiros. Em dada altura, quando Zé de Miguel e Rosário já haviam se afastado bastante um do outro no plano horizontal da ilustração e pressionavam assim muito os eitos de outros companheiros externos ao espaço deixado entre eles, faziam ambos um movimento contrário, ainda subindo, mas agora em diagonais voltadas para dentro, aproximando-se um do outro no plano horizontal. Em dado momento, retomavam os cursos diagonais em direção externa, para em seguida voltarem em direção interna e assim por diante, num tipo de zigue-zague duplo e simétrico.

Os camaradas que se encontravam dentro desses bolsões de mato delimitados por Sr. Zé de Miguel e Rosário, os chamados “cambões”, ou ainda “caixões”, em vistas da maior quantidade de trabalho encontrado, avançavam lentamente e se encontravam cada vez mais atrasados, ou “abaixo”, daquela dupla.

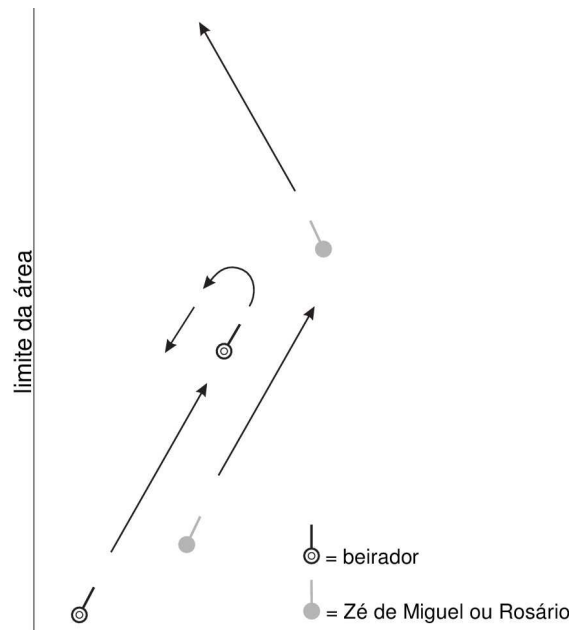


Estratégia de locomoção de Zé de Miguel e Rosário contra José Maurício, deixando-o em cambões

Na sequência da narrativa de Sr. Zé de Miguel, os beiradores, protetores de José Maurício, entraram na disputa, na “treta”, para tentar defendê-lo:

“E aí os beirador começou também enfezar com aquilo, que era parente (do José Maurício), né? E vendo ele sofrendo no meio, né? E ele (um dos beiradores) queria apertar nós no meio pra nós descer, pra ajudar a tirar aquele... aquelas dificuldades, aqueles cambão que fazia pra ele, né? Aí nós desquinou os beirador, pra um lado e pro outro. Aí nós subiu o meio e quando o beirador vinha nós não dava ele a mão, nós virava a enxada, ele sobrava. Quando o outro vinha, nós tirava também, virava de outro lado. E aí foi subindo o meio e as beiradas foi descendo.”

Os beiradores passaram a tentar, ora um, ora outro, a avançar em direção ao centro do dispositivo de marombeiros, com vistas a “apertar”, a pressionar os meieiros nessa direção e acabar com aqueles zigue-zagues que os dois treteiros vinham conduzindo. Tentavam tocar a bandada, como vimos Deusdete fazer mais acima: o beirador à frente (ou “acima”, como dizem) do dispositivo passaria a se locomover em direção ao centro desse e os meieiros mais atrás (ou “abaixo”) converteriam também suas direções para o mesmo lado, ajudando o beirador, dando-lhe “a mão”. Mas aqui, como Sr. Zé de Miguel e Rosário se encontravam sempre acima, isto é, à frente dos beiradores, quando um desses tentava se aproximar para pressioná-los, um dos dois parceiros, o que se se encontrava mais próximo a ele, “virava a enxada” e o “desquinava”, isto é, voltava sua direção para a beirada em jogo e interceptava o caminho do beirador obrigando-o a recuar. A ilustração abaixo representa tal movimentação. Para simplificação do esquema, ela não reproduz os companheiros encontrados entre os beiradores e Sr. Zé de Miguel, ou Rosário.



Estratégia de locomoção de Zé de Miguel e Rosário contra os beiradores, desquinando-os

Cambão, caixão, bico: metáforas?

Cambão, caixão, bico: fora os significados que ganham durante o trabalho na roça, essas palavras também têm, em outros contextos, outras definições.

Cambão é um cabo de madeira usado para se fazer um tipo de coleira para prender cães bravos. Ele fica na parte da frente do pescoço do cachorro, próximo à sua boca, sendo amarrado com um pedaço de corda pelas duas extremidades. Caso tal coleira fosse feita apenas de corda, mordidas insistentes do cão a cortariam, deixando-o livre. Já o cambão pode ser mordido à vontade: ele não se romperá e o cão continuará preso.

Um cambão, ou caixão na roça, assume frequentemente forma semelhante à de um caixão para defuntos, um hexágono mais alto que largo. Além disso, esse é um espaço dentro do qual alguns camaradas são malogradamente fechados por outros.

As pontas, como as que Sr. Zé de Miguel e Rosário criavam para os beiradores no caso acima, são também chamadas “bicos”. Elas também podem formar, ao mesmo tempo, parte do contorno de um cambão, mas têm geralmente proporções menores do que esse. Diz-se dos companheiros que se veem largados a carpir tais espaços que eles ficam aí a mamar: “Fulano mamou o dia inteiro nos bicos, só tirando ponta.”

Dessa forma as beiradas desquinadas também se encontravam cada vez mais abaixo dos dois meeiros parceiros. Sr. Zé continua a história:

“Quando foi hora de almoço, aí um dos irmãos (irmão do beirador que havia enfezado pela manhã) falou: ‘Hoje, agora eu vou pegar na beirada e eu vou mandar essa beirada. Parece que naquela beirada de lá não tem homem pra tocar essa beirada.’ (Sr. Zé sorri novamente, com discrição) Aí, aí nós já estava já desde cedo daquele jeito, trabalhando daquela forma, aí o companheiro (Rosário) falou: ‘Ele falou assim, mas ele não toca também não. Ele não é mais do que o irmão dele de jeito nenhum.’ E nós já pegou e não dava a mão para ele de forma nenhuma. E o patrão (Antônio Rocha) gostava, né? Ele gostava que saía a roça na cabeceira. E aí nós foi, só fazendo esse, esse vai e vem. Ia até na metade da roça e voltava. Quando via que o beirador tinha condição de já vir apertar nós, nós tirava fora. Virava fora e ele sobrava com a beirada dele sem força. Aí agora a beirada dele ficava só de ponta. Ele nunca teve força pra, até que nós saiu na cabeceira. Aí quando saiu na cabeceira dessa roça, aí ficou as pontas igual uma, uma lua nova, de um lado e de outro.”

Para o dono da roça, essas tretas pareciam interessantes. Os camaradas envolvidos em tais disputas buscariam certamente trabalhar de forma mais ligeira, para ali se sobressaírem. Com isso agilizariam em geral o serviço e o patrão teria maior garantia de que sua demanda seria cumprida a tempo.

Os eitos percorridos acima pelos beiradores se viam cheios de pontas, isto é, delimitados, nas partes voltadas ao interior da área de roça, por seguidas figuras triangulares. Tais espaços, como os cambões, deveriam ser limpos à medida em que os companheiros encontrados neles avançavam e isso tornava sua evolução mais lenta que a do meio. Quando Rosário e Sr. Zé de Miguel, mais os companheiros que os acompanhavam em seus percursos, chegaram ao alto da roça, na cabeceira, ambas beiradas ainda apresentavam uma parte grande a ser limpa. As parcelas sujas, que se encontravam mais baixas nos extremos das beiradas e mais altas em direção ao meio da área, tomavam a forma de arcos, comparados com humor a duas luas novas.

Os camaradas adiantados, ao saírem na cabeceira da área, escolheram então o lado contrário ao do beirador que os havia ameaçado na hora do almoço e seguiram para lá, ajudando o pessoal que vinha mais atrás por ali:

“E aí nós, aí nós foi trabalhando, nós escolheu aquele lugar que mais, menos foi falar, né? Que o... que o cara falou que tocava beirada, nós virou pro outro lado, virou a turma toda pra um lado só e deixou ele lá na beirada lá. Nós terminou uma parte da roça e a outra parte ficou. Meu primo já estava molhado (de suor) até as botinas (ele ri). E aí nós mudou pra outra roça. Moço, aí que foi pior. Aí já separou essa outra roça em três turmas. Eram umas vinte e tantas pessoas, quase trinta pessoas. Aí separou gente pra todo lado, você só via os corrião de mato sobrando pra dois, três, sobrava pra três, quatro. E até que nós saiu fora também, saiu aqueles grupinhos de três pessoas, de cinco pessoas, saiu fora na roça. E antes das quatro horas nós, nós deu conta da roça e foi embora. [eu: E os beirador ficou?] Os beirador, os beirador tirou as beiradas deles, topou em cima na cabeceira depois que o meio já tinha saído, o meio da roça já tinha saído. Então, esse dia foi um dia gostoso demais. E ele (José Maurício) reclama isso até hoje, que ‘Um dia nós ainda tem que pegar numa roça, José, pra nós trabalhar daquele jeito.’ Eu falei: ‘Se for daquele tipo nós trabalha.’ Era gostoso demais a gente trabalhar desse jeito.”

Tanto no início da jornada, quanto na pausa do trabalho para almoço, alguns companheiros teriam ameaçado verbalmente outro, dizendo que o dominariam, que o submeteriam a certas condições de trabalho. O camarada ameaçado, entretanto, avisado da investida que receberia da parte de seus rivais, a neutralizou através de tretas, de maior capacidade de articulação com um parceiro e de maior habilidade na projeção e execução de seu percurso. Ao fim do dia, quando já haviam chegado ao alto da roça e deixado os companheiros rivais muito atrás de si, os dois parceiros vantajosos escolheram ajudar camaradas que não os haviam desafiado. Foram carpir então o lado oposto ao do beirador que se pretendia mais “homem”, mais capaz que os outros.

Não satisfeito, José Maurício continua ameaçando verbalmente seu primo até os dias atuais, pedindo revanche daquela disputa memorável, numa nova marca de serviço.

4.5.2 Jogar a enxada: limites da rivalidade bem humorada

Ouvi diferentes pessoas contarem sobre um tipo de recurso extremo eventualmente acionado por alguém que esteja sendo fechado em um cambão, ou bico, em vistas de se livrar deles. Como veremos logo adiante, há casos, por exemplo, em que dois beiradores, ou dois meieiros distantes um do outro, com alguma vantagem em relação aos companheiros encontrados entre eles, se deslocam ao encontro um do outro, tentando assim fechar, por provocação, o cambão deixado abaixo de si. Seria como se, por exemplo, em dado momento do zigue-zague realizado acima por Sr. Zé de Miguel e Rosário, esses dois, após terem se aproximado, ao invés de voltarem a se locomover em direção externa ao dispositivo, continuassem o trajeto para o interior até se encontrarem ao centro. Claro, nessa hipótese, José Maurício e os demais meieiros próximos a ele ver-se-iam então totalmente fechados no cambão pelos trajetos traçados por aqueles dois companheiros.

Na iminência de um tal fechamento, alguns dos meieiros no cambão poderiam se defender, no entanto, arremessando suas enxadas metros à frente, interceptando, não com o próprio deslocamento, mas com a locomoção das ferramentas, os trajetos que os cercariam. Na impossibilidade de cruzar a linha traçada pelo deslocamento das enxadas arremessadas, os dois treiteiros adiantados seriam obrigados a recuar, não levando a cabo seu projeto inicial.

A mesma estratégia poderia ser utilizada também, em outro caso hipotético, pelos beiradores que vimos acima serem desquidados por Sr. Zé de Miguel e Rosário. Com o lançamento de suas enxadas à frente, eles interromperiam os percursos desses que os pressionavam a recuar.

A esse respeito, vejamos uma explicação de Sr. Zé de Eva:

“É aquele tipo de brincadeira, né? Querendo fechar os meieiros, né? Vinham de uma vez os dois (beiradores) para topar. (...) Aí meieiro explodia de qualquer jeito, que eles falavam ‘cambão’: ‘Ô diabo, fulano está no cambão.’ Ficava gritando, aquele que estava por cima (mais à frente no dispositivo): ‘Ô, vamos ver que sai. Vocês estão por baixo aí cambada.’ Aí eles explodiam mesmo. Quando via que o beirador estava querendo topar, tinha hora que eles jogavam até enxada. Jogava a enxada lá na frente para eles não toparem e eles respeitavam, né? Jogava a enxada sozinha lá e de lá ele já pegava a enxada lá e já vinha trazendo a peitada lá de cima, para os beiradores não toparem.”

O meheiro jogaria aqui sua enxada acima (à frente) do beirador e depois de recuperá-la, voltaria ao ponto onde se encontrava ao lançá-la “trazendo peitadas” pelo caminho, isto é, golpeando a terra com a enxada, carpindo um eito que explicitaria ainda mais a linha que ele criava para interceptar o percurso do beirador. Ele demarcava aqui um limite espacial que não deveria ser ultrapassado pelo companheiro treteiro, limite também de sua própria disposição para aceitar as provocações propostas.

Sr. Zé de Miguel também me explicou sobre o assunto, certa vez, de forma muito semelhante a essa. Em dado momento, lhe perguntei sobre o que poderia ocorrer caso os meheiros fossem fechados pelos companheiros que “topavam” no meio da roça:

“[eu: E se não jogasse a enxada, se deixasse eles fechar?] (...) Uai, isso aí é uma baixeza, né? Esses quatro ficar embaixo aí só na rabeira e ainda deixar topar em riba. [eu: Deixar topar é...] é feio, é feio. Aí vira uma vaia no meio do serviço, né? (...) O que que você está fazendo nesse meio aí? Aí, agora as enxadas vai, né? Manda as enxadas que... [eu: não é porque vai deixar um cambão maior, né?] Não. [eu: Não é nem isso na verdade, né? É porque, a gente mostrou que a gente topou no meio, né?] Que está embaixo aí, mas é homem também, né? Está pra trás, mas não é porque não é homem não, é homem também. Então vai as enxadas. Se vocês não respeitar, aí agora já parte pra outra coisa, né?”

Nas explicações dos dois senhores acima, vemos que um tal fechamento de um cambão seria algo extremamente provocativo, como um golpe final de um rival vencedor. Os camaradas encurralados, além de trabalharem continuamente só “na rabeira”, provar-se-iam ainda completamente dominados pelos que judiavam deles, ao se verem incapazes de avançar suficientemente rápido para interceptar seu encontro. Seria uma baixeza e os comentários e chacotas fazer-se-iam provavelmente generalizados.

Ao se verem pressionados de tal maneira, os meheiros abaixo explodiriam, trabalhariam com a maior agilidade possível e chegariam a arremessar as enxadas como último recurso, como sinal de que o jugo sobre eles até aí já era suficiente e que qualquer desafio suplementar poderia ser exagerado, desrespeitoso.

Como nos desafios ocorridos entre plantadeiras e coveiros nas ocasiões de planta, vemos que o trabalho com enxada em grupos de camaradas pode se configurar também

enquanto disputa. Percebemos ainda que tal competição gira não simplesmente em torno de menores porções de trabalho, ou do maior ou menor volume de esforços físicos despendidos por alguém, mas também e provavelmente sobretudo, em volta do próprio exercício da rivalidade, cercado aí de ameaças, provocações, disputas e chacotas.

4.5.3 Marca do Bastiãozinho: trabalho com braço e trabalho com treta

Em dada ocasião, quando trabalhávamos aliás na roça de D. Jandira e Sr. Zé de Miguel, esse senhor, olhando o espigão que se encontra logo do outro lado do córrego, a poucas dezenas de metros do que é atualmente seu próprio terreno, lembrou uma história interessante de treta no trabalho em maromba, episódio que exemplifica bem estratégias usadas por um marombeiro não exatamente para cercar alguns companheiros em cambões, como no caso apresentado mais acima, mas para traçar para si próprio um trajeto livre de trechos difíceis, onde a presença de pedras e outros obstáculos tornaria o trabalho com a enxada (muito) mais árduo do que sobre a terra pura.

O caso se passava em uma marca de serviço em roças do Bastiãozinho, cuja propriedade à época se estendia inclusive desde o espigão que avistávamos, até o atual terreno do casal Jandira e Zé de Miguel. As roças se encontravam em áreas difíceis de se carpir: além de acidentada, a terra era aí repleta de diferentes obstáculos. Dias mais tarde pedi a Sr. Zé que me repetisse a história, para que eu pudesse gravá-la. Ele então contou assim:

“Lá esse dia era umas quarenta pessoas e a roça lá era muito sem jeito até para a gente que entendia de trabalhar. Era muito sem jeito pra você trabalhar com ela, nela, que... modo das formas do terreno, né? Muito regate, aqueles, aqueles becão de enxurrada, ruim de você defender. Coqueiro, um monte de pedra, lá tem umas três cangas de pedra ruim de você sair. Umas fileiras de coqueiro. E aí nós pegamos e... e a roça muito grande córrego acima. E aí tinha uns companheiros é... veio tirando esses coqueiros, já começou a condongada, os coqueiros cá embaixo.”

Os marombeiros que encontraram os coqueiros em seu caminho já no início da jornada, ainda embaixo na roça, começaram desde então a condongar, a reclamar por terem

que carpir sobre as raízes de tais árvores, além de cocos e capas (conjuntos de galhos e folhas) caídos ao chão. Esses formavam, em longo raio em torno dos coqueiros, um excelente conjunto de obstáculos para a enxada, que tornava o serviço muito mais duro e lento, além de cegar contínua e rapidamente os fios das ferramentas. Sr. Zé continuou:

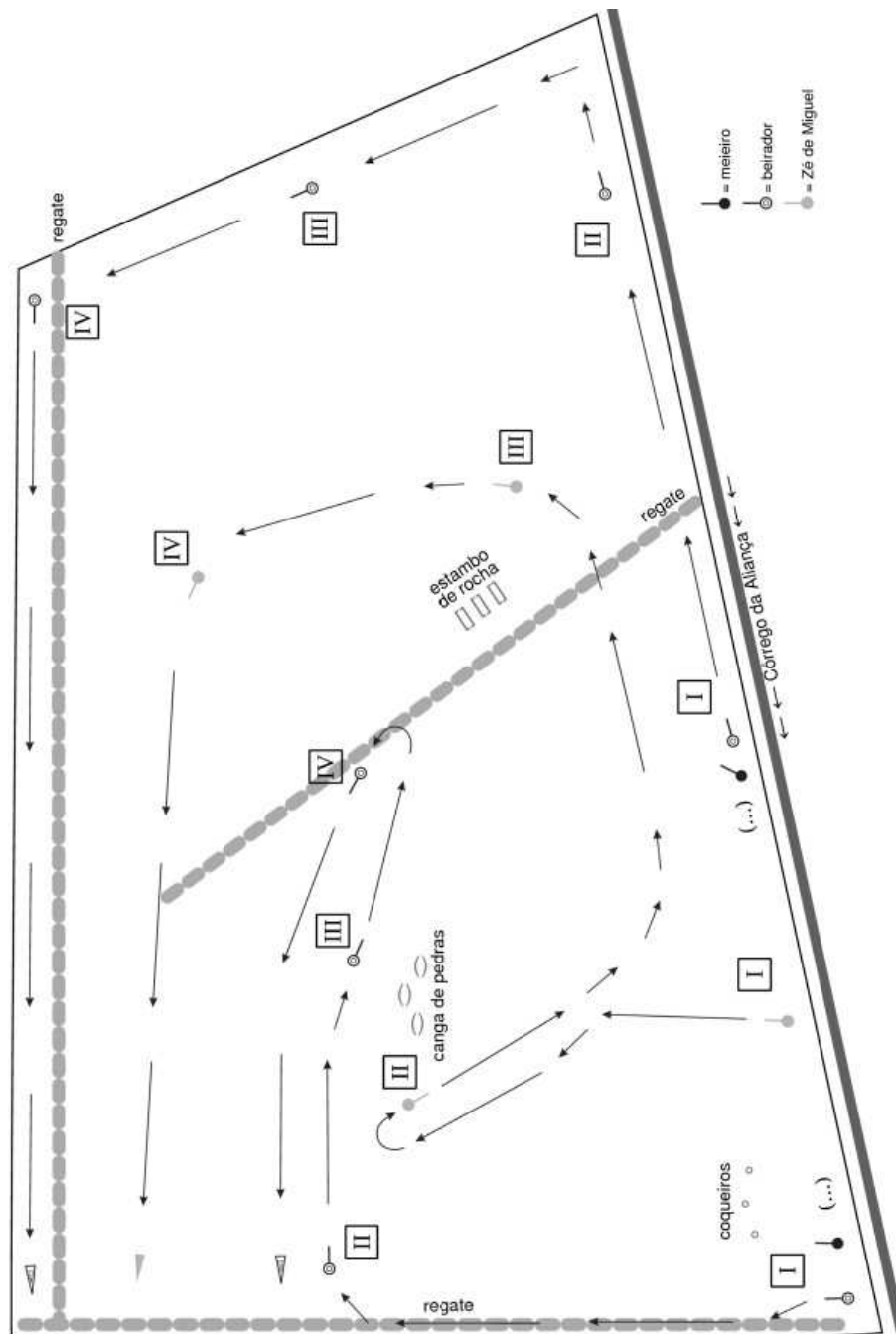
“E nós veio subindo. Quando chegou cá, falou: ‘Como é que nós vamos fazer? Tem um regate, um estambo de rocha difícil demais de você passar. Nós vamos ter que despontar aquelas pedras ali, aquelas pedras ali nós não vamos passar nelas não. Nós despontando elas, a hora que vier, eles vêm tirando aquelas pedras e nós já toca pro córrego acima e vai sobrar os regates, pedra e regate pra esses outros.’”

Em dado momento, Sr. Zé e os companheiros mais próximos a ele resolveram projetar sua locomoção, com vistas a desviarem de uma canga de pedras e em seguida, de um regate, isto é, um rego aberto ao chão por erosão pluvial, dentro do qual se encontram muitos sedimentos, pedras pequenas, cisco, etc. Caso seguissem passivamente dentro do dispositivo de marombeiros tal qual vinha sendo tocado pelos beiradores, poderiam encontrar ainda em seu caminho, além dos dois obstáculos anteriores, um tipo de parede de rocha (estambo) mais à frente.

“Aqueles que tirou o coqueiro, aí nós despontaram ele. Eles já tinham terminado de tirar os coqueiros mesmo, nós despontou ele. Aí já fez corte, igual eu estava te falando, fez o corte. Pra nós se defender, nós teve de fazer corte. Aí já desceu tudo de, quase sem fazer nada, mas nós livrou das pedras e livrou desse, dessa rocha, esse estambo de rocha e esse regate ruim de passar.”

Quando alguns companheiros terminavam de passar pelos coqueiros, Sr. Zé e os que se encontravam próximos a ele despontaram um primeiro obstáculo que poderiam enfrentar. Antes de alcançarem uma canga de pedras (conjunto de pedras grandes com as pontas externas à superfície da terra e partes mais largas terra adentro), reorientaram sua direção mais à esquerda, subindo em diagonal como apontado entre os momentos I e II da transcrição apresentada abaixo. Aproveitavam então da vantagem que tinham sobre os camaradas a sua esquerda – que tendo “tirado” os coqueiros, haviam ficado para trás – para se dirigirem na

direção deles. Avançaram assim rapidamente, chegando ao lado da canga de pedras e fazendo logo em seguida meia-volta em sentido horário. Os companheiros à esquerda, dentre os quais alguns que haviam passado pelos coqueiros, encontrar-se-iam obrigados a passar, momentos mais tarde, sobre mais esse obstáculo.



Percurso de Sr. Zé de Miguel na marca do Bastiãozinho, pela manhã

Ao se dirigirem ao lado da canga de pedras (momento II), Sr. Zé e seus próximos estreitavam o espaço pelo qual passariam todos que se encontravam entre eles e o beirador da esquerda. Eles faziam aqui um corte na roça, isto é, quase fechavam companheiros retardatários, que quanto mais próximos chegavam do ponto mais estreito da passagem, menos espaço teriam cada qual para carpir. Nesse ponto, os companheiros passariam quase que sem trabalhar, “quase sem fazer nada”. Tratava-se de um artifício que aproveitava mal os deslocamentos dos camaradas, desinteressante, portanto, aos propósitos puramente econômicos do trabalho coletivo. Contudo, era a única saída encontrada para aquele pequeno grupo se livrar dos obstáculos em que cairiam de outra forma.

“Aí quando desceu a turma toda, eles já veio é pra aqui (por sobre a canga de pedras), nós já, já veio subindo pro córrego acima. Nós já pegou uma altura que o beirador de cima já tinha muita altura e cá o córrego já fazia fechando de jeito que eles ficou muito embaixo.”

Logo que os retardatários encurralados passaram pelo trecho estreitado, encontraram à frente as pedras das quais os primeiros haviam se desviado.

“E esse pessoal que tinha tirado o coqueiro foi tirar pedra, foi tirar esse regate, tirar esses, essa lapa (estambo de rocha) e aí, quando eles desceu embaixo, nós fechou em cima. Nós foi em cima, já deu uma força lá, porque tinha outro regate cá em cima que nós já estava defendendo dele. Uma roça ruim de, complicada demais pra gente trabalhar nela. Até que deu, saiu fora. Um grupinho de umas oito pessoas, dez pessoas não passou nem em pedra, nem em coqueiro, nem piçarra, nós passou tudo por fora.”

Após a meia-volta do momento II da transcrição, Sr. Zé teria seguido de forma paralela ao córrego, apenas atravessando um regate. No momento III ele contornaria um estambo de pedra, passando a seu lado e voltaria, no momento IV, passando logo na ponta do mesmo regate atravessado anteriormente, sem contudo enfrentá-lo. Os companheiros mais atrasados que marombavam à sua esquerda e que já haviam tirado os coqueiros e a canga de pedras, ao contrário, se viram obrigados a encarar sucessivamente mais esses diferentes

obstáculos. Os que seguiam próximos ao beirador da direita avançaram também, no último momento da ilustração, sobre um longo trecho de regate.

Assim, sempre atento ao espaço de locomoção (com seus eventuais obstáculos) e aos deslocamentos dos demais companheiros, o astuto Sr. Zé de Miguel teria terminado o turno matinal da jornada “passando por fora” de sucessivas dificuldades, capinando maneiramente apenas por sobre terra fofa, sem maiores esforços. Ao mesmo tempo, guardando sempre a frente em relação a outros companheiros, deixava-lhes tais seguidos trechos difíceis.

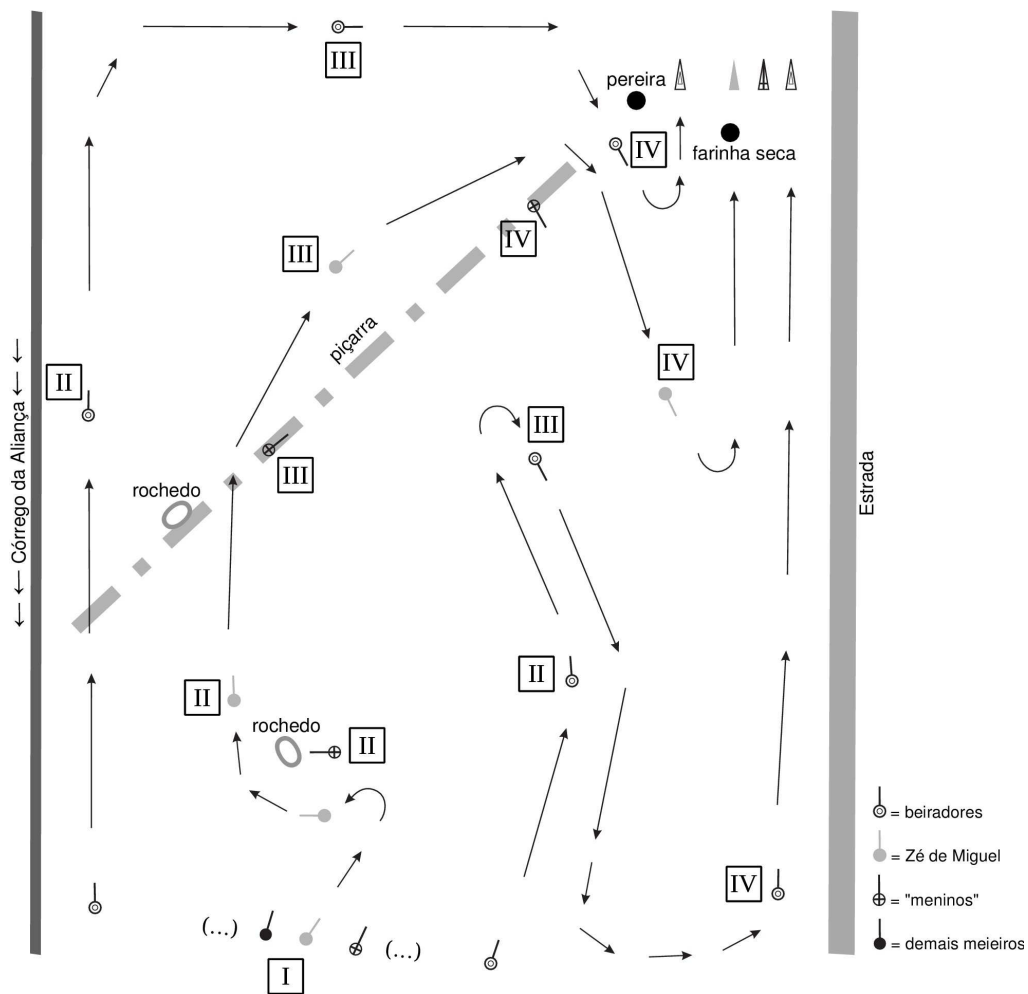
Nesse dia, ao longo da manhã, o trabalho com enxada não teria se acompanhado de cantigas de roça. Quando os camaradas foram à casa do patrão almoçar, viram que uma garrafa enfeitada já esperava pronta na cozinha pelo fim do serviço. Ao longo da tarde então, quando limpavam outra área de roça, do outro lado do córrego, os companheiros se revezaram nas cantigas de roça.

Nessa parte da jornada, Sr. Zé de Miguel iniciou o trabalho ao lado de Dé de Tião Anania, então ainda “menino novo” – como o primeiro senhor se referirá a ele logo adiante –, além de alguns dos irmãos e do pai desse, o finado Tião de Zé Anania. Mais uma vez, corriam o risco de depararem diferentes empecilhos em seu caminho, caso não o projetassem com certa malícia.

Acompanhemos um último trecho do depoimento daquele senhor:

“É... aí, terminou essa roça, pegou do lado de cá do córrego, uns meninos novos, muita força, mas não... [eu: Direto, ou foi mais ou menos na hora do almoço?] Foi depois do almoço, nós pegou do lado de cá do córrego (...) e ali tinha, tem dois rochedos e mais uma piçarra ruim de cortar, cá em cima. E os meninos bons de enxada, moço, muito corajoso, mas lugar que você falava para ele pra por a enxada, ele não punha e aí não dá conta. Falei: ‘Pois é, a gente vai largar vocês. Porque você está vendo que aquela lapa lá, aquilo lá não vai sair pra nós, é... vai sair pra nós, se nós der bobeira, sai pra nós e eu não vou lá não.’ E nisso sobrou pra eles. Já tinha outra, aquela piçarra ali, perto daquele pereira, você nem viu lá... [eu: Pra depois do pereira eu não vi mais, não vi.] Ali tem uma piçarra ali, uma terra meia caída assim, aquele estambo de piçarra assim, que você bate a enxada, que a terra estiver molhada, a enxada entra no chão, mas se não estiver molhada, nossa, isso joga é pó nos olhos da gente. Eu falei: ‘Nós tem que livrar daquele rochedo lá embaixo e livrar dessa piçarra aqui em cima.’ E aí a forma que nós tinha que fazer? Aí

defendeu dessa piçarra, desse rochedo lá embaixo e esses meninos caiu lá embaixo. [eu: Os meninos que estavam perto não acompanhou?] Não acompanhou nós. [eu: Não acreditou, né?] Ê menino, mas isso foi um pampeiro danado, reclamando pai e uns três filhos, dois filhos e o pai... disse que ia acertar comigo ainda, porque eu, todo canto que eu ia trabalhar é só fazendo maldade com os outros e pá... Falei: ‘Uai, vocês não acompanham, o negócio é desse jeito, né?’ E a minha parceria era unida, né? Lugar que ele acenasse a enxada eu ia, eu acenava, ele ia, que ele via que eu estava vendo os obstáculos lá na frente. Quando eu, ele podia, vamos supor, com a enxada jogada pra aqui, se eu fizesse com ele que era assim, era só levar a enxada assim, ele já tirava daqui, já virava aqui. Porque ele via que lá tinha uma pedra, eu estava avisando. E do mesmo sentido que ele falava comigo, fazia comigo, eu fazia com ele, ele fazia comigo. Se ele via lá que eu ia passar num monte de pedra, ou uma coisa assim, ele já acenava a enxada, eu já virava também. Eu podia até ajudar o companheiro aqui, eu já virava pro lado dele. E os outros não fez assim. Mas foi um brigueiro danado! Aí nós separou essa roça, nós separou ela no rumo dali, daquele pereira, ali nós deu um corte nela, riscou ela, saiu cá no arame, saiu na estrada (momento IV da transcrição abaixo). Aí, aí nós já desceu, esse estambo de lapa sobrou tudo: eles ficou tirando lá embaixo e a outra turma, fez outra turma, lá embaixo ficou uma turma de uns dez ou quinze, tirando essa parte lá embaixo e nós separou esse trem, foi lá em cima, os outros não podiam descer pra baixo que a ponta, ela era estreita, não cabia todo mundo, nós desceu beirando aquele pereira, pegou cá embaixo e aquele estambo de lapa (extremo da faixa de piçarra) sobrou tudo pra eles. Aí nós veio tirar ali aquela farinha seca, ali no rumo daquela farinha seca ali. Aquilo ali tem muita pedra, mas é uma pedra solta, é uma pedra... não é canga de pedra. E não tinha outra saída pra nós, foi essa, foi a pedra que nós tirou no dia. Mas o resto... Mas depois eles não pegou eu em, em roça nenhuma pra... pra maldade não. [eu: Não conseguiu dar o troco não?] Não conseguiu pagar não (ri), mas ficou prometido pra muitas vezes. O pai mesmo falou: ‘É, meu filho, o dia que nós pegar ele em outra roça, nós vamos pegar umas três, quatro pessoas longe dele, que nós vamos acertar com ele.’ Eu falo: ‘Nós pega, uai. Eu não tenho cisma não, ué.’ Só quero ver esse dia, mas não deu certo mais de nós pegar junto assim.”



Percurso de Sr. Zé de Miguel na marca do Bastiãozinho, à tarde

Guardando sempre vantagem à frente de companheiros próximos a ele, Sr. Zé de Miguel mais uma vez despontou um obstáculo, ladeou outro, fez corte na roça, enfim, projetou desde o início as melhores possibilidades de locomoção para si em vistas de carpir apenas sobre terra macia. Sua “parceria”, os companheiros que acompanhavam seu percurso, como ele, se sobressaíram no serviço. Entre esses, bastava um sutil sinal com a enxada, ou um breve olhar, para que (re)coordenassem entre si, em relação ao terreno e aos demais marombeiros, seus trajetos de locomoção.

Por outro lado, os jovens companheiros corajosos, robustos, que desprezaram os conselhos daquele senhor e insistiram em trabalhar apenas com a força dos braços, sem recurso às tretas, acabaram obrigados então a enfrentar as piores condições de serviço,

deixadas a eles pelos treteiros. Não se aliando a esses em seu percurso, aqueles acabaram se tornando seus rivais.

Tais companheiros malogrados com os sucessivos obstáculos do terreno teriam reclamado verbalmente, no momento mesmo em que os enfrentavam, acusando os treteiros de maldosos e injustos no trabalho. Como José Maurício no outro episódio, juraram também revanche contra Sr. Zé de Miguel.

Justificando-se, esse senhor comenta apenas que tal seria o jogo, que trocando em miúdos, aqueles companheiros insatisfeitos deveriam saber que o trabalho funcionava com rivalidade e que a decisão de se tornarem rivais havia sido tomada por eles próprios: “Uai, vocês não acompanham, o negócio é desse jeito, né?” Não descontente com a ideia, Sr. Zé aguardaria ainda sem cismas uma nova marca de serviço em que aqueles poderiam tentar cobrar seu justo desforro, podendo continuar assim um pouco mais a disputa no trabalho com enxada.

4.6 Relações entre trabalho cinético em lavoura, produtividade, rivalidade e festividade: alguns diferentes casos

Temos visto que em diferentes momentos de trabalho agrícola coletivo em Turmalina, alguns princípios de movimentação dos trabalhadores se relacionam sistematicamente a uma motivação prática, ou produtiva, em busca de otimizar a força de trabalho das pessoas. Nesse sentido são traçados percursos que, em função do relevo do terreno, evitam deslocamentos improdutivos dos lavradores e privilegiam caminhadas deles por sobre curvas de nível, minimizando subidas e lhes oferecendo posturas corporais mais confortáveis para o manuseio da enxada. Da mesma forma, a condução de um conjunto de camaradas enfileirados, em determinado ritmo regulado por alguns deles, seria uma estratégia útil para as capinas realizadas nas marombas.

Observamos igualmente que o trabalho coletivo na roça, de acordo com tais princípios de movimentação, pode se inserir frequentemente em diferentes disputas travadas entre os trabalhadores. Variadas artimanhas são então postas a serviço de exercícios agonísticos, como a associação entre alguns parceiros, agilidade e discrição em sua locomoção, criatividade na projeção do próprio percurso.

Tal rivalidade pode também apresentar certo proveito econômico, sobretudo ao motivar ânimos e acelerar ritmos de trabalho entre companheiros concorrentes – camaradas fechados em cambões, coveiros e plantadeiras empenhados em um desafio –, o que abreviaria a duração de uma determinada tarefa, ou ofereceria maiores garantias a seu termo.

No entanto, notamos ao mesmo tempo momentos em que a rivalidade, ao contrário, resulta no desperdício de recursos: sementes podem ser chutadas para fora das covas em virtude da pressa de uma plantadeira em fechá-las; cortes na roça, em uma maromba, podem obrigar um grande número de camaradas a caminharem trechos com enxadas nas costas, sem rendimento produtivo. A competitividade pode se afinar eventualmente a um tipo de raciocínio prático, ou econômico, mas não saberia se explicar simplesmente em razão dele. Ela se revela aqui também e talvez mais submetida ao interesse próprio da disputa, inscrita enquanto brincadeira que põe em jogo a menor ou maior astúcia para o trabalho entre os companheiros que trabalham juntos.

Tal rivalidade pode também premiar a alguns com menores porções, ou melhores condições de trabalho, como vimos nos últimos casos apresentados, onde alguns marombeiros teriam trabalhado menos que outros, ou com o empenho de menores esforços físicos, em alguns momentos. Todavia, notamos igualmente um episódio em que, tendo chegado ao alto, ao termo da roça com certa antecedência sobre outros camaradas, Sr. Zé de Miguel e Rosário se puseram a trabalhar junto a alguns daqueles, com os quais não rivalizavam, lhes ajudando a terminar também sua parcela de serviço. Ou seja, ao fim, os treteiros adiantados em determinada tarefa acabaram lhe dedicando intervalo de tempo equivalente ao de seus oponentes mais atrasados. No mesmo sentido, lembramos ainda dos desafios entre plantadeiras e coveiros, onde ambos trabalhariam intensa e rapidamente, sem economia de esforços físicos, na busca de sobressaída sobre seu rival. Eles não seriam assim eximidos de parte, ou de condições ruins de trabalho, mas ao contrário, trabalhariam às vezes por dois, como salienta Sr. Zé de Eva ao contar a ocasião em que teria covado para Nazinha e seu filho, ao invés de dividir com o menino a abertura das covas que seriam tampadas por aquela senhora sozinha.

Mais uma vez, tal rivalidade ver-se-ia antes inserida no próprio jogo de disputa, do que na busca pessoal por condições facilitadas de trabalho. Como mencionou mais acima Sr. Zé de Miguel, o trabalho com desafios e tretas seria agradável, divertido: “Era gostoso demais a gente trabalhar desse jeito.” Junto a troças, provocações potencialmente jocosas e pedidos de

revanche entre os camaradas, a rivalidade faria do contexto produtivo também um ambiente divertido, um espaço de brincadeira.

Lemaire (1999), ao descrever as competições de trabalho agrícola realizadas entre lavradores sénoufo tyebara (no norte da Costa do Marfim) há algumas décadas, nos apresenta um quadro também marcado por trabalho com enxada, música e rivalidade, onde essa se liga igualmente a forças produtivas, ao mesmo tempo em que opera dentro de um complexo de valores em si. Tais competições, que poderiam ser vistas como festas (*id.*, 2013, p. 58), envolviam lavradores de duas aldeias que, trabalhando lado a lado numa mesma roça, lutavam pela posição de primeiros a terminarem sua tarefa. Cada equipe de agricultores possuía uma orquestra de xilofones que os acompanhava ao longo da jornada tocando e cantando os chamados “cantos de xilofone para os lavradores com enxada”, cantos cujas letras inclusive se se encontravam constantemente inseridas na manutenção da rivalidade em exercício. A concorrência entre trabalhadores se alinhava ao interesse prático do proprietário da roça na medida em que, em geral, motivava o cumprimento do trabalho necessário no mais breve intervalo de tempo possível. Mas embora relações agonísticas (aliás acompanhadas de muito humor e marcantes ainda hoje de qualquer trabalho agrícola coletivo entre os sénoufo tyebara, de acordo com a autora) e a rivalidade que tomava sua forma maior em tais competições propriamente ditas fossem assim estimuladas em contexto explicitamente produtivo, seus fins não poderiam ser vistos, segundo Lemaire, como unicamente práticos. Como nos diz a autora:

“(…) a rivalidade, que mede e aumenta competências como a força, a rapidez e sobretudo a capacidade em manter essas duas qualidades no tempo – a resistência –, envolve e celebra o trabalho valorizado enquanto mobilização de todas as forças, tanto morais quanto física dos lavradores. (….) se o trabalho de capina do inhame é um lugar de inscrição da rivalidade, e se essa mobiliza ao máximo o ardor dos agricultores, não é em caso algum com o objetivo de produzir bens úteis ao grupo, ou de acelerar, ou aumentar a produção de tais bens.

É assim uma profunda valorização do trabalho e a existência de uma ética sénoufo do trabalho que justificam que ele se cerque, de bom grado, de uma competição.”⁷⁸ (1999, p. 16)

78 Tradução livre.

A competição não seria confundida aqui com mero motor para produção econômica, mas estaria ligada antes a uma profunda exaltação do trabalho em si, dentro de uma ética sénofo do trabalho. O trabalho agrícola ressaltado pela rivalidade seria valorizado em si mesmo e não enquanto atividade produtiva.

Ao tratar das marombas outrora acontecidas em torno de Cachoeira, localidade rural no município de Chapada do Norte, vizinho a Turmalina, Amaral (1988, p. 93 *et seq.*; p. 353 *et seq.*) destaca rapidamente um caráter ao mesmo tempo econômico e festivo desse evento. Ela nos diz por exemplo:

“A ‘Maromba’ (...) é um momento de cultivo em que, numa economia rústica, os lavradores têm necessidade técnica de grande número de braços, além daqueles que a família nuclear lhes pode oferecer. A ‘Maromba’ não se distinguia das outras formas normais de trabalho coletivo experimentadas pelo grupo – ‘trabalho familiar’, e a ‘troca de dia’ – a não ser pela reunião de um conjunto maior de ‘camaradas’ na capina ou no repasso e pela atmosfera impregnada de *calor festivo*.” (*ibid.*, p. 93, grifo no original)

Embora a autora não apresente em detalhes uma dada estrutura, ou pormenorize aspectos das jornadas em tais marombas, anota que o trabalho agrícola era aí acompanhado de libação alcohólica, música cantada, descontração, jocosidade, chacotas entre os trabalhadores. Observa também a liberdade que esses tinham em controlar as próprias condições de trabalho: “É o grupo que impõe ritmo, direção e ordenação ao desempenho da tarefa, apesar da supervisão discreta, distante e, acima de tudo, gentil do ‘dono’.” (*ibid.*, p. 94).

Como em Turmalina, a família dona da roça poderia oferecer uma festa ao fim de uma jornada de maromba, realizada no terreiro de sua casa, diversão para a qual seriam convidados, além dos marombeiros propriamente ditos, também suas famílias e outros vizinhos. A ocasião seria composta ainda de farta refeição coletiva e de música e dança, através do forró, batuque, nove, caboclos e catira. (*ibid.*, p. 96). Mas independente da realização de tal festividade, o próprio trabalho na maromba, não imposto, não vigiado e em geral alegre e repleto de brincadeiras, estaria em si, de acordo com a autora, diretamente relacionado a uma celebração.

De maneira semelhante, as campanhas de capina coletiva igualmente realizadas anualmente até há algumas décadas na comunidade dos Arturos (município de Contagem,

MG), tais quais apresentadas por Sabará (1997, parte IV), são diretamente associadas a festividades, sendo inclusive chamadas de “Festa de Primeira Capina do Milho”, ou “Festa do Mii (milho)”, “Festa de Capina” e “Brincadeira do João-do-Mato” (*ibid.*, p. 174). Como no alto Jequitinhonha, os trabalhadores aqui também “trocariam dias” em consecutivas “marcas de serviço” (termos locais), onde o trabalho com enxada seria acompanhado de libação, canto e pilhérias entre os capinadores.

Nesse caso haveria uma perspectiva agonística declarada entre trabalhadores de um lado e o mato cortado por eles de outro. Aqueles, definidos inclusive pela expressão marcial de “batalhão de capina” (*c.f. ibid.*, p. 183) combateriam esse, buscando eliminá-lo através do trabalho com enxada. O mato seria ainda encarnado por um personagem ritual, chamado “João-do-Mato”, que sendo expulso de uma roça pela capina coletiva, fazer-se-ia presente por um mascarado ao fim da jornada, travando junto aos capinadores diálogos dramatizados em torno de tal antagonismo.

Mais uma vez, os donos da roça poderiam oferecer, terminado um dia de serviço, uma festa no terreiro de sua casa, um “batuque”, composto de diferentes tipos músico-coreográficos e refeição coletiva. O combate travado contra o João-do-Mato, claramente ritualizado, assumiria então e ainda um paralelo explícito de combate entre os donos da roça e os demais trabalhadores. Aqueles guerreariam contra esses na medida em que proviam os recursos necessários para lhes oferecer tal festa. Em sentido contrário, na impossibilidade de realização da celebração, declarariam “paz” aos parceiros, como visto no trecho de depoimento seguinte, oferecido respectivamente por Pedro de Lia e Dervais, dois interlocutores de Sabará:

“Era quarenta home e não pidiu guerra. Ele (um certo dono de uma marca de serviço) ficô emocionado, ele pegô a chorá demais. Quer dizê qui ele quiria paiz, qui ele nunca viu satisfação na vida iguali ele viu naqueli dia (...) Naquela dia todo mundo cascô fora, foi simbora pra casa. Ele pidiu paiz, né? (...)”

Ele tava sem condições de fazê guerra pra nós todo (trabalhadores parceiros na marca). Era muita gente, ele não tinha condições de fazê a guerra pra nós todo. Era quarenta e dois home.” (*ibid.*, p. 242)

O termo “guerra” aí toma conotação de festa, opondo os donos da roça que a ofereceriam e o batalhão de capina que desfrutaria dela.

Martins trata, em alguns trabalhos, do “Nove” no córrego do Machado, médio Jequitinhonha, como um tipo de festa que, como mencionado rapidamente no capítulo 2, nos parece semelhante à “cabocada” em Turmalina. Como essa, há algumas décadas o nove no córrego do Machado podia inclusive também tomar lugar, segundo a autora, ao fim de jornadas de maromba (2009, p. 27-28). Composto de diferentes “brincadeiras de viola”, como o próprio “nove”, o “caboclo”, o “paulista”, a “roda” e o “vilão”, tal evento é também apontado por Martins como espaço musical de possíveis disputas entre diferentes cantadores (2013, p. 256 *et seq.*). Esses poderiam se confrontar aí tanto ao tirarem cantigas que suscitariam maior ou menor adesão de outros participantes às brincadeiras, quanto e de forma mais direta, ao jogarem versos seguidos em uma determinada cantiga.

Aqui, dois cantadores buscariam alternar os versos que cantam, um respondendo ao anterior e ao mesmo tempo suscitando resposta dele. Cada verso oferecido como “fala” poderia ocasionar uma “resposta” subsequente, resposta que por sua vez agiria potencialmente também enquanto fala e instigaria assim nova resposta, num encadeamento indefinido que possibilitaria a própria continuidade da interação entre as duas partes que falariam/responderiam, isto é, entre os dois cantadores rivais. A derrota de um deles estaria relacionada ao esgotamento de seus versos, a sua incapacidade, em dado momento da interação, em continuar a responder/falar, em continuar a alimentar e dar prosseguimento à própria interação. O cantador mais astuto, mais sagaz, capaz sempre de reagir à fala oponente, ver-se-ia assim vitorioso na medida em que conseguisse falar de modo e tamanhamente que o outro não pudesse mais fazê-lo. Ele venceria a disputa ao calar seu rival, impedindo-o de continuar a cantar novos versos, de continuar a falar/responder:

“A ideia de derrota associada à ausência de resposta – ou ao silêncio – indicaria que quando o respondedor almeja tornar-se um falador – ao mesmo tempo em que o outro tornar-se-ia um respondedor – o que ele busca é responder de tal forma que a resposta figure como uma fala para a qual não se tenha resposta: uma fala que cala. O que se almeja, então, é ser um falador que não permita que o outro o seja. Ambos querem falar de modo que o outro não possa mais fazê-lo. Ambos querem vencer.” (*ibid.*, p. 262)

Relação análoga dar-se-ia ainda, em uma noite de Nove, entre dois quartetos de cantadores que se alternam ao tirarem cantigas diferentes, peças que, intercaladas, buscam interagir de maneira semelhante aos versos apontados acima, cada uma funcionando também como resposta à anterior e ao mesmo tempo fala que pode provocar nova resposta/fala (*ibid.* p. 263 *et seq.*). Tal diálogo entre cantigas também pode se envolver de disputa e a vitória de um quarteto, “perseguida por meio da tentativa de suscitar a adesão dos participantes ao brinquedo – especialmente das mulheres – no momento em que se canta – se fala” (*ibid.*, p. 266) estaria associada igualmente a sua capacidade de silenciar o outro, de calar o quarteto oponente, que veria sua possibilidade de interação esgotada.

Assim como o próprio trabalho agrícola nas marombas de Turmalina, o Nove, visto enquanto festa que podia inclusive seguir a uma marca de serviço nos arredores de Machado, se mostra aqui também potencialmente relacionado a exercícios sensíveis de rivalidade. Se tomarmos o diálogo desenvolvido nos encadeamentos das cantigas e versos que o compõem enquanto metáfora para lidarmos com as relações agonísticas do trabalho cinético da maromba de Turmalina, teríamos que o sucesso de um marombeiro treteiro sobre outro(s) estaria ligado também a sua astúcia e capacidade de reagir, de propor contínua e prontamente respostas às movimentações ofensivas de seu(s) rival(ais). Por sua vez, tais respostas estariam ao mesmo tempo suscetíveis a outras reações alheias, que desencadeariam novas respostas, alimentando assim a “conversa”. No mesmo sentido, poderíamos cogitar ainda que o insucesso de um determinado marombeiro diante de disputas no trabalho com enxada estaria igualmente ligado, em certa medida, a sua incapacidade de interação, de reação a determinada investida cinética oponente e sua subsequente impossibilidade de definição de um trajeto próprio de deslocamento, bem como de influência ativa sobre trajetos alheios. Ao se deslocar com autonomia, o que se espera é impedir que o rival possa continuar a fazê-lo.

Como nas marombas do córrego do Machado (Martins, 2009) e de Cachoeira (Amaral, 1988) e na Festa de Primeira Capina do Milho entre os Arturos (Sabará, 1997), sabemos que uma festa pode marcar o fim de uma jornada de trabalho agrícola nas marombas ao norte de Turmalina. Tal diversão, geralmente um forró, ou uma cabocada, seria aqui, de forma semelhante aos casos apontados acima, também oferecida pela família dona da marca de serviço, tendo como espaço de destaque o terreiro de sua casa.

Entretanto, independente da realização de tal festa destacada do trabalho com enxada, uma atmosfera de celebração parece também marcar, como vimos sugerindo e mais uma vez,

em consonância aos casos acima, o próprio trabalho agrícola da ocasião, repleto de brincadeiras, música, libação, provocações e jocosidade. Lemaire (2013, p. 58) observa, em relação aos *sénoufo tyebara*, que a introdução da competição em contexto de trabalho, assim como a da música, parece favorecer certo ambiente de festa, do qual uma e outra não podem se privar totalmente. Notando o trabalho na lavoura em grupo de camaradas (a *maromba*) como ocasião festiva, vemos que, como no Nove descrito por Martins (2013), a rivalidade seria aqui componente importante para o próprio espírito de celebração.

Asa da andorinha

Dois últimos casos contados por Sr. Zé de Eva:

“Tem hora que a gente trabalha até de cabeça para baixo, né? Quando o beirador é muito bom, né? Que tem beirador que é bom demais. Já tem aquelas pessoas certas, né? Aquele Vicente de Fasto mesmo que morava lá no Zé de Miguel, aquele ali era beirador. O marido da Nazinha também era beirador.

Agora, um dia nós fez uma malineza foi com João Neto. João Neto só chegava, moço, no serviço, só pegava na beirada. Eu combinei com os meninos na estrada, compadre Tião Joaquim, Fefé, Zé Branco, falei com eles: ‘Oh, hoje nós não vamos deixar João Neto pegar na beirada não. Vamos deixar ele, pôr ele no meio hoje.’ E combinou com o Adão.

Quando João Neto foi chegando, pegou na beirada com uma enxadinha assim, oh. Era só, só aquela grama, focinho de boi, que eles falam, aquela grama que tem no campo ali. Aquilo moço, quando dá na terra, ela agarra, aquilo ali, eu vou falar com você, é uma tristeza para você destocar aquilo de enxada. E era uma baixa grande, moço, nós era dezoito companheiros, no Jeremias.

Aí nós pegou de baixo, quando nós foi chegando, João Neto pegou na beirada. Aí eu fui, que eu sou muito malino, falei com compadre Tião: ‘Você pega perto de João Neto, para modo dele não dar o que falar. Que ele vai achar que é eu.’ Aí compadre Tião foi, pegou perto de João Neto, eu peguei perto de compadre Tião, Zé Branco pegou perto de mim, Fefé pegou para cá,

Adão pegou para cá de nós e os outros companheiros foi só chegando, né? E pegando também. E foi Joaquim Guiné, nós combinou com Joaquim: ‘Ô Joaquim, você pega na beirada de lá.’ Aí Joaquim pegou, na beirada de lá. Aí João Neto ficou no meio (ele ri), com essa enxadinha, moço. Ele, mas espremia João Neto de todo jeito com aquela enxadinha só assim, oh: ‘Pá, pá.’ Arrancando os tampinhos e eu pegava uma navalhona grande, moço, eu mais o Zé Branco, pegava essa navalhona branca, jogava lá em cima e vinha trazendo esse trem, muita força, né? E vinha trazendo, bandadão cá. E João Neto estava lá: ‘Pá, pá.’

Quando foi de tarde a enxadinha dele estava toda desfolhada, estava toda desfolhada. Ele falou: ‘Mas essa enxadinha aqui é própria para poder destocar grama.’ Em antes de você ir embora nós vai lá na casa dele, ele mora lá em cima, ele mudou para cá. ‘É própria para destocar grama.’

E a vez que o Zé Preto de Maria Culeta chegou, ele chegava tarde, chegava tarde para trabalhar fora e chegava, ia fazer um cigarro primeiro. Todo mundo estava calado esperando já, já tinha tomado café, comido bolo, biscoito, que todo dia ele dava o café, o desjejum, né? E Zé Preto está lá, fazendo um cigarro, fumava o cigarro, depois que fumava ele ia – o dono do serviço estava agoniado com aquilo – quebrava o dente da enxada: ‘É, bem, quer dizer que eu já estou pronto.’ É o pai daquela Carminha que mora ali embaixo ali, oh. Carminha de Zé Preto, que eles falam.

Aí, a enxadinha dele é igual essa enxadinha de João Neto, pequeninha. Ele amolava ela mais no meio, né? Ficava aquela, um bico de um lado, um bico do outro. Aí o Dé de Tereza de Paulinho falou assim: ‘Viiii, Zé Preto, você com essa asinha de andorinha.’ Aí ele ficou caladinho.

Quando o Dete pegou, ele foi e pegou perto do Dete. Pegou perto do Dete, todo jeito que o Dete mexia, o Dete está por baixo, ele só por cima, por cima, por cima, com essas asas de andorinha. Aí o Dete pegou, trabalhou até a hora do almoço. Quando foi a hora do almoço, o Dete mudou. Quando o Dete mudou, ele foi e pegou perto do Dete. Aí o Dete trabalhou até a hora de merenda. Quando foi a hora de merenda, o Dete mudou. Quando ele mudou, o Zé Preto foi, pegou perto dele de novo, mudou também. Que tinha um negócio assim: ‘Ah, fulano mudou porque não está aguentando. Fulano mudou porque não está aguentando.’ E é mesmo, né? Que às vezes o cara é meio, né? Bom de serviço e tem umas tretinhas também, né? Aí quando foi na

merenda, o Zé Preto, o Dete mudou, o Zé Preto foi e pegou perto dele.

Aí ele foi e falou assim: ‘Uai Zé Preto, você parece que você está me perseguindo hoje.’ ‘Não bem, não é eu não, é a asa da andorinha, é a asa da andorinha que está perseguindo você.’ (ele ri).

Você não dava nada moço, o homem já velhinho, e se você abusasse dele, você trabalhava por baixo dele o dia inteirinho, com essa asinha da andorinha. [eu: Mas isso é o que? Que ele também já...] Era treteiro, né? Ele sab... ele jogava a enxada, ele não trabalhava muito. O companheiro faltava estafar de trabalhar, porque ele jogava, a hora que estava aquele meio grande, ele jogava para cá, depois ele jogava para lá assim: o companheiro ficava lá embaixo naquele meio, cortar mato de dois, três. Ele cortava, tinha que cortar sozinho e o Zé Preto por cima, com as asinhas da andorinha (com voz bem fraca): ‘Tcha, tcha, tcha.’ ‘Você está é... parece que hoje você está me perseguindo, Zé Preto.’ ‘Não, bem – que todo mundo para ele era ‘bem’ –, não, bem. Não é eu não, é a asa da andorinha.’”

Capítulo 5

Paulista, Trabalho Cinético, Benzimento e Rivalidade

No 10 de outubro de 2015, o grupo de foliões se encontrava na casa de uma família no Ribeirão dos Coqueiros – localidade rural no município de Minas Novas – para a reza de um terço. Essa ocasião, aliás, foi rapidamente mencionada no início do capítulo 4. Logo depois de chegarem, enquanto ainda esperavam o fim da tarde e mais pessoas que viriam, os companheiros se puseram a cantar algumas cantigas. Cantaram a folia de Reis para os donos da casa, talvez com o intuito de já começarem a relembrar a peça cuja temporada se iniciaria em torno de dois meses mais tarde, mas sobretudo, acredito, porque Sr. Zé de Eva queria filmá-la, para enviar a gravação a um amigo no Gouveia, como havia lhe prometido há algum tempo. Em seguida, os cantadores brincaram um caboco na sala de entrada da residência, depois do qual Dedé tiraria um paulista. Os donos da casa, junto a alguns de seus visitantes, assistiam às execuções aos cantos do cômodo.

Logo que concluíram os últimos sapateados da cantiga, enquanto alguns elogiavam a brincadeira, um senhor desconhecido do pessoal de Turmalina se aproximou de Sr. Zé de Eva, certamente reconhecendo nele uma liderança dos cantadores e lhe perguntou algo como: “O senhor sabe por que o paulista deve ser brincado em primeiro?” Sr. Zé de Eva respondeu com prontidão: “O paulista? É para cruzar.” Alguns dos demais presentes, participando da conversa, concordaram em dizer que aquela dança, em que os trajetos coreográficos de seus participantes se cruzavam entre si, resguardaria, através de tal cruzamento, a ocasião de confusões e problemas: “Sapatia, né? É cruzado. Aí não tinha nada de briga, não tinha nada. Mas ele é cruzado.”; “Já tinha benzido antes, né?”; “É, já tinha benzido.” Os antigos já diziam que depois de um paulista brincado na sala, cabocos, rodas e outros tipos de cantiga poderiam ser brincados noite a dentro, sem que houvesse na ocasião qualquer desacordo, ou conflito entre os brincadores.

Nos dias seguintes Sr. Zé de Eva comentaria comigo sobre a pergunta daquele senhor, revestindo-a então claramente de rivalidade: o desconhecido teria colocado a questão no intuito de testar Sr. Zé, pensando que esse não saberia respondê-la. De fato, em diferentes

ocasiões e muitos meses mais tarde, ainda pude ver Sr. Zé de Eva se lembrar de tal indagação, narrando sua resposta como uma vitória sobre aquele senhor que a havia formulado. A forma dessa disputa poderia ser facilmente relacionada àquela formulada por Martins (2013), tal qual trazido no capítulo anterior de nosso trabalho. Como lá, a pergunta se fazia aqui, na leitura de Sr. Zé, também buscando calar o interrogado, deixá-lo sem resposta. A vitória seria atribuída a quem falasse por último, enquanto a derrota cairia sobre aquele que, incapaz de reagir, de dar continuidade à interação entre falas/respostas, ver-se-ia em silêncio. Cada parte buscaria falar de modo que a outra não pudesse mais fazê-lo.

Mas além da disputa de que se envolvia tal questionamento, o episódio revelava uma dimensão nova, para mim, do paulista, inserindo a própria brincadeira, através de sua dança, em um plano agonístico, onde o resguardo da ocasião diante de possíveis incidentes violentos se colocava em jogo. Mesmo não constituindo resposta a um ataque prévio, o paulista se ligava, através de sua ação mágica de benzimento, à defesa, à blindagem de um espaço/tempo contra futuras e eventuais ofensivas, num contexto potencialmente hostil.⁷⁹

Neste capítulo buscaremos examinar em que, mais exatamente, tal tipo de elaboração cinética pode se relacionar a um ato mágico de proteção. Para isso, além da dança em si, veremos também um tipo propriamente dito de benzimento muito corrente na região, apresentado aqui por D. Dôra, que lida com a manipulação de brasas, movimentadas também em estreita relação com uma certa composição acústica vocal. Por fim, o potente movimento ligado à imagem da cruz, explicitamente carregado de poder mágico em ambas as atividades, será ainda identificado em outras situações, onde, associado ou não a formas específicas de trabalho acústico, se verá também investido de sentidos agonísticos, não apenas em busca de proteção, mas também de diferentes ataques.

5.1 O paulista

Os paulistas, também chamados “quatro”, ou ainda “catiras”, dividem com as cantigas de roça um mesmo repertório musical. Isto é, as mesmas peças cantadas nas marombadas enquanto cantigas de roça podem também ser cantadas como paulistas, nos

79 Acselrad (2013), a respeito da brincadeira do “Cavalo-Marinho” em Pernambuco, conta que “Há quem diga que ‘o diabo chega até a beirada da roda, mas não entra com medo da rabeça e da bage que rapam em cruz.’” (p. 49).

contextos em que esses se fazem presentes, ou vice-versa.⁸⁰ Pude ver apenas uma exceção a esse princípio, de uma cantiga usada apenas como paulista, cujo conteúdo verbal fala, em dada passagem, sobre se darem as mãos e um abraço. Sempre ao executarem tal trecho, os cantadores, dobrando na dança o que é dito na letra cantada, ligar-se-iam pelas mãos e abraçar-se-iam. Como me explicaram alguns, tais ligações seriam incompatíveis com a lida da roça, onde os cantadores, ocupados com a manipulação de enxadas e com outras demandas cinéticas, ver-se-iam impossibilitados (ou desinteressados?) de abraços e apertos de mãos.

Como mencionado rapidamente no capítulo 2, esse tipo de cantiga é tido, junto a outros, como “brincadeira” e pode tomar lugar em toda ocasião festiva, seja em cabocadas, ou reuniões quaisquer entre cantadores. Nesse contexto, além de serem cantadas, as cantigas de paulista são também dançadas e tocadas por um violão, ou viola, instrumento executado por um de seus cantadores/dançadores, geralmente, mas não necessariamente, o tirador da cantiga.

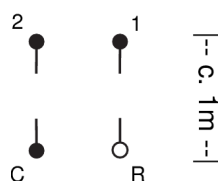
Ao contrário das cantigas de roça, os paulistas são executados por apenas um terno de quatro cantadores e suas peças não são assim, inclusive, respondidas ou retomadas ainda uma terceira vez como na roça, mas realizadas sem repetições. Diferente de todas as outras brincadeiras de que pude ter conhecimento, aqui são apenas os próprios quatro cantadores que “brincam”, isto é, que participam tanto do canto, quanto da dança. Os demais presentes interessados na brincadeira apenas assistir-lhe-iam. Aliás, consonante com o trabalho musical de uma marca de serviço e mais uma vez em diferença a outros tipos de brincadeira, sempre percebi no paulista uma especial vocação estética, onde o trabalho musical e coreográfico seria demonstrado por especialistas e admirado, com deleite, pelos demais (*c.f.* Rosse, 2009a, p. 97-98; e 2009b, p. 101-102). Nesse sentido, enquanto muitas brincadeiras são em geral realizadas em quintais, varandas e espaços amplos, tendo como fundo o burburinho indistinto de conversas, risos, palmas, enfim, da reunião de pessoas dispersas em diferentes atividades e encontros, nunca observei um paulista brincado fora das salas de entrada das casas. Nesse cômodo, um público reduzido, acomodado em seus cantos, poderia se concentrar, em relativo silêncio, no trabalho músico-coreográfico.

80 Em Sabará (1997), alguns trechos de depoimentos transcritos pelo autor nos deixam supor que, na comunidade dos Arturos, os cantos executados na roça, ao longo das campanhas da Festa de Primeira Capina do Milho, eram chamados “polistas”. Em uma passagem já mencionada anteriormente por aqui (*c.f.* capítulo 3, seção 3.5), seu interlocutor Bil, por exemplo, conta que: “Havia duas turmas ou mais de capinadores no eito, conforme a roça. Pra cantá, um começava; a outra turma punha verso na mesma. O Zé Leontino era *cantador de ‘Polista’*, Juaquim Neneco também.” (p. 184, grifo nosso).

Ainda em diversidade à cantiga de roça, o paulista apresenta em seu início, em seu fim e entre as diferentes seções de uma cantiga, um trecho musical sem canto, tocado pela viola (ou violão) e pelos próprios corpos dos dançadores, que fazem soar sapateados e palmas. Além disso, como veremos logo à frente, as seções cantadas de diferentes paulistas são marcadas por algumas mesmas disposições e deslocamentos dos cantadores.

5.1.1 A dança do paulista e a figura cruciforme

Naquela tarde no Ribeirão dos Coqueiros, Dedé tirou o paulista aludido acima, ajudado por Sr. Zé de Eva, Sr. Davi e D. Jandira, que lhe deram então respectivamente a segunda, o contrato e a requinta. Para começarem-no, organizaram-se de acordo com o dispositivo de base da dança, uma figura quadrada que, marcando o sapateado realizado praticamente *sur place*, bem como as posições de partida e chegada dos percursos realizados nas seções cantadas, dispunha os cantadores da primeira e segunda lado a lado e de frente, respectivamente, à requinta e ao contrato, como na ilustração abaixo:⁸¹



Com o início do toque do violão, Dedé introduziu a dança que, nesse primeiro momento, se compunha de passos marcados por sapateado e palmas, realizados em homocinesia e homorritmia pelos quatro dançadores. Dedé, que segurava o violão com as mãos, fazia exceção no que diz respeito aos movimentos de braço, não realizando as palmas batidas por seus companheiros. Os golpes de pé ao chão se davam sempre em alternância entre os pés direito e esquerdo, ambos paralelos ao solo (*pieds à plat*). Além deles, os pés *à plat* eram também, em alguns momentos, arrastados sobre o chão, de acordo com a seguinte transcrição:

81 Nesta figura, bem como nas que a seguirão, primeira e segunda são indicadas como 1 e 2, enquanto contrato e requinta são abreviados pelas iniciais C e R.

♩ = 90

sapateado

Guit.

Sapateado:

- | | |
|--------------------------|---------------------|
| ♩ = pé percutido ao chão | ∩ = palmas |
| x = pé arrastado ao chão | x = estalo de dedos |

As batidas dos pés ao chão se faziam com passos muito curtos à frente, que levavam a primeira e a requinta, bem como o contrato e a segunda, a se aproximarem frontalmente cerca de algumas dezenas de centímetros. Os passos dados em seguida, com os pés arrastados sobre o chão, ao contrário, se faziam atrás, trazendo os dançadores de volta a seus pontos de partida.

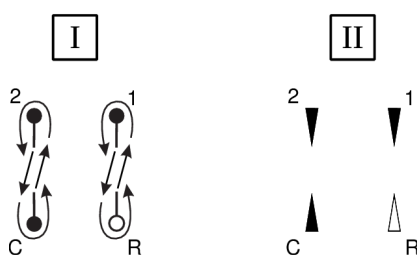
Nessa evolução, enquanto os três senhores mantinham seus troncos em geral eretos e fixos, D. Jandira torcia o seu levemente (menos de 45°) no plano da mesa, em sentido horário quando avançava, e em sentido anti-horário ao recuar. A cada vez que batia o pé acentuadamente contra o solo pela última vez antes das palmas, Sr. Zé ampliava o movimento das pernas, flexionando um pouco mais seus joelhos, como se fosse se sentar, ao mesmo tempo em que inclinava o busto à frente.

Tal seção do texto coreográfico, chamada por alguns de “merenda”, não se fazia específica a esse momento, ou a essa peça particular, mas marcava em geral, como eu mesmo já havia visto muitas vezes, as seções não cantadas de diferentes paulistas. Entretanto, o que aliás constitui traço comum a esse contexto músico-coreográfico, o texto da merenda nunca é alvo de uma reprodução estrita, supostamente rígida, ou exata, mas aproximativa, constantemente sujeita a encurtamentos, repetições de frases, substituição de estalos de dedos por palmas, etc.

Embora, como aliás vimos pelas cantigas de roça, as composições musicais das seções cantadas dos paulistas se façam, ao contrário da merenda, particulares a cada peça, o texto coreográfico executado sobre elas é em geral, como o sapateado, comum a diferentes peças. Mais uma vez, a exceção cai sobre a mesma cantiga de paulista apontada acima como não compartilhada com o repertório de cantigas de roça: além dos movimentos comuns às seções cantadas de diferentes paulistas, nela se acrescentam os apertos de mão e abraços.

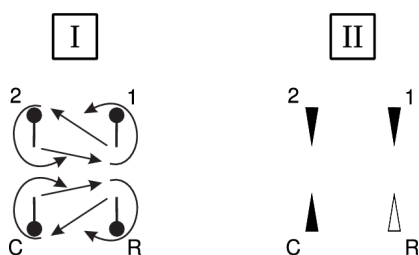
Depois da primeira merenda naquele paulista, os cantadores iniciaram a primeira seção da cantiga, composta por quatro linhas cantadas: as duas primeiras constituindo a primeira metade do verso jogado; as duas últimas o bordão, como o tenho chamado, da peça. Dedé passava ali a tocar no violão, com durações longas, apenas os acordes em que se apoiavam também as vozes em inícios, ou fins de frases. Era como se ele não executasse exatamente um determinado texto musical, mas consultasse seu instrumento ao longo do canto, usando-o como uma referência tonal, um diapasão para os cantadores.

Enquanto cantavam a primeira linha do verso, a primeira e a requinta, bem como a segunda e o contrato, caminharam à frente, passando uns à esquerda dos outros. Na altura em que atingiram os lugares antes ocupados pelos companheiros à frente si, cada um fez meia-volta, girando 180° e voltando a seu ponto de partida, onde mais uma meia-piruetta devolveria a todos suas posições originais:



Ao contrário do tempo musical da merenda, marcado em pulsos e metro regulares, o tempo se fazia aqui *rubato* e livre de apoios distintamente fortes e fracos. Os passos utilizados na curta caminhada realizada por cada dançador eram, também em contraste àqueles marcantes do sapateado anterior, assíncronos entre si. Embora os quatro companheiros caminhassem simultaneamente, os contatos de seus pés com o chão não se buscavam fazer ao mesmo tempo, tampouco em golpes bem definidos, ou diferenciados entre acentos e atenuações. Como veria nas demais seções cantadas, a atenção se voltava aqui antes ao próprio percurso desenhado, que a um determinado passo de dança.

Os quatro dançadores chegaram de volta a seus pontos de partida ao fim da primeira linha cantada e permaneceram ali enquanto concluíam o último acorde soado sobre ela. Assim que se começou a segunda linha, cada um deles passou a realizar um novo percurso, muito semelhante ao anterior, embora em direção perpendicular a ele. Agora eram primeira e segunda, bem como contrato e requinta, que passavam uns à esquerda dos outros, antes de fazerem meia-volta e, tornando a se ladear, retornarem a seus respectivos pontos de partida, como na ilustração abaixo:



Em seguida, sobre as duas últimas linhas da seção, repetiram os mesmos movimentos feitos sobre a primeira linha, ou seja, cada um cruzando o companheiro tido à frente de si e retornando a seu ponto de partida.

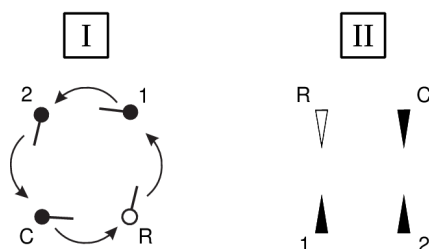
Terminada a seção, foi retomada a merenda, executada integralmente, de maneira semelhante ao início da brincadeira.

Sobre a segunda seção cantada, vinda em seguida a essa merenda, dançou-se também de forma exatamente paralela à primeira. Os mesmos percursos de lá foram realizados aqui sobre as linhas equivalentes da seção.

Ao fim dessa segunda parte cantada, entretanto, passou-se diretamente à terceira, sem nova volta à merenda. De fato, lembro-me de ter presenciado diversos paulistas em que a merenda marcava todas as articulações entre diferentes seções cantadas, bem como muitos outros em que aquela era dispensada, ou ainda resumida, apresentada apenas parcialmente, em alguns desses momentos. O tirador escolheria então a possibilidade que executaria, e a anunciaria aos cantadores ajudantes através do toque, ou como nessa articulação, da supressão do toque do violão.

Na terceira seção cantada, Dedé poderia ter conduzido seus companheiros mais uma vez pelas mesmas evoluções realizadas sobre as seções cantadas anteriormente. Entre a maioria dos tiradores de paulista que pude conhecer, tais percursos à frente e ao lado, com meia-volta, costumam ser em geral igualmente acionados sobre todas as seções do canto.

Dedé, entretanto, é conhecido por gostar de variar essa rotina, preferindo frequentemente girar o dispositivo, como uma roda, ao longo da terceira, ou da quarta e última seção cantada. Foi o que ele fez então, sobre aquela nova parte da cantiga que se iniciava. Como vimos no capítulo 3, a “parte principal” da cantiga é cantada duas vezes seguidas. Aqui, sobre a primeira dessas execuções, o dispositivo girou em sentido anti-horário. Cada dançador, orientando-se em direção daquele que se encontrava mais próximo do seu lado direito, passou a caminhar como sobre o perímetro de um círculo, cujo centro seria encontrado em igual distância de todos os dançadores. O passo utilizado na caminhada em si continuava o mesmo das seções cantadas anteriores:



O dispositivo girou assim 180°, levando a primeira e a segunda a trocar de lugar com o contrato e a requinta, respectivamente. Ao se cantar a parte pela segunda vez, um movimento oposto foi realizado, levando o dispositivo a girar em sentido horário e cada dançador a reocupar sua posição de partida.

Uma merenda resumida, composta, como visto na transcrição abaixo, por um excerto da apresentada mais acima, intercalou a terceira seção cantada da quarta e última:

♩ = 90

sapateado

Guit.

Na última seção cantada reproduziram-se mais uma vez os mesmos movimentos trazidos na primeira e segunda seções. Depois dela e por fim, a merenda foi integralmente retomada ainda uma vez, como encerramento da brincadeira.

Tendo em vistas tais traços da composição cinética do paulista, poderíamos distinguir nela duas partes contrastantes que são, em uma realização da brincadeira, continuamente intercaladas. Uma delas seria a “merenda”, marcada por sapateado e palmas, e despojada de percursos; enquanto a outra, pouco investida em passos característicos e ao contrário, notada por percursos dos dançadores, encontrar-se-ia sobre as diferentes seções da cantiga propriamente dita.

Tais deslocamentos, embora possam traçar um círculo, como visto na terceira seção da execução acima, se dão geralmente sobre traços perpendiculares, onde cada dançador segue primeiro à frente e atrás e depois à esquerda e à direita. Esses traçados, tidos como cruzados tanto por sua perpendicularidade individual, isto é, relativa aos dois eixos de direção adotados por cada dançador, quanto pelos cruzamentos que ocasionam entre diferentes dançadores que passam lado a lado em dados momentos, constituiriam, segundo o que me apontaram diferentes cantadores, o próprio cruzamento, ou benzimento a que se referiam os personagens do episódio trazido mais acima, no início do capítulo.

D. Maria do Bastião da Augusta me disse em dada ocasião que, além desses cruzamentos operados em meio aos percursos de dança do paulista, ela entendia também o próprio dispositivo de base da brincadeira como a figura de uma cruz. Ademais, o som da cantiga participaria igualmente, para essa senhora, do cruzamento construído. Eu lhe perguntava então sobre o princípio antigo de se brincar, em uma ocasião qualquer, o paulista antes de outras eventuais brincadeiras, ao que ela, referindo-se a um tempo passado, me contava:

“Era uma cabocada, era uma outra sociedade e podia ser uma dança de... de violão pra lá, né? Mas o dono (da casa, o anfitrião) preferia o paulista dentro da sala. Não sei se porque gostava, ou se porque era bom, fazer a cruz na sala. Porque faz a cruz, né? Na sala. E canta. A cantiga também vai é encruzada, né? A cantiga de paulista. (...) O som e o modo deles cantar na sala é encru..., é, deles fazer o paulista é encruzado, não é? Já vai quatro homens, né? É uma cruz, né? Pois eles preferiam e disso aí é verdade, que eu alembro. Cantava o paulista primeiro. Ninguém brincava nada lá, se não fosse um paulista primeiro. Aí agora, brincou um paulista, soltava a cabocada para os homens e as moças na roda, no terreiro. [Sr. Bastião: Era.] Brincava nove...”

Os quatro cantos do dispositivo de dança já representariam em si as quatro pontas de uma cruz (“Já vai quatro homens, né? É uma cruz, né?”) Não pude compreender exatamente, no entanto, como se dava o movimento cruciforme do som da cantiga, como indicava D. Maria. Busquei insistir um pouco mais sobre isso, na conversa, sem melhores resultados. A senhora acrescentaria apenas: “Só na minha mente assim que eu vejo, que ela, os homens faz isso aqui assim, conforme eles fazem, parece que a cantiga também acompanha, né?” Talvez ela se referisse à movimentação dos próprios sons musicais pelo espaço em traçados cruzados, através dos deslocamentos de suas fontes sonoras, isto é, dos cantadores.

Mas fora tais cruzamentos sonoros e cinéticos, notamos ainda que os percursos na dança do paulista lidam também – e em meio àqueles – com a delimitação de um certo perímetro. Tanto em seus percursos “cruzados”, quanto nos trajetos circulares acionados por Dedé, os dançadores realizam traçados que ligam os quatro cantos do dispositivo de base em circunferências fechadas. Voltaremos mais à frente à imagem da circunferência que, estreitamente relacionada à da cruz, mostrar-se-á como essa, também carregada de agência mágica.

5.2 O benzimento com brasas e o movimento cruciforme

D. Dôra e D. Jandira aprenderam com sua mãe a benzer com brasas. Suas duas avós também sabiam benzer dessa maneira. Alguns dos filhos de D. Jandira também o sabem, tendo aprendido a técnica igualmente com a própria mãe que, trabalhando fora de casa, não podia atender às pessoas que a procuravam em busca da reza. Sendo capazes de benzer, os meninos mais velhos, que recebiam então essas pessoas, já podiam despachá-las sem a presença da mãe.

Como ao cantador de paulista, nenhum dom, ou qualidade exclusiva é exigida ao benzedor, além da capacidade de memorizar e reproduzir determinadas fórmulas verbais e cinéticas. Como me disseram diferentes benzedoras, qualquer pessoa, em princípio, pode aprender a benzer, desde que consiga repetir as palavras e gestos certos. Miguel, um dos filhos de D. Jandira, teria mesmo aprendido a benzer e tempos depois, por falta de prática, desaprendido, ao se esquecer de parte dos procedimentos.

Segundo o que pude entender de uns e outros, o benzimento com brasas, bem como outras formas de benzimento muito parecidas a ele⁸², seria bastante comum na região e seu uso se faz regular, em Turmalina, como tratamento de duas patologias mágicas, chamadas “mau-olhado” e “quebrante”. Tais males, muito semelhantes entre si, seriam ambos projetados, mesmo que involuntariamente, pela inveja, ou pela admiração de alguém sobre outrem. O acometido pode, em função da patologia, apresentar dores de cabeça, fraqueza súbita, mal-estar, enfim, diferentes sintomas que, mesmo não configurando, em muitos casos, uma doença propriamente dita, constituem perturbações de sua boa saúde e ânimo.

Além disso, o benzimento com brasas pode ser usado também para combater ataques mágicos mais diretos e deliberados, como feitiços. Para uma vítima de feitiço, inclusive, podem se fazer necessárias várias sessões de benzimento, às vezes com diferentes benzedores, até que o tratamento seja concluído.

Embora possa ser visto então como um procedimento terapêutico, benzer-se com brasas seria ao mesmo tempo, nesse contexto, um método de defesa contra ataques maléficos, num campo de rivalidade mágica. Assim como a dança do paulista, sua eficácia nesse propósito ver-se-ia ligada à figura da cruz também traçada, como veremos a seguir, com movimentos do corpo, em simultaneidade à reprodução de uma dada composição verbo-vocal.

Certa vez pedi a D. Dôra para gravá-la benzendo, tendo em vistas o entendimento que eu buscava de tal prática em minha pesquisa. Eu já a havia assistido benzer em outra ocasião, bem como D. Jandira e Lena, filha dessa. D. Dôra então, propondo direcionar a reza a mim mesmo, procedeu como o seguinte.

Logo antes de começar, junto ao fogão, ela separou algumas pequenas brasas que se encontravam debaixo da trempe, arrastando-as, com ajuda de uma das peças de lenha que então queimava, ligeiramente para fora do fogão. Um copo de vidro, cheio de água, também já havia sido reservado ao lado.

Segurando uma colher com a mão esquerda, D. Dôra fez o “sinal da cruz”, gesto católico tão conhecido. Levou assim a mão direita aberta até a altura do rosto, tocando a testa com o polegar num ponto acima, abaixo, à esquerda e à direita dela. Em seguida, os mesmos movimentos foram repetidos sobre a boca e o peito. Enquanto a mão se movimentava, a senhora sussurrava: “Pelo sinal da santa cruz, livrai-nos Deus, nosso senhor, dos nossos

82 D. Jandira e algumas de suas filhas, por exemplo, podem benzer também com ramos verdes, através de fórmulas praticamente idênticas às usadas com a brasa. Em princípio, apenas os objetos manipulados mudariam entre as duas técnicas.

inimigos”. Sem interromper o fluxo de movimentos, realizou ainda, na sequência, o “em nome do Pai”, levando a mão direita à testa, ao centro do peito, à esquerda e à direita desse, enquanto dizia “Em nome do Pai, do Filho, do Espírito Santo, amém”.

Apanhou nesse momento três brasas com a colher levada agora pela mão direita. Sobre a boca do copo com água, D. Dôra as manipulou em pequenos segmentos de reta que cortavam o ar em dois eixos perpendiculares. Como os dançadores do paulista, as brasas eram conduzidas primeiro à frente e atrás, depois à esquerda e à direita. O centro da abertura do copo era o eixo central de tais traçados, cuja amplitude ultrapassava ligeiramente as bordas daquele objeto. Tais movimentos foram repetidos oito vezes, cada traço ocupando um mesmo espaço de tempo, como um pulso musical regular.



D. Dôra benze com brasas.
(foto nossa)

Ao mesmo tempo, a benzedeira começou também a declamar o texto transcrito abaixo, onde as sílabas sublinhadas coincidiam com o início de cada traçado, e logo, marcavam também, como os movimentos das brasas, o mesmo ritmo regular. Sua voz era fraca, quase sussurrada:

Leonardo, eu te curo
De quebrante, olhado
Qu excomungado
Com dois eu ponho
Com três eu tiro
Mando pra onda do mar
Onde não canta galo, nem galinha
Nem cristão nenhum

Ao terminar, virou a colher, deixando cair as brasas dentro do copo com água. Tomando novas três brasas, reiniciou em seguida a mesma série de movimentos e palavras, a partir do “nome do Pai”. Tal sequência seria repetida ainda uma última vez, totalizando três execuções e nove brasas derramadas no copo. Um último “nome do Pai” encerraria o benzimento.

Nesse momento, quatro brasas boiavam, praticamente estáticas, na superfície da água, enquanto as cinco restantes haviam submergido, encontrando-se assim, ao fundo do copo. Perguntei a D. Dôra se tal disposição significaria alguma coisa. Ela me explicou então que as brasas afundadas indicavam mau-olhado ainda restante em mim:

“Tem um pouco, né? De quebran..., de olhado. Que criança eles falam ‘quebrante’, né? E adulto, eles falam ‘olhado’. [eu: No caso, se tivesse afundado tudo...] Tinha mais. [eu: Tinha mais. Se boiou é porque...] Não tem. Indicação de antigamente, Vicente de João Gardino já dizia que se fosse de mulher, ia rodando, né Zé? [Sr. Zé de Eva: É.] Se a mulher, se é olhado que a mulher tivesse colocado, as brasas iam rodando.”

As posições das brasas, em função de flutuarem ou afundarem, indicavam ali o tanto de olhado que recaía sobre o benzido. D. Dôra mesmo havia me contado, em outra ocasião, que, segundo seu entendimento, as brasas carregadas de olhado deveriam descer até o fundo do copo justamente por levarem consigo o peso do olhado: “Que eu achava assim, no caso, como é que a brasa vai descer quando tem olhado? Deve que ela pesa, né? E quando não tem, ela já não desce, dentro d’água.”

Por outro lado, o estatismo das brasas revelava o gênero da pessoa que colocava o olhar, no caso, um homem. Mas se as brasas, ao invés de permanecerem imóveis, girassem dentro do copo antes de se afundarem, contornando seu perímetro por dentro (e o sentido de tal rotação não teria importância, segundo D. Dôra e Sr. Zé de Eva), o olhar teria sido colocado, ao contrário, por uma mulher. Em uma ocasião anterior, Sr. Zé de Eva havia me contado um dado episódio em que teria se feito benzer, no qual o benzedor, observando as brasas que giravam dentro do copo, as teria relacionado à saia rodada de uma mulher: “Olha para a água Zezinho, olha para a água. Aqui oh, é mulher, é mulher, aqui a saia da mulher rodando aqui.”

Poderíamos observar ainda que, além dos movimentos cruzados imprimidos às brasas sobre o copo ao longo do benzimento, aquelas também, quando carregadas de olhar, traçariam ainda um outro cruzamento cinético. No início de sua submersão, ao atravessarem a flor da água, elas estariam cruzando o plano dessa. Através de tal cruzamento, as brasas pesadas romperiam o envoltório do líquido, adentrando-o, fazendo-se circundadas por ele.

5.3 O encruzamento como antibenzimento

Mas embora a figura da cruz esteja então relacionada, tanto no paulista, quanto no benzimento com brasas, à proteção mágica, ela pode em outros casos, de maneira oposta, ser carregada também de um poder de vulnerabilização, isto é, de desproteção, como um tipo de antibenzimento.

Nos giros de folia realizados pelos cantadores que acompanhamos, por exemplo, onde diversas residências são seguidamente visitadas pela bandeira levada por eles, um princípio de deslocamento dessa “companhia” faz com que o percurso realizado por ela tome idealmente uma forma circular, fechada, que não deve absolutamente ser “encruzada”, isto é, atravessada por seu próprio traçado. Como vimos rapidamente no capítulo 2 (em seu item 2.2.1.2), a casa do “procurador” do giro, importante responsável pelo evento, deve ser idealmente, ao mesmo tempo o ponto de partida e de chegada da bandeira. As dezenas de visitas realizadas nesse intervalo são organizadas de maneira que o itinerário entre elas se dê em sentido anti-horário, sem que a linha traçada por ele jamais atravesse a si mesma. O círculo delineado pelo percurso da bandeira não deve ser rompido com o transpassamento de sua circunferência.

Caso isso aconteça, segundo o que me disseram muitos foliões, a própria companhia poderia se ver, por desavenças quaisquer, impossibilitada de realizar novos giros, ou algum de seus integrantes poderia mesmo, em breve, vir a óbito.

Em ambos os casos, a companhia ver-se-ia, por conta do encruzamento do giro, desprotegida, vulnerável a influências malignas. O contorno traçado pela bandeira demarcaria um espaço protegido magicamente, benzido, à imagem de um campo de força? O atravessamento de seus limites significaria o rompimento também de tal blindagem?

Giros, círculos e cruzamentos

Diferentes autores observam casos em que, de maneira semelhante, “foliões”, ou “folias” encontrar-se-iam envolvidos a percursos circulares, cujo autocruzamento implicaria na quebra de um determinado território mágico.

Chaves (2009), por exemplo, descreve nos municípios de São Francisco e Januária (norte de Minas Gerais), o “giro” como iniciado e concluído na residência do chamado “imperador”, importante responsável pelo evento (p. 117). Além disso, o percurso realizado seguiria sistematicamente “de Oriente para Ocidente” (*ibid.*), passando por todas as casas do intervalo sem jamais atravessar “duas vezes um mesmo caminho para não apagar o rastro, como dizem.” (p. 118). O trajeto percorrido aqui delimitaria ainda o contorno de um espaço sacralizado pelo santo levado: “O giro cria território, ao estabelecer um limiar, uma passagem simbólica que separa o que está dentro, relacionado simbolicamente pelo rastro deixado, do que está fora. (...) Esse rastro, formando um círculo ou uma rede onde se articulam casas, de vivos e de mortos, e, caminhos, não deve ser rompido.” (p. 119).

A respeito de diferentes “giros” de folia praticados em Urucuia (MG), Pereira (2011b, p. 172-175) observa que esses também se constituem de percursos idealmente circulares, realizados em sentido anti-horário, tendo como pontos de partida e chegada a “casa do imperador”. O território demarcado por tal contorno seria igualmente sacralizado por ele e o entrecruzamento de seu limite pelo próprio deslocamento do “grupo de foliões” absolutamente evitado. A não observação de qualquer desses princípios poderia, ainda em semelhança aos giros percebidos em Turmalina, acarretar em morte, ou desavenças entre os “foliões”.

Levando em conta que as caminhadas entre diferentes casas se dão em um giro, à exceção daquele dedicado aos Santos Reis, sistematicamente ao som ininterrupto de um rulo de caixa, tocado então pelo “caixeiro” que segue junto à bandeira, temos que a linha virtual percorrida pela companhia se faz marcar também acusticamente. Aliás, tal rulo, escutado ao longe pelas grotas percorridas, é de fato muito saliente em um giro, prevenindo anfitriões da distância em que a bandeira se encontra de sua residência, indicando aos companheiros que porventura queiram se juntar à companhia sua localização, enfim, demarcando efetivamente o percurso realizado. Como no paulista, o cruzamento realizado ou evitado em um giro compreenderia não apenas o movimento das próprias pessoas nele envolvidas, mas também os sons produzidos por elas.

Outra evitação cultivada nos mesmos giros seria aquela relacionada à travessia da bandeira levada por debaixo de cercas. Caso ela fosse passada por sob tais barreiras, a mesma vulnerabilidade decorrida do cruzamento apontado acima recairia sobre sua companhia.

De forma ainda semelhante, de acordo com o que pude ouvir de uns e outros, um feiticeiro, isto é, alguém munido de fórmulas mágicas usadas como investidas cruéis contra outras pessoas, não deveria, tampouco, atravessar cercas, sob o risco de se encontrar, no momento da travessia, magicamente desprotegido, sujeito a ataques diversos.

Da mesma maneira, feiticeiros, ao cruzarem águas correntes (córregos, ribeirões, etc.), caminhando por dentro delas, ver-se-iam ali desprotegidos. Nesse momento seus inimigos poderiam acertá-lo, tanto com feitiços ou contra-feitiços, quanto com tiros de arma de fogo, ou outro tipo de ataque qualquer, mesmo que não-mágico.

Um dos interlocutores desta pesquisa me contou um caso acontecido há muito, envolvendo sua avó (que ao mesmo tempo é também sua madrinha) e uma vizinha dela, supostamente feiticeira, em que o cruzamento de percursos e cercas aparece carregado de força mágica de desproteção, força usada inclusive, na circunstância, enquanto ataque. Por discrição, não indicaremos nomes, ou dados que possam identificar os implicados. Em suas palavras:

“Dindinha (Fulana) era uma pessoa muito trabalhadeira e ela sempre saía da casa dela, ia em uma casa de uma vizinha, ia para as roças. Aí depois, o meu avô estava desconfiando que a... [eu: isso era lá no (determinado local)?] Era,

no (determinado local), naquele trecho ali, de compadre (Beltrano). Que tinha uma mulher que estava fazendo feitiço pra ela, pra dindinha. [eu: Conhecida dela? Gente que morava lá perto também?] É, morava lá perto. Aí pegou e ela falou: ‘Bobagem (Fulano), não tem ninguém fazendo feitiço para mim não.’ (Ao que ele respondeu:) ‘Ôh (Fulana), tem. Eu vi seu rastro, na encruzilhada lá, a mulher pegou, eu vi lá, estava lá o... a unha de boi, tirou casca de unha de boi e cruzou no seu rastro.’ ‘Ah (Fulano), bobagem, o feitiço, quem faz o feitiço, o feitiço vira contra o feiteiro. Ela está fazendo isso pra mim, mas a justiça divina é reta. Ela vai fazer isso pra mim e isso vai ficar de cima dela. Eu não vou fazer nada com ela, que eu nem sei fazer nada, mas Deus toma conta dela.’ Aí teve um dia, ela subiu, ela, essa mulher foi passar em cima da cerca pra pular para o outro lado, aí ela escorregou e bateu o peito na ponta da estaca. E isso foi ficando ruim, antigamente não tinha tratamento (médico). E foi ficando ruim, com esse, esse peito furado, aí pegou e esse problema desse peito, ela veio à morte. Igual diz, ela fazendo ruindade pros outros, no fim ela morreu com o peito furado em estaca. (...) Ela (a avó) não acreditava no feitiço, mas o meu avô, ele viu os negócios encruzados em cima do rastro dela, aí ele acreditou que estava fazendo porqueira pra dindinha. Mas no final ela acabou foi morrendo com esse problema desse peito.”

O caminho percorrido pela dindinha teria sido o alvo do ataque da vizinha feiticeira. Uma pegada daquela, o rastro que indicava seu trajeto, teria sido cruzado com a casca fibrosa de uma árvore, a “unha de boi”, pela acusada. Entretanto, vemos que não apenas o atravessamento de um trajeto aparece mais uma vez como procedimento de vulnerabilização mágica daquele que o teria percorrido, mas que tal cruzamento é feito ainda sobre uma encruzilhada de caminhos, isto é, sobre outro ponto de atravessamento. Tendo sido prevenida por seu marido, que havia encontrado seu rastro encruzado pela unha de boi sobre uma encruzilhada, a até então vítima, com sua fé, colocou o caso nas mãos de Deus, esperando que ele a protegesse e ao contrário, devolvesse o ataque a sua própria autora. Pouco depois disso, numa inversão do jogo agonístico, a feiticeira que atacava se viu atingida fatalmente, tendo uma estaca cravada ao peito quando, justamente, procedia também a uma travessia, no caso, sobre uma cerca. O cruzamento da cerca que, como vimos, consiste em tabu para os feiticeiros, coincidiu aqui com o momento de vulnerabilidade da vizinha.

5.4 O perímetro, ou a circunção enquanto gesto ofensivo

Em maio de 2016, quando girávamos com a bandeira do Divino Espírito Santo no Alto Lourenço, chegamos a uma casa, como normalmente se vinha fazendo, pela porta da frente. Por ali a companhia passou, acessando a sala de entrada da casa, onde se cantou a folia do Divino. Em seguida, todos foram convidados pelos anfitriões a se dirigirem ao quintal, onde seriam servidos comes e bebes. Atravessamos assim a sala, chegando à cozinha e finalmente, por ela, à parte externa aos fundos da casa. Ali o pessoal foi servido e em retribuição, brincou alguns cabocos.

Pouco antes de nos irmos embora, para darmos continuidade ao giro, eu me encontrava próximo a Sr. Zé de Miguel e em conversa com ele. Despedimo-nos juntos dos donos da casa e no momento de nos dirigirmos de volta à estrada, talvez seguindo um de meus filhos que corria pelo quintal, ou acanhado em passar por dentro da casa sem a condução de um de seus moradores, comecei a caminhar por fora dela, buscando voltar ao caminho por onde havíamos chegado pelo exterior da moradia. Sr. Zé de Miguel então, justificando nesse caso nossa separação, disse-me algo como: “É... você passar por aí? Eu vou voltar pelo mesmo caminho que fiz na chegada. Vou sair por onde entrei.” Claro, desisti ali de meu ingênuo projeto e, seguindo aquele senhor pelo interior da residência, aproveitei para buscar compreender melhor o assunto que então se esboçava. Sr. Zé me explicou que, caso ele entrasse na casa pela porta da frente, atravessando-a por dentro e voltasse por fora dela, ladeando-a, estaria assim “rodeando” o imóvel, isto é, circundando-o. Nessa hipótese, as pessoas presentes poderiam eventualmente suspeitar de que ele tramava, com tal percurso, algum ato de feitiçaria.

De fato, depois disso, pude perceber diferentes casos, contados por diferentes pessoas, em que por exemplo, pouco tempo depois de um vizinho ter dado uma volta em torno de um chiqueiro, ou de um galinheiro, cujos sadios animais ele havia sem sucesso tentado adquirir, esses deixariam subitamente de se alimentar, ou morreriam de repente, sem outras causas aparentes, além da suspeição de feitiçaria. O vizinho invejoso, fechando os animais em um círculo traçado por seu próprio percurso, submetê-los-ia a sua magia, dessa maneira.

Assim como o giro de uma bandeira, a circunção funcionaria, nos casos acima, como a delimitação de uma área de influência mágica, dentro da qual se colocavam em jogo

atos ligados ao exercício de uma certa rivalidade. Opostamente, enquanto uma demarcaria um domínio amistoso e sadio, relacionado à proteção contra o mal, a outra criaria um círculo nocivo e hostil, onde o mal prevaleceria.

Tendo tal qualidade da circundação em mente, o cruzamento, através de diferentes procedimentos, ganharia a conotação de seu rompimento. Ele constituiria o atravessamento da linha que demarca os limites de um campo de força, a penetração do envoltório de uma esfera em princípio fechada, permitindo então um acesso a ela. As áreas de influência seriam, nesse caso, através do cruzamento de seu limite, arrombadas e assim, desprotegidas.

Lucas (2005, p. 168 *et seq.*), a respeito de dois reinados de Nossa Senhora do Rosário em Minas Gerais – dentre os quais um mantido na comunidade dos Arturos, cujo trabalho coletivo de limpeza de roças já foi inclusive mencionado anteriormente por aqui –, observa a noção de círculo fortemente ligada à delimitação de um espaço-tempo sagrado e protegido, tendo na imagem do rosário sua metáfora direta. A forma circular e fechada de tal objeto serviria ainda, nesse contexto, de princípio de organização para diversos e diferentes procedimentos cinéticos, acústicos, bem como espaciais e temporais, de forma mais geral.

A ideia de rompimento, ou de não-fechamento do contorno do rosário, que pode se dar em meio a diferentes momentos e ações rituais, implicaria aqui, como no nosso caso, também na vulnerabilização mágica de seu conteúdo. De acordo com a autora:

“A forma fechada do rosário é então utilizada para aludir às fronteiras que delimitam o interno e o externo de várias situações espaciais e temporais: (...) Também por essa correspondência, nas várias dimensões de espaço e de tempo, o que foi aberto tem que ser fechado para garantir a união, a força, a firmeza e, conseqüentemente, a proteção, uma vez que *as brechas podem permitir a entrada de algo que comprometa a integridade dos grupos ou do ritual.* (...)”

O vínculo entre a firmeza do grupo e a união das contas na corrente do rosário se estende também às guardas, que não devem ser atravessadas por quem não pertença às irmandades para não ‘partir o rosário.’” (*ibid.*, p. 171, grifo nosso)

5.5 Música, movimento e rivalidade

De volta ao paulista brincado naquele fim de tarde, no Ribeirão dos Coqueiros, poderíamos pensar então que os encruzamentos realizados pelos dançadores sobre as duas primeiras, bem como sobre a última das seções cantadas, benzia a ocasião, resguardando-a do mal na medida em que desatava, cortava a linha de sua barreira de contenção? Ao mesmo tempo, o perímetro delimitado pelos percursos de dança realizados tanto em meio aos cruzamentos, quanto na roda lançada por Dedé na terceira seção cantada, tais contornos demarcavam, como os giros do Divino, um domínio benzido, dedicado à defesa contra o mal?

Tudo isso é prática que “vem dos antigos” e embora se conheça bem os devidos procedimentos de um lado e seus efeitos, de outro, os mecanismos que levam de uns a outros não parecem constituir geralmente alvo de muito interesse. Talvez essa “caixa-preta” (*c.f.* Rosse, 2009a, p. 111-112; e 2009b, p. 115-116) seja inclusive uma peça importante da própria eficácia dos atos estéticos e mágicos que a dança do paulista opera.

Como Sr. Zé de Eva nos disse no capítulo 4 (item 4.2.1), também o milho plantado em covas dispostas segundo figuras cruciformes teria, sem motivos bem formulados, seu rendimento incrementado: “Os antigos também tinham um dizer, né? Que você plantou o milho cruzado, que era melhor, o milho dava mais. Eles tinham esse dizer, né? Você plantava covando cruzado. [eu: Será por que isso?] É ideia dos antigos, né?” Além das vantagens oferecidas por esse tipo de disposição das covas ao próprio processo de covação, otimizando o deslocamento do coveiro e aproveitando melhor o espaço da área de lavoura, a cruz benzeria os pés de milho, na hipótese acima, desmanchando eventuais influências malignas sobre eles. A roça tornar-se-ia um domínio amistoso, que protegeria as plantas de possíveis investidas hostis.

Paralelamente, a mesma área plantada poderia mais tarde, no momento de sua capina, ou repasso, se tornar palco de outros exercícios de rivalidade que, não lançando mão de procedimentos mágicos em seus propósitos, utilizariam ainda o traçado de contornos e cruces segundo os mesmos princípios de delimitação e rompimento de áreas de influência opostas. Os cambões, caixões, ou bicos, dentro dos quais vimos serem fechados José Maurício e outros camaradas, não seriam outra coisa que circunferências traçadas por percursos cinéticos de uns, tendo em vistas o jugo, a submissão de outros. Dois camaradas associados que conseguissem delinear entre si um cambão, no interior do qual se encontrassem outros,

prenderiam esses em tal circunferência, onde, na impossibilidade de cruzar seus limites, os mesmos permaneceriam dominados. No lado oposto da disputa de forças, o último recurso de um camarada que se visse sendo fechado em um caixão por dois outros acima de si, seria o arremesso de sua enxada à frente, buscando cruzar, com o trajeto da ferramenta, a linha que o cercaria de outra maneira. Ainda no mesmo sentido, o próprio princípio de não-cruzamento do caminho traçado por cada marombeiro – seu rastro –, na roça, pelo percurso de outro, demonstraria também que tal traço demarca o espaço dominado por quem o desenhou. Seu atravessamento constituiria invasão de uma esfera alheia, afronta que ultrapassaria os limites do trabalho e da rivalidade bem humorados.

Enfim, os movimentos cruciformes, bem como a delimitação de contornos fechados, riscados por percursos cinéticos, colocar-se-iam, tanto no paulista, quanto no trabalho com enxada dentro de grupo de camaradas, a serviço da instauração e da destruição de campos de força opostos, em contextos de rivalidade.

Ainda de forma comum, em ambos os casos, o trabalho cinético desenvolver-se-ia em meio às mesmas construções musicais. Os mesmos elementos de composição cinética seriam articulados, em um caso, como no outro, a um único repertório de cantigas. Enquanto o cruzamento e a circunção, na dança do paulista, serviriam para benzer a ocasião, livrando-a magicamente de possíveis desavenças entre companheiros, na maromba, tais movimentos, desenvolvidos em simultaneidade às mesmas cantigas do paulista, buscariam ao contrário, a troca de ataques e defesas entre os camaradas presentes.

Conclusão

Buscamos tratar, ao longo da tese, de diferentes aspectos da rotina musical do chamado “grupo de foliões do bairro São João Batista”. Vimos que, embora tais cantadores se articulem atualmente em torno dos conceitos um tanto unificadores e homogêneos de “grupo” e “folião”, tal formulação, dinâmica e instável, parece se criar de maneira contingente, constituindo estratégia atual para o cumprimento de trabalhos outrora divididos espontaneamente entre muitos cantadores, então organizados de forma momentânea a cada situação musical.

Frente a processos recentes de modernização da agricultura e da pressão que eles têm exercido sobre a população camponesa, no município de Turmalina, em direção ao trabalho assalariado e à migração do campo para a cidade, novas configurações seriam experimentadas por essas pessoas na atualização de suas práticas musicais, ao longo das últimas décadas. Os presentes “foliões” seriam assim, nesse contexto, cantadores de folia, na mesma medida em que “brincadores de paulista”, “caboqueiros”, “marombeiros”, “rezadores de terço”, enfim, companheiros, circunvizinhos que, juntos, buscariam atualizar um calendário sócio-musical diversificado, composto de tipos e situações musicais que ultrapassam as folias e seus giros.

A despeito de um olhar corrente na literatura que versa sobre casos onde também se fazem caros os conceitos de “folião”, ou de “folia”, em que tais noções seriam colocadas como referências de partida, inseridas em dada identidade já delineada à priori, buscamos propor, alternativamente, uma abordagem que, ao seguir pistas e elementos imprevistos de antemão, pudesse encontrar aos poucos o perfil de eventuais conjuntos, ou identidades, percebidos então de forma local e autônoma. Além de uma escolha metodológica, buscamos marcar com esse olhar uma orientação epistemológica – projeto aliás nada original, embora estranhamente magro na literatura dedicada à chamada “cultura popular” no Brasil –, onde a prática musical, seus conceitos, suas estruturas formais, suas qualidades estéticas, etc., seriam nosso ponto almejado de chegada, e não de saída.

A partir sobretudo da observação de uma maromba e da dança do paulista, que divide com aquele evento um mesmo repertório de cantigas, acompanhamos diferentes formas de elaboração musical e cinética que nos pareceram convergir em exercícios mais ou menos diretos e declarados de rivalidade.

Um germe de disputa já surgiria em meio ao princípio de encadeamento das cantigas de roça em uma marca de serviço. Ao cantá-las, tiradores e respondedores, com a colaboração indispensável dos cantadores ajudantes, “falariam” entre si, estabelecendo um tipo de diálogo musical onde cada um deles, tirando uma cantiga, incitaria outro a respondê-la (isto é, a repeti-la) e pouco mais tarde, a tirar uma nova peça que devolveria, por sua vez, o mesmo estímulo ao primeiro cantador.

Diferentes aspectos formais da cantiga de roça dita “com parte” se mostraram ligados a um certo embaralhamento de seu conteúdo musical e poético. A organização das diferentes parcelas da letra de uma peça, por exemplo, dá-se com a interpolação de linhas da cantiga propriamente dita a outras do verso, unidade semântica distinta daquela, ao mesmo tempo em que apresenta trechos da primeira em ordem diversa à sugerida por seu conteúdo semântico. De maneira semelhante, um mesmo trecho do texto musical de uma peça pode ser associado, em diferentes repetições, a linhas tanto da cantiga, quanto do verso, utilizando a articulação percebida entre elas. Rimas entre diferentes linhas de uma cantiga, ou verso, seriam também, ainda no mesmo sentido, distanciadas no tempo e minimizadas pela ligação a sílabas sem conteúdo semântico, ou rima.

Tendo em vistas o desafio mnemônico especialmente proposto por tais procedimentos composicionais, onde conteúdos de diferentes parâmetros seriam continuamente estabelecidos e ao mesmo tempo confundidos, tendo suas inter-relações regularmente transpostas de lugar, a capacidade de um cantador em tirar e responder cantigas em profusão, isto é, em se lembrar de um conjunto extenso de peças ao longo de uma jornada, já seria em si alvo de exaltação. A garrafa enfeitada, um mimo oferecido pelos patrões aos cantadores ao fim de uma marca de serviço, materializaria inclusive certo reconhecimento ao árduo trabalho prestado por esses. Como nos disse com orgulho Sr. Zé de Eva, ao narrar a primeira vez em que teria cantado cantigas de roça, ainda menino: “Todas cantigas que eles tiravam, eu respondia, toda cantiga, o dia inteirinho! (...) Aí os outros cantou, ganhou a flomena e nós cantou também e ganhou a flomena também.”

Nessa profusão de cantigas, não apenas cantadores instigar-se-iam mutuamente a cantar, mas as próprias peças entoadas poderiam também suscitar outras, através do compartilhamento de traços em comum entre elas. Tais traços, que poderiam ser encontrados em diferentes parâmetros (uma célula rítmica, um nome evocado em uma letra, um perfil melódico, etc.), funcionariam como pontos de contato entre as cantigas, organizando-as em

zonas de vizinhança dispostas sobre um mesmo plano achatado, não hierarquizado. O amplo fundo disponível de cantigas de roça seria então parcialmente acionado, em uma marombada, através de tais associações, ligando-se e desligando-se continuamente a diferentes elementos de conexão.

Vimos que o trabalho com enxada em grupo de camaradas, concomitante ao trabalho musical dos marombeiros, encontra-se inserido em uma lógica produtiva. Em vistas de otimizar a força de trabalho despendida, os marombeiros buscariam, por exemplo, se dispor e locomover em relação ao relevo do terreno, organizando-se para isso segundo um determinado dispositivo de base, cujos ritmo de deslocamento e orientações seriam idealmente coordenados por alguns de seus integrantes. Entretanto, muito além de razões práticas, ou econômicas, o trabalho cinético dos marombeiros estaria também e talvez sobretudo submetido frequentemente a um exercício (até certo ponto) jocoso de rivalidade, que colocaria em jogo a astúcia de cada camarada na lida com a enxada.

Através de diferentes estratégias, marombeiros rivais buscariam traçar com autonomia o próprio percurso e ao mesmo tempo impedir o(s) outro(s) de fazê-lo. Nessa disputa, os companheiros em desvantagem, impossibilitados de cruzar as linhas percorridas por aqueles à frente de si, encontrar-se-iam envoltos, dominados em cambões delineados pelos oponentes, ou ainda conduzidos por esses através de trechos mais difíceis de se trabalhar. Um paralelo poderia ser feito, a esse respeito, entre os registros musical e cinético dos marombeiros: enquanto lá, os cantadores incitar-se-iam continuamente a falar e responder cantigas, alimentando assim a troca de falas entre si e possibilitando com isso a própria manutenção de seu trabalho musical, aqui os camaradas provocar-se-iam a reagir também constantemente às movimentações propostas entre uns e outros. O marombeiro treteiro, como o tirador/respondedor de cantigas, deveria ser capaz de responder contínua e prontamente à “fala” – entenda-se aqui, às investidas cinéticas – de seus pares, sob o risco de não poder mais, ele mesmo, continuar a se movimentar.

A disputa em meio ao trabalho cinético dos marombeiros constituiria, ainda em paralelo a seu trabalho musical, um forte componente festivo da ocasião. Se por um lado, as cantigas de roça far-se-iam inseridas em uma série de relações entre os presentes, tecendo trocas de gentileza entre eles, brincadeiras, agradecimentos, bem como um determinado espírito de lirismo e beleza estética, por outro, as tretas no trabalho com a enxada seriam motor de troças e rivalidade, relações também caras ao clima de celebração estabelecido. Uma

campanha de trabalho coletivo – uma marca de serviço – seria, através desses elementos, uma festividade.

O paulista, tipo musico-coreográfico dito de “brincadeira”, marcante de cabocadas e outros eventos propriamente festivos, apresentaria a vocação mágica de benzer tais ocasiões, através dos percursos cruciformes de seus dançadores, blindando-as de eventuais influências maléficas. O movimento ligado ao cruzamento, em estreita relação ao da circundação, estaria nessa dança, de maneira semelhante a gestos, disposições e percursos cinéticos de outras situações – como giros de folia, benzimento com brasas, atos de feitiçaria, plantio de roças e marombas –, associado ao estabelecimento, ou à fragilização de campos de força antagônicos. Enquanto a circunferência estaria ligada à delimitação de tais espaços enquanto domínios, o atravessamento da linha virtual que marca seus limites implicaria seu rompimento e com isso, sua dissolução.

Na maromba, a circundação e o encruzamento constituiriam elementos centrais nos princípios de locomoção dos marombeiros. Tais formas de movimento estariam ali, dessa maneira, estreitamente ligadas à rivalidade exercitada entre eles, antagonismo caro, como relembramos pouco acima, ao próprio espírito festivo da ocasião. No paulista, as mesmas figuras de movimento colocar-se-iam também a serviço de uma determinada dinâmica agonística, dessa vez mágica, e à composição de um clima de celebração. Aqui, contudo, o combate não seria mais travado entre companheiros, mas contra o mal que poderia, de outra forma, causar desavenças entre eles.

Anexo

Quadro Único: Lista de textos analisados no capítulo 1, seus títulos e práticas abordadas

	Título do Trabalho:	Prática abordada:
01	A Folia de Reis e suas Representações em Quirinópolis (Andrade, 2009)	Folia de Reis
02	Companhias de Reis de Ribeirão Preto – relatos de devoção e fé (Barros e Rezende, 2011)	Folia de Reis
03	A bandeira e a Máscara – a circulação de objetos rituais nas folias de reis (Bitter, 2010)	Folia de Reis
04	A Importância da Folia de Reis como Tradição Identitária do Município de Canápolis (Braga e Kamimura, 2010)	Folia de Reis
05	Estrela do Oriente: uma Folia de Reis do setor Pedro Ludovico Goiânia, Goiás (Carvalho, 2009)	Folia de Reis
06	Folia de Reis não é folia de rádio (Carvalho, 2010)	Folia de Reis
07	Máscara, Performance e Mímesis – Práticas Rituais e Significados dos Palhaços nas Folias de Santos Reis (Chaves, 2008)	Folia de Reis
08	A Bandeira é o Santo e o Santo não é a Bandeira: práticas de presentificação do santo nas Folias de Reis e de São José (Chaves, 2009)	Folia de Reis; Folia de São José
09	Na Jornada de Santos Reis : conhecimento, ritual e poder na folia do Tachico. (Chaves, 2013)	Folia de Reis
10	Canto, Voz e Presença: uma análise do poder da palavra cantada nas folias norte-mineiras (Chaves, 2014)	Folia de Reis; Folia de São José
11	Interpretando interação espacial: fixos e fluxos, peregrinação, migração e ritual na folia de reis (Coelho, 2011)	Folia de Reis
12	Histórias e memórias de folias de reis (Costa, 2010)	Folia de Reis
13	(Res)Significações Religiosas no Sertão das Gerais: as folias e os reis em Januária (MG) – 1961/2012 (Correia, 2013)	Folia de Reis
13	Patrimônio Imaterial: a representação do gênero no espaço da folia de reis em Nova Friburgo/RJ (Dazzi <i>et al.</i> , 2013)	Folia de Reis
14	As Folias de Reis na Gestão de Políticas de Cultura no Município de Arceburgo (M.G.) (Desenzi, 2006)	Folia de Reis

15	O Terno dos Temerosos: a Folia em Louvor aos Santos Reis no Sertão do São Francisco (Dourado e Paula, 2013)	Folia de Reis
16	“Temerosos Reis dos Cacetes”: uma etnografia dos circuitos musicais e das políticas culturais em Januária – MG (Fonseca, 2009)	Folia de Reis
17	Santos Guerreiros: As Jornadas Encantadas das Folias de Reis do Sul do Espírito Santo (Goltara, 2009)	Folia de Reis
18	Santos Guerreiros: relatos de uma experiência vivida nas jornadas das Folias de Reis do sul do Espírito Santo (Goltara, 2010)	Folia de Reis
19	Arte e tradição: Performance da Folia de Reis da Comunidade das Almas, Município de João Pinheiro(MG) (Gonçalves, 2008a)	Folia de Reis
20	Folias de Reis : O eco da memória na (re) construção da performance e identidade dos foliões em João Pinheiro, estado de Minas Gerais (Gonçalves, 2008b)	Folia de Reis
21	Festas de Reis em João Pinheiro(MG): performance, memória e rito, tríade (re)construtora da identidade dos foliões (Gonçalves, 2009a)	Folia de Reis
22	Folia de Reis : Tradições, costumes e performances artísticas construindo a identidade do folião (Gonçalves, 2009b)	Folia de Reis
23	As Folias de Reis de João Pinheiro: Performance e Identidades Sertanejas no noroeste mineiro (Gonçalves, 2010a)	Folia de Reis
24	Sensibilidades e Performances Femininas nas Folias de Reis de João Pinheiro (MG) (Gonçalves, 2010b)	Folia de Reis
25	Vozes do Cerrado: Performance, Memória e Ritual Reconstruindo a Identidade dos Foliões de João Pinheiro (MG) (Gonçalves, 2010c)	Folia de Reis
26	Vozes do sertão: as performances culturais dos cantadores de Folia de Reis em João Pinheiro (MG) (Gonçalves, 2010d)	Folia de Reis
27	As folias de Reis de João Pinheiro: Performance e Identidades Sertanejas no Noroeste Mineiro (Gonçalves, 2011)	Folia de Reis
28	Performances Femininas nas Folias de Reis de João Pinheiro (MG): Breves Considerações (Gonçalves, 2012)	Folia de Reis
29	Folias de Reis de João Pinheiro (Mg): Oralidade e Tradição na Construção da Identidade do Performer (Gonçalves, 2013a)	Folia de Reis
30	Performances culturais das folias de reis de João Pinheiro (MG): pelos caminhos dos sertões do noroeste de mineiro (Gonçalves, 2013b)	Folia de Reis
31	Raízes do sertão mineiro: a importância da memória na re /elaboração das performances artísticas dos participantes da folias de reis de João Pinheiro (MG) (Gonçalves, 2013c)	Folia de Reis
32	Folia e fé no sertão: performances artísticas dos foliões de Santos Reis de João Pinheiro (MG) (Gonçalves, 2015)	Folia de Reis
33	Entre o tradicional e o moderno: a folia de reis e as novas configurações nos espaços urbanos (Goulart, 2014)	Folia de Reis

34	Os Reis da Canastra: os sentidos da devoção nas folias (Horta, 2011)	Folia de Reis
35	Folia de Reis , Sambahs do Povo; Ciclo de Reis em Goiânia: Tradição e Modernidade (Ikeda, 2011)	Folia de Reis
36	Folia de Reis : Um “Avatar” da Cultura Subalterna (Kodama, 2007)	Folia de Reis
37	Iconografia como processo comunicacional da Folia de Reis : o avatar das culturas subalternas (Kodama, 2009)	Folia de Reis
38	Semear cultura, Cultivar culturas populares, Colher patrimônios: a gestão social da cultura popular às margens do Rio São Francisco no Norte de Minas Gerais (Leal, 2011)	Folia de Reis; grupos de Dança de São Gonçalo
39	A Companhia de Reis Santa Luzia, Londrina/PR: considerações acerca do catolicismo tradicional popular brasileiro e o papel de seus mestres-rituais (Lopes, A., 2008)	Folia de Reis
40	Adeus às violas: As Companhias de Reis da região dos Cinco Conjuntos no município de Londrina/PR – estudo histórico-sociológico acerca do catolicismo tradicional popular brasileiro e a formação dos mestres-rituais a partir da mobilidade social da região (Lopes, A., 2009)	Folia de Reis
41	Deus Salve Casa Santa, Morada de Foliões. Rito, Memória e Performance Identitária em uma Festa Rural no Estado de São Paulo (Lopes, J., 2007)	Folia de Reis
42	A Figura do Palhaço em Folias da Zona da Mata de Minas Gerais (Lopes, M., 2010)	Folia de Reis
43	Novidades Musicais e Processos Sociais nas Folias de Reis em Juiz de Fora (Lopes, M., 2011)	Folia de Reis
44	A Folia de Santos Reis : Valores e Manutenção de Costumes (Machado, 2010)	Folia de Reis
45	As Folias de Reis : uma leitura da cultura mineira mediada pela comunicação (Marinho, 2012)	Folia de Reis
46	A Festa em Nós: fluxos, coexistências e fé em Santos Reis no Distrito de Martinésia – Uberlândia/MG (Marques, 2011a)	Folia de Reis
47	O lugar e o santo: movimentos, fixos e fluxos da Festa de Reis de Martinésia, Uberlândia – MG (Marques, 2011b)	Folia de Reis
48	O catolicismo rústico e a festa popular: dimensões urbanas e rurais da Festa de Santos Reis no distrito de Martinésia, Uberlândia/MG (Marques, 2012)	Folia de Reis
49	A geografia da festa: lugares, espaços e fluxos nas festas de Santos Reis em Martinésia, Uberlândia/MG (Marques, 2013a)	Folia de Reis
50	Ver e viver a festa: o trabalho de campo na Festa de Santos Reis (Martinésia, Minas Gerais, 2010) (Marques, 2013b)	Folia de Reis

51	Análise Quantitativa dos Sujeitos da Festa de Santos Reis de Martinésia/2010 (Marques e Coelho, 2011)	Folia de Reis
52	Festas rurais na cidade: um estudo sobre as alterações e adaptações das Festas de Santos Reis no município de Uberlândia – MG (Marques e Santos, 2009)	Folia de Reis
53	As festas de santos reis como práticas populares brasileiras no tempo e no espaço: algumas considerações sobre a festa de Martinésia/MG (Marques e Santos, 2010a)	Folia de Reis
54	As festas populares na modernidade: algumas contribuições a partir da Festa de Santos Reis de Martinésia, Uberlândia – MG (Marques e Santos, 2010b)	Folia de Reis
55	O ser e o santo: geografias vividas e narradas pelos sujeitos sociais da Festa de Santos Reis de Martinésia - Uberlândia, MG (Marques e Santos, 2014)	Folia de Reis
56	As Folias de Reis em Três Lagoas: a circularidade cultural na religiosidade popular (Mendes, 2007)	Folia de Reis
57	Devoción en la folia : comunicaci3n popular, permanencias y transformaciones (Neiva, 2009)	Folia de Reis
58	Música da Folia de Reis na Comunidade Quilombola Agreste do Norte de Minas Gerais (Neves, 2010)	Folia de Reis
59	A Folia de Reis em São Braz de Minas: a migração, as transformações locais, e o imaginário religioso (Ourofino, 2009)	Folia de Reis
60	O Ator e o Folião: no jogo das máscaras da Folia de Reis (Paulino, 2011)	Folia de Reis
61	Sacerdotes das ruas e estradas: um estudo de caso da Folia de Reis de Santo Antônio de Goiás (Pereira, I., 2007)	Folia de Reis
62	Bendito louvado seja: notas etnográficas sobre os cantorios religiosos das folias de Urucua-MG. (Pereira, L., 2011a)	
63	Os giros do sagrado: Um estudo etnográfico sobre as folias em Urucua, MG (Pereira, L., 2011b)	Folia de Reis; Folia de Santa Luzia; Folia de São Sebastião
64	Os Rituais na Folia de Reis : uma das Festas Populares Brasileiras (Pergo, [s.d])	Folia de Reis
65	A institucionalização das práticas em manifestações culturais: um olhar sobre a folia de reis (Pinto, 2008)	Folia de Reis
66	Os Espaços da Folia de Reis em Maringá-PR: o grupo Unidos com Fé (Pinto, 2010)	Folia de Reis
67	Hoje é dia de Santos Reis : a visita do sagrado nas casas de Maringá-PR (Pinto, 2011)	Folia de Reis

68	Os espaços da Folia de Reis : da peregrinação ao ginásio (Pinto e Andrade, 2008)	Folia de Reis
69	Memória e identidade: Grupo Unidos com fé – Maringá/PR (Pinto, Andrade e Silva, 2007)	Folia de Reis
70	Jornadas encantadas: as folias de Reis do sul de Minas (Reily, 2009)	Folia de Reis
71	As Vozes das Folias: um tributo a Elizabeth Travassos Lins (Reily, 2014)	Folia de Reis
72	As proteções contra o mal na Folia de Reis Devotos dos Magos, de Unaí MG (Rios e Viana, 2012)	Folia de Reis
73	Sussas e Curraleiras Kalungas: na Folia do Divino Pai Eterno da cidade de Cavalcante-GO e na Festa de Santo Antônio da comunidade do Engenho II (Rodrigues, 2011)	Folia do Divino Pai Eterno; Festa de Santo Antônio
74	A Fé Católica em Cenários de Festas & Tradições... Folia de Reis e Festa do Divino Espírito Santo em Jesópolis e Jaraguá- Goiás (Séc. XXI) (Santos, 2009)	Folia de Reis; Festa do Divino Espírito Santo
75	As Manifestações socioculturais na Festa de Santos Reis : comunidade Cruzeiro dos Martírios no município de Catalão (GO) (Silva, 2012a)	Folia de Reis
76	Folia de Reis : Cultura e Tradição na Comunidade Cruzeiro dos Martírios Catalão-GO (Silva, 2012b)	Folia de Reis
77	A identidade e a devoção a santos reis : a comunidade Cruzeiro dos Martírios, Catalão (GO) (Silva, 2013a)	Folia de Reis
78	Pluralidades culturais: tradição e práticas na Folia de Reis na Comunidade Cruzeiro dos Martírios, Catalão (GO) (Silva, 2013b)	Folia de Reis
79	Folia de Reis – Comunidade Cruzeiro dos Martírios Catalão (GO): identidades em transformação (1974-2012) (Silva, 2014)	Folia de Reis
80	Entre sombras e flores: continuidades e rupturas na educação estética de devotos-artistas de Santos Reis (Soares, 2006)	Folia de Reis
81	Festas de Santos Reis (Torres Cavalcante, 2007)	Folia de Reis
82	As Folias de Reis na historiografia brasileira (Victorasso, 2013)	Folia de Reis

REFERÊNCIAS

- ACSELRAD, Maria. **Viva Pareia!** : corpo, dança e brincadeira no Cavalo-Marinho de Pernambuco. Recife, Editora Universitária da UFPE, 2013.
- ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro, Porto Alegre e São Paulo: Editôra Globo, 1950.
- AMARAL, Leila. **Do Jequitinhonha aos Canaviais**: em busca do paraíso mineiro. Belo Horizonte, 1988. Dissertação – Departamento de Sociologia e Antropologia, UFMG, 1988.
- ANDRADE, Wesley Lima de. A Folia de Reis e suas Representações em Quirinópolis. **História e-história**, v.01, 2009. [on line]. Disponível em: <<http://www.historiahistoria.com.br/materia.cfm?tb=alunos&ID=254>>. (Acesso em: 28/11/2014).
- BALSAN, Roseane. Impactos decorrentes da modernização da agricultura brasileira. **Campo-Território: revista de geografia agrária**, v.01, n.02, p.123-151, 2006.
- BARROS, Artur César Ferreira de; REZENDE, Camem Luiza de. **Companhias de Reis de Ribeirão Preto – relatos de devoção e fé**. Ribeirão Preto: Fundação Instituto do Livro, 2011.
- BEAUDET, Jean-Michel. **Dançaremos até o Amanhecer**: Uma etnologia movimentada na Amazônia. São Paulo: EdUsp, 2017. Com a participação de Jacky Pawe.
- BITTER, Daniel. **A Bandeira e a Máscara**: A circulação de objetos rituais nas folias de reis. Rio de Janeiro: 7letras/Iphan/CNFCP, 2010.
- BOAS, Franz. As limitações do método comparativo da antropologia. In: BOAS, Franz. **Antropologia Cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005 [1896]. p.25-39.
- BRAGA, Roberta Santana; KAMIMURA, Ana Lúcia Martins. A Importância da Folia de Reis como Tradição Identitária do Município de Canápolis – MG. **Revista da Católica**, v.02, n.03, p.277-286, 2010.
- CALIXTO, Juliana Sena; RIBEIRO, Eduardo Magalhães. “Terra de trabalho e terra de negócio”: conflitos entre a grande propriedade empresarial reflorestadora e a pequena unidade familiar de produção rural no alto Jequitinhonha, Minas Gerais. In: Anais do 32º Encontro Anual da ANPOCS. Caxambu, 2008. 17 pp.
- CALIXTO, Juliana Sena; RIBEIRO, Eduardo Magalhães; SILVESTRE, Luiz Henrique Aparecido. Reflorestamento e ocupação no Alto Jequitinhonha, MG. In: Anais do XV Encontro Nacional de Estudos Populacionais, ABEP. Caxambu, 2006. 19 pp.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Brasília, MEC (Ministério da Educação e Cultura)/Instituto Nacional do Livro, 1972 [1954].

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. O futuro da questão indígena. **Estudos Avançados**, n.12, p.121-136, 1994.

_____. “Cultura” e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p.311-373.

CARVALHO, Edsonina Josefa de. **Estrela do Oriente**: uma Folia de Reis do setor Pedro Ludovico Goiânia, Goiás. Goiânia, 2009. Dissertação – IGPA (Mestrado Profissional em Gestão do Patrimônio Cultural), Universidade Católica de Goiás, 2009.

CARVALHO, Mônica de. Folia de Reis não é folia de rádio. **Tempo Social**, v.22, n.02, p.217-239, 2010.

CASTRO, Rodrigo Dugulin de. **A migração sazonal do Vale do Jequitinhonha no séc. XIX**: meios de vida, translocalidade e fluxos. Viçosa, 2014. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Extensão Rural, Universidade Federal de Viçosa, 2014.

CASTRO, Zaíde Maciel de; COUTO, Aracy do Prado. **Folias de Reis**. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE/Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1977.

CHAVES, Wagner N. Diniz. Máscara, Performance e Mímesis: Práticas Rituais e Significados dos Palhaços nas Folias de Santos Reis. **Textos escolhidos de cultura e artes populares**, v.05, n.01, p.75-88, 2008.

_____. **A Bandeira é o Santo e o Santo não é a Bandeira**: práticas de presentificação do santo nas Folias de Reis e de São José. Rio de Janeiro, 2009. Tese – PPGAS, UFRJ/MN, 2009.

_____. **Na Jornada de Santos Reis**: conhecimento, ritual e poder na folia do Tachico. Maceió: Edufal, 2013.

_____. Canto, Voz e Presença: uma análise do poder da palavra cantada nas folias norte-mineiras. **Mana**, v.20, n.02, p.249-280, 2014.

COELHO, Tito Oliveira. Interpretando interação espacial: fixos e fluxos, peregrinação, migração e ritual na folia de reis. **Textos escolhidos de cultura e artes populares**, v.08, n.01, p.179-192, 2011.

COSTA, Daniel. **Histórias e memórias de folias de reis**. Ituiutaba: EGIL, 2010.

CORREIA, Iara T. **(Res)Significações Religiosas no Sertão das Gerais**: as folias e os reis em Januária (MG) – 1961/2012. Uberlândia, 2013. Tese – Programa de Pós-graduação em História, UFU, 2013.

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há um mundo por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Desterro; Cultura e Barbárie; Instituto Socioambiental, 2014.

DAZZI, Camila *et al.* Patrimônio Imaterial: a representação do gênero no espaço da folia de reis em Nova Friburgo/RJ. **Revista Extendere**, v.01, n.01, p.61-72, 2013.

DESENZI, Thiago Henrique. **As Folias de Reis na Gestão de Políticas de Cultura no Município de Arceburgo (M.G.)**. São Bernardo do Campo, 2006. Monografia (Especialização em Gestão e Políticas de Cultura) – Universidade Metodista de São Paulo, 2006.

DOURADO, Thays Barbosa; PAULA, Andréa Maria N. R. de. O Terno dos Temerosos: a Folia em Louvor aos Santos Reis no Sertão do São Francisco. In: II CONINTER – Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades. Belo Horizonte, 2013. 19 pp.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. **“Temerosos Reis dos Cacetes”**: uma etnografia dos circuitos musicais e das políticas culturais em Januária – MG. Rio de Janeiro, 2009. Tese – Programa de Pós-graduação em Música, UFRJ, 2009.

FREITAS, Neide Aparecida de. **A Linguagem do Mutirão**: As Cantigas e o Vocabulário na Zona Rural de Paracatu e Unaí (MG). Belo Horizonte, 2004. Monografia – Colegiado de Graduação da Faculdade de Letras, UFMG, 2004.

GALIZONI, Flávia Maria. Terra, Ambiente e Herança no Alto Jequitinhonha, Minas Gerais. **Revista de Economia e Sociologia Rural**, v.40, n.03, p.77-96, 2002.

_____. Práticas sociais, sociedade camponesa e políticas públicas: A questão da água no Alto Jequitinhonha. In: GALIZONI, Flávia Maria (Org.). **Lavradores, Águas e Lavouras**: Estudos sobre gestão camponesa de recursos hídricos no Alto Jequitinhonha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p.29-38.

GALIZONI, Flávia Maria; AYRES, Eduardo C. Barbosa; BARBOSA, João Antônio Gonçalves; SOUZA, José Murilo Alves de. Nascentes. In: GALIZONI, Flávia Maria (Org.). **Lavradores, Águas e Lavouras**: Estudos sobre gestão camponesa de recursos hídricos no Alto Jequitinhonha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p.79-97.

GALIZONI, Flávia Maria; RIBEIRO, Eduardo Magalhães. Mulher e Trabalho na Agricultura Familiar do Alto Jequitinhonha. In: NOGUEIRA, Maria das Dores Pimentel (Org.). **Vale do Jequitinhonha**: Ocupação e Trabalho. Belo Horizonte: UFMG/PROEX, 2011. p.37-49.

GALIZONI, Flávia Maria; RIBEIRO, Eduardo Magalhães; SOUZA, José Murilo Alves de; GONÇALVES, João Antônio. Comunidades Rurais, Cultura e Água no Alto Jequitinhonha. In: SOUZA, João Valdir Alves de; HENRIQUES, Márcio Simeone (Org.). **Vale do Jequitinhonha**: Formação Histórica, Populações e Movimentos. Belo Horizonte: UFMG/PROEX, 2010. p.129-144.

GOLOVATY, Ricardo Vidal. **Cultura Popular: Saberes e Práticas de Intelectuais, Imprensa e Devotos de Santos Reis, 1945-2002**. Uberlândia, UFU/Programa de Pós-Graduação em História, 2005. Dissertação.

_____. Do rural ao urbano: a folclorização dos foliões de Santos Reis na imprensa de Uberlândia, 1984-2002. In: **XV Encontro Regional de História, ANPUH-MG**. São João del Rey, ANPUH-MG, 2006, 07 pp.

GOLTARA, Diogo Bonadiman. Santos Guerreiros: As Jornadas Encantadas das Folias de Reis do Sul do Espírito Santo. **Música e Cultura**, v.04, 14 pp, 2009.

_____. **Santos Guerreiros**: relatos de uma experiência vivida nas jornadas das Folias de Reis do sul do Espírito Santo. Brasília, 2010. Dissertação – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, UnB, 2010.

GONÇALVES, Maria Célia da Silva. Arte e tradição: Performance da Folia de Reis da Comunidade das Almas, Município de João Pinheiro(MG). In: V Congresso da ABRACE: Criação e reflexão crítica. Belo Horizonte: Memória Abrace Digital, 2008a. 05 pp.

_____. Folias de Reis: O eco da memória na (re)construção da performance e identidade dos foliões em João Pinheiro, estado de Minas Gerais. In: Anais do IV ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador: UFBA/CULT/Pós-Cultrura, 2008b. 21 pp.

_____. Festas de Reis em João Pinheiro(MG): performance, memória e rito, tríade (re)construtora da identidade dos foliões. In: V Simpósio Internacional de História - Cultura e Identidades. Goiania: ANPUH, 2009a. 22 pp.

_____. Folia de Reis: Tradições, costumes e performances artísticas construindo a identidade do folião. In: XIV Congresso Brasileiro de Sociologia. Rio de Janeiro: SBS – Sociedade Brasileira de Sociologia, 2009b. 21 pp.

_____. **As Folias de Reis de João Pinheiro**: Performance e Identidades Sertanejas no noroeste mineiro. Brasília, 2010. Tese – Departamento de Sociologia, UnB, 2010a.

_____. Sensibilidades e Performances Femininas nas Folias de Reis de João Pinheiro (MG). **Mosaico**, v.03, p.05-21, 2010b.

_____. Vozes do Cerrado: Performance, Memória e Ritual Reconstruindo a Identidade dos Foliões de João Pinheiro (MG). In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C; VIANA, Letícia C. R. (Org.). **As Artes Populares no Planalto Central**: Performance e Identidade. Brasília: Verbis, 2010c. p.149-177.

_____. Vozes do sertão: as performances culturais dos cantadores de Folia de Reis em João Pinheiro (MG). In: V Simpósio Nacional de História Cultural ANPUH: Brasília 50 anos: Ler e Ver – Paisagens Subjetivas, Paisagens Sociais. Brasília: ANPUH, 2010d. 15 pp.

_____. **As folias de Reis de João Pinheiro:** Performance e Identidades Sertanejas no Noroeste Mineiro. João Pinheiro: Patrimônio Cultural de João Pinheiro, 2011.

_____. Performances Femininas nas Folias de Reis de João Pinheiro (MG): Breves Considerações. In: TEIXEIRA, João Gabriel Lima Cruz ;VIANNA, Letícia C. R. (Org.). **As Artes Populares no Brasil Central:** Performance e Patrimônio. Brasília: Idade da Pedra, 2012. p.303-312.

_____. Folias de Reis de João Pinheiro (MG): Oralidade e Tradição na Construção da Identidade do *Performer*. In: X Encontro Regional Sudeste de História Oral – Educação das Sensibilidades: Violência, desafios contemporâneos. Campinas: UNICAMP, 2013a. 16 pp.

_____. Performances culturais das folias de reis de João Pinheiro (MG): pelos caminhos dos sertões do noroeste de mineiro. In: XXIX Congresso ALAS Chile: Crisis y Emergencias Sociales en América Latina. Santiago: Escyt, 2013b. 13 pp.

_____. Raízes do sertão mineiro: a importância da memória na re/elaboração das performances artísticas dos participantes da folias de reis de João Pinheiro (MG). In: VI Simpósio Internacional de História: Culturas e Identidades. Goiânia: ANPUH, 2013c. 31 pp.

_____. Folia e fé no sertão: performances artísticas dos foliões de Santos Reis de João Pinheiro (MG). In: XXVIII Simpósio Nacional de História – Lugares dos Historiadores: Velhos e Novos Desafios. Florianópolis: ANPUH, 2015. 15 pp.

GOULART, Rafaela Sales. Entre o tradicional e o moderno: a folia de reis e as novas configurações nos espaços urbanos. In: Anais do XIX Encontro Regional de História ANPUH – profissão historiador: formação e mercado de trabalho. Juiz de Fora: ANPUH, 2014. 09 pp.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do “popular”. In: SOVIK, Liv (Org.). **Da diáspora:** Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. p.231-247. Tradução de Adelaine La Guradiã Resende.

HORTA, Ana Paula Santos. **Os Reis da Canastra:** os sentidos da devoção nas folias. São Paulo, 2011. Dissertação – PPGH, USP, 2011.

IBGE. **Censo Demográfico 1970.** Disponível em: <http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/69/cd_1970_v1_t14_p3_mg.pdf>. (Acesso em: 03/05/2016).

_____. **Censo Demográfico 2010.** Disponível em: <<http://cidades.ibge.gov.br/xtras/temas.php?lang=&codmun=316970&idtema=1&search=minas-gerais|turmalina|censo-demografico-2010:-sinopse->>>. (Acesso em: 03/05/2016).

_____. **IBGE lança Estatísticas do século XX**. 2003. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/29092003estatisticasecxxhtml.shtm>>. (Acesso em: 06/05/2016).

IKEDA, Alberto T. Folia de Reis, Sambas do Povo; Ciclo de Reis em Goiânia: Tradição e Modernidade. In: IKEDA, Alberto T. **Folia de Reis, Sambas do Povo**. São José dos Campos: CECP/FCCR, 2011. p.71-119.

KODAMA, Kátia Maria R. de Oliveira. Folia de Reis: Um “Avatar” da Cultura Subalterna. In: III ENECULT – Terceiro Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador: UFBA/Faculdade de Comunicação, 2007. 15 pp.

_____. **Iconografia como processo comunicacional da Folia de Reis: o avatar das culturas subalternas**. São Paulo, 2009. Tese – Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação, USP, 2009.

LATOUR, Bruno. **Changer de société, refaire de la sociologie**. Paris: Éditions La Découverte, 2007.

LEAL, Alessandra Fonseca. **Semear cultura, Cultivar culturas populares, Colher patrimônios: a gestão social da cultura popular às margens do Rio São Francisco no Norte de Minas Gerais**. Uberlândia, 2011. Tese – Programa de Pós-graduação em Geografia, UFU, 2011.

LEMAIRE, Marianne. Chants de l’agôn, chants du labeur. Travail, musique et rivalité em pays sénoufo (Côte d’Ivoire). **Journal des Africanistes, Société des Africanistes**, v.69, n.02, p.35-65, 1999.

_____. Du geste technique à la geste musicale. **Gradhiva**, v.17, p.50-69, 2013.

LIMA, Vico Mendes Pereira. Secas e s’águas: alterações na dinâmica da água no Alto Jequitinhonha. In: GALIZONI, Flávia Maria (Org.). **Lavradores, Águas e Lavouras: Estudos sobre gestão camponesa de recursos hídricos no Alto Jequitinhonha**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p.98-125.

LOPES, André Camargo. A Companhia de Reis Santa Luzia, Londrina/PR: considerações acerca do catolicismo tradicional popular brasileiro e o papel de seus mestres-rituais. **Antíteses**, v.01, n.02, p.347-374, 2008.

LOPES, André Camargo. **Adeus às violas: As Companhias de Reis da região dos Cinco Conjuntos no município de Londrina/PR – estudo histórico-sociológico acerca do catolicismo tradicional popular brasileiro e a formação dos mestres-rituais a partir da mobilidade social da região**. Londrina, 2009. Dissertação – PPGH, Universidade Estadual de Londrina, 2009.

LOPES, José Rogério. Deus Salve Casa Santa, Morada de Foliões: Rito, Memória e Performance Identitária em uma Festa Rural no Estado de São Paulo. **Campos**, v.08, n.01, p.125-144, 2007.

LOPES, Marcelo de Castro. A Figura do Palhaço em Folias da Zona da Mata de Minas Gerais. In: I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010. p.951-960.

_____. Novidades Musicais e Processos Sociais nas Folias de Reis em Juiz de Fora. In: V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia. Belém: UFPA, 2011. p.446-454.

LUCAS, Glaura. **Música e Tempo nos Rituais do Congado Mineiro dos Arturos e Jatobá**. Rio de Janeiro, 2005. Tese – Programa de Pós-Graduação em Música, UNIRIO, 2005.

MACHADO, Cláudia Carvalho. **A Folia de Santos Reis: Valores e Manutenção de Costumes**. Goiânia, 2010. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, PUC, 2010.

MAIA, Cláudia de Jesus. **“Lugar” e “Trecho”**: migrações, gênero e reciprocidade em comunidades camponesas do Jequitinhonha. Viçosa, 2000. Tese – Programa de Pós-Graduação em Extensão Rural, Universidade Federal de Viçosa, 2000.

MAIA, Cláudia de Jesus; LOPES, Maria de Fátima. Formas tradicionais de solidariedade camponesa no Vale do Jequitinhonha. **Unimontes Científica**, v.05, n.02, 27 pp., 2003.

MARINHO, Neide Aparecida. **As Folias de Reis**: uma leitura da cultura mineira mediada pela comunicação. São Paulo, 2012. Tese – Comunicação e Semiótica, PUC-SP, 2012.

MARQUES, Luana Moreira. **A Festa em Nós**: fluxos, coexistências e fé em Santos Reis no Distrito de Martinésia – Uberlândia/MG. Uberlândia, 2011. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Geografia, UFU, 2011a.

_____. O lugar e o santo: movimentos, fixos e fluxos da Festa de Reis de Martinésia, Uberlândia - MG. In: MARTINS, Geraldo Inácio; BENACHIO, Marcus Vinícios (Org.). **Geografia dos gerais**: espaço, cultura e natureza. Uberlândia: Edibrás, 2011b. p.63-78.

_____. O catolicismo rústico e a festa popular: dimensões urbanas e rurais da Festa de Santos Reis no distrito de Martinésia, Uberlândia/MG. In: Anais do XXI Encontro Nacional de Geografia Agrária. Uberlândia: UFU, 2012. 19 pp.

_____. A geografia da festa: lugares, espaços e fluxos nas festas de Santos Reis em Martinésia, Uberlândia/MG. In: X ENANPEGE - Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Geografia - Geografias, Políticas Públicas e Dinâmicas Territoriais. Campinas: Enanpege, 2013a.

_____. Ver e viver a festa: o trabalho de campo na Festa de Santos Reis (Martinésia, Minas Gerais, 2010). In: I Simpósio Internacional e II Nacional sobre espacialidades e temporalidades de festas populares – Manifestações do Catolicismo. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2013b. p.423-452.

MARQUES, Luana Moreira; COELHO, Vagner Limiro. Análise Quantitativa dos Sujeitos da Festa de Santos Reis de Martinésia/2010. In: Encontro Nacional de Pesquisadores(as) em Educação e Cultura Populares – Educação e culturas populares: produção de conhecimento e superação das desigualdades no Brasil. Uberlândia: GPECPOP, 2011.

MARQUES, Luana Moreira; SANTOS, Rosselvelt José Santos. Festas rurais na cidade: um estudo sobre as alterações e adaptações das Festas de Santos Reis no município de Uberlândia - MG. In: VIII Encontro Nacional da ANPEGE – Espaço e tempo: complexidade e desafios do pensar e do fazer geográfico. Curitiba: Anpege, 2009.

_____. As festas de santos reis como práticas populares brasileiras no tempo e no espaço: algumas considerações sobre a festa de Martinésia/MG. In: Anais do XVI Encontro Nacional dos Geógrafos – Crise, práxis e autonomia: espaços de resistência e de esperanças. Espaço de Diálogos e Práticas. Porto Alegre: AGB, 2010a. 10 pp.

_____. As festas populares na modernidade: algumas contribuições a partir da Festa de Santos Reis de Martinésia, Uberlândia - MG. In: Anais do II Seminário Regional de Programas de Pós Graduação em Geografia do Centro-Oeste e Triângulo Mineiro. Uberlândia, 2010b. 15 pp.

_____. O ser e o santo: geografias vividas e narradas pelos sujeitos sociais da Festa de Santos Reis de Martinésia - Uberlândia, MG. In: MARQUES, Luana Moreira (Org.). **Geografias do cerrado: sociedade, espaço e tempo no Brasil central**. Uberlândia: Edibrás, 2014. p.185-215.

MARTÍNEZ, Rosalía. Autour du geste musical andin. **Cahiers d'ethnomusicologie**, v.14, p.167-180, 2001.

MARTINS, Valéria Cristina de Paula. **Uma etnografia do Nove: brincadeiras de viola em Machado e arredores (MG)**. Brasília, 2009. Dissertação – PPGAS, UnB, 2009.

_____. **O Brinquedo do princípio do mundo: música, dança e socialidade no córrego do Machado (Médio Jequitinhonha)**. Brasília, 2013. Tese – PPGAS, UnB, 2013.

MELLO, Maria Ignez Cruz. Aspectos Interculturais da Transcrição Musical: Análise de um Canto Indígena. **Opus**, v.11, p.221-236, 2005.

MENDES, Luciana Aparecida de Souza. **As Folias de Reis em Três Lagoas: a circularidade cultural na religiosidade popular**. Dourados, 2007. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal da Grande Dourados, 2007.

MOREYRA, Yara. De Folias, de Reis, de Folias de Reis. **Revista Goiana de Artes**, v.04, n.2, p.135-171, 1983.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Revista Brasileira de História**, v.20, n.39, p.167-189, 2000.

NEIVA, Ivany Câmara. Devoción en la “folia” : comunicación popular, permanencias y transformaciones. In: Anais do IX Encontro Nacional y III Congreso Internacional de Historia Oral de la República Argentina. Buenos Aires, 2009. 21 pp.

NEVES, Marco Antônio Caldeira. **A Música da Folia de Reis na Comunidade Quilombola Agreste do Norte de Minas Gerais**. João Pessoa, 2010. Dissertação –Programa de Pós-graduação em Música, UFPB, 2010.

NOTER LA MUSIQUE. **Cahiers de Musiques Traditionnelles**, v.12, **Noter la Musique**. Genebra: **Ateliers d’ethnomusicologie/Georg**, 1999.

OUROFINO, João Venâncio M. de. **A Folia de Reis em São Braz de Minas: a migração, as transformações locais, e o imaginário religioso**. Brasília, 2009. Dissertação – Programa de Pós-graduação em História, UnB, 2009.

PAULINO, Rogerio Lopes da Silva. **O Ator e o Folião: no jogo das máscaras da Folia de Reis**. Campinas, 2011. Tese – Instituto de Artes, UNICAMP, 2011.

PEREIRA, Ivone Aparecida. Sacerdotes das ruas e estradas: um estudo de caso da Folia de Reis de Santo Antônio de Goiás. In: LEMOS, Carolina Teles (Org.) **Religiosidade popular** (Coleção religião e cotidiano; v.3). Goiânia: Descubra, 2007.

PEREIRA, Luzimar Paulo. Bendito louvado seja: notas etnográficas sobre os cantorios religiosos das folias de Urucuia-MG. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, v.08, n.01, p.161-177, 2011a.

_____. **Os giros do sagrado: Um estudo etnográfico sobre as folias em Urucuia, MG**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011b. Coleção Sociologia & Antropologia.

PERGO, Vera Lucia. Os Rituais na Folia de Reis: uma das Festas Populares Brasileiras. 09 pp., [s.d.]. [on line]. Disponível em: <<http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf/st1/Pergo,%20Vera%20Lucia.pdf>>. (Acesso em: 28/11/2014).

PINTO, Jorge Luiz Dias. A institucionalização das práticas em manifestações culturais: um olhar sobre a folia de reis. In: Anais do X Simpósio da Associação Brasileira da História das Religiões. São Paulo: ABHR/UNESP, 2008. 04 pp.

_____. **Os Espaços da Folia de Reis em Maringá-PR: o grupo Unidos com Fé**. Maringá, 2010. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Maringá, 2010.

_____. Hoje é dia de Santos Reis: a visita do sagrado nas casas de Maringá-PR. In: Anais do III Encontro Nacional do GT História das Religiões e das Religiosidades – ANPUH – Questões teórico-metodológicas no estudo das religiões e religiosidades. **Revista Brasileira de História das Religiões**, v.03, n.09, 2011. 07 pp.

PINTO, Jorge Luiz Dias; ANDRADE, Solange Ramos de. Os espaços da Folia de Reis: da peregrinação ao ginásio. In: Anais do II Encontro nacional do GT História das Religiões e

Religiosidades: tolerância e intolerância nas manifestações religiosas. **Revista Brasileira de História das Religiões – ANPUH**. v.01, n.03, 2009. 12 pp.

PINTO, Jorge Luiz Dias; ANDRADE, Solange Ramos de; SILVA, Ana Paula. Memória e identidade: Grupo Unidos com fé - Maringá/PR. In: I Encontro do GT Nacional de História das Religiões e Religiosidades - ANPUH: Identidades Religiosas e História. Maringá: ANPUH, 2007. 10 pp.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Uma categoria rural esquecida. In: WELCH, Clifford Andrew *et al.* (Org.). **Camponeses brasileiros: Leituras e interpretações clássicas**, vol.1. São Paulo: Editora UNESP; Brasília: Núcleo de Estudos Agrários e Desenvolvimento Rural, 2009 [1963].

REILY, Suzel Ana. Jornadas encantadas: as folias de Reis do sul de Minas. **Textos do Brasil**, Brasília, Ministério das Relações Exteriores, 2009, p.07-14.

_____. As Vozes das Folias: um tributo a Elizabeth Travassos Lins. **Debates**, n.12, p.35-53, 2014.

SEEGER, Charles. Prescriptive and Descriptive Music-Writing. **The Musical Quarterly**, v.44, n.2, p.184–195, 1958.

RIBEIRO, Eduardo Magalhães. As Histórias da Terra do Jequitinhonha e Mucuri. In: RIBEIRO, Eduardo Magalhães (Org.). **Lembranças da Terra: Histórias do Mucuri e Jequitinhonha**. Contagem: Cedefes, [s.d.]. p.17-40.

RIBEIRO, Eduardo Magalhães; GALIZONI, Flávia Maria; SILVESTRE, Luiz Henrique; CALIXTO, Juliana Sena; ASSIS, Thiago de Paula; AYRES, Eduardo Barbosa. Agricultura familiar e programas de desenvolvimento rural no Alto Jequitinhonha. **RER**, v.45, n.04, p.1075-1102, 2007.

RIOS, Sebastião; VIANA Talita. As proteções contra o mal na Folia de Reis Devotos dos Magos, de Unáí MG. In: Anais dos Simpósios da ABHR, v.13. São Luís: UFMA, 2012. 12 pp.

RODRIGUES, Clênio Guimarães. **Sussas e Curraleiras Kalungas: na Folia do Divino Pai Eterno da cidade de Cavalcante-GO e na Festa de Santo Antônio da comunidade do Engenho II**. Goiânia, 2011. Dissertação – Programa de Pós-Graduação da Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, 2011.

RODRIGUES, Davidson de O. Jeca Tatu e os dilemas da modernização rural no Brasil. In: BORGES, Maria Eliza Linhares (Org.). **Campo e Cidade na Modernidade Brasileira**. Belo Horizonte: ARGUMENTUM, 2008. p.13-40.

ROSSE, Eduardo Pires. Dinamismo de objetos musicais ameríndios: notas a partir de cantos *yãmîy* entre os maxakali (*tikũ'ũn*). **Per musi**, n.32, p.53-96, 2015.

ROSSE, Leonardo Pires. **Folia, Musique et Sociabilité à Turmalina (Brésil)**. Saint-Denis, 2009a. Dissertação (*Master II*) – Université Paris 8, 2009a.

_____. **Eu agora estou ciente que meus companheiros é bom: Folia, Música e Sociabilidade em Turmalina.** Brasília, 2009b. Domínio Público, 2009b. Tradução e adaptação da dissertação **Folia, Musique et Sociabilité à Turmalina (Brésil).** [on line]. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=165983> (Acesso em: 30/11/2014).

_____. “Folia de Reis”: alguns problemas de sua abordagem acadêmica recente. In: Anais do VII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia. Florianópolis: Abet, 2015. p.194-205.

ROUGET, Gilbert. Transcrire ou décrire? Chant soudanais et chant fuégien. In: MARANDA, Pierre; POUILLON, Jean (Org.). **Échanges et communications: Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss pour son 60e anniversaire.** La Haye e Paris: Mouton, 1970. p.677-706.

_____. (Org.). **Ethnomusicologie et Représentations de la Musique. Le Courrier du CNRS**, n.42 [fora de série]. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1981.

SABARÁ, Romeu. **O Drama de um Campesinato Negro no Brasil.** São Paulo, 1997. Tese – PPGAS, USP, 1997.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do Pensamento Abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, v.78, p.03-46, 2007.

SANTOS, Maria Lúcia dos. A Fé Católica em Cenários de Festas & Tradições... Folia de Reis e Festa do Divino Espírito Santo em Jesúpolis e Jaraguá- Goiás (Séc. XXI). In: XI Simpósio Nacional da Associação Brasileira de História das Religiões. Goiânia: UFG, 2009. p.98-114.

SERVILHA, Mateus de Moraes. Vale do Jequitinhonha: a emergência de uma região. In: NOGUEIRA, Maria das Dores Pimentel (Org.). **Vale do Jequitinhonha: Cultura e Desenvolvimento.** Belo Horizonte: UFMG/PROEX, 2012. p.22-50.

SILVA, Juliana Martins. As Manifestações socioculturais na Festa de Santos Reis: comunidade Cruzeiro dos Martírios no município de Catalão (GO). In: XVIII Encontro Regional ANPUH-MG. Mariana: ANPUH, 2012a. 10 pp.

_____. Folia de Reis: Cultura e Tradição na Comunidade Cruzeiro dos Martírios Catalão-GO. In: Anais dos Simpósios da ABHR, v.13. São Luís: UFMA, 2012b. 13 pp.

_____. A identidade e a devoção a santos reis: a comunidade Cruzeiro dos Martírios, Catalão (GO). In: XXVII Simpósio Nacional de História – Conhecimento histórico e diálogo social. Natal: ANPUH, 2013a.

_____. Pluralidades culturais: tradição e práticas na Folia de Reis na Comunidade Cruzeiro dos Martírios, Catalão (GO). **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**, v.26, n.02, p.289-297, 2013b.

_____. **Folia de Reis – Comunidade Cruzeiro dos Martírios Catalão (GO):** identidades em transformação (1974-2012). Uberlândia, Dissertação – Programa de Pós-Graduação em História, UFU, 2014.

SOARES, Marcos Antônio Soares. **Entre sombras e flores:** continuidades e rupturas na educação estética de devotos-artistas de Santos Reis. Goiânia, Tese – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Goiás, 2006.

SOUZA, João Valdir Alves de. Fontes para uma reflexão sobre a história do Vale do Jequitinhonha. **Unimontes Científica**, v.05, n.02, 2003. 21 pp.

_____. **Igreja, Escola e Comunidade:** Elementos para a História Cultural do Município de Turmalina. Montes Claros: Editora Unimontes, 2005.

_____. Introdução. In: SOUZA, João Valdir Alves de; HENRIQUES, Márcio Simeone (Org.). **Vale do Jequitinhonha:** Formação Histórica, Populações e Movimentos. Belo Horizonte: UFMG/PROEX, 2010a. p.11-23.

_____. Mineração e Pecuária na Definição do Quadro Sociocultural do Termo de Minas Novas. In: SOUZA, João Valdir Alves de; HENRIQUES, Márcio Simeone (Org.). **Vale do Jequitinhonha:** Formação Histórica, Populações e Movimentos. Belo Horizonte: UFMG/PROEX, 2010b. p.25-69.

_____. Apresentação. In: SOUZA, João Valdir Alves de; NOGUEIRA, Maria das Dores Pimentel (Org.). **Vale do Jequitinhonha:** Desenvolvimento e Sustentabilidade. Belo Horizonte: UFMG/PROEX, 2011. p.07-28.

TORRES, Lúcia Beatriz; CAVALCANTE, Raphael. Festas de Santos Reis. In: MEC/Secretaria de Educação a Distância. **Salto para o Futuro:** Aprender e Ensinar nas Festas Populares. Rio de Janeiro, 2007. p.16-27.

TUGNY, Rosângela Pereira de. **Escuta e Poder na Estética Tikmũ'ũn Maxakali.** Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2011. Série Monografias.

TURINO, Thomas. **Music as Social Life:** the politics of participation. Chicago e Londres, The University of Chicago Press, 2008.

VICTORASSO, Pedro Henrique. As Folias de Reis na historiografia brasileira. In: XXVII Simpósio Nacional de História – Conhecimento histórico e diálogo social. Natal: ANPUH, 2013. 11 pp.

ZHOURI, Andréa. Prefácio. In: GALIZONI, Flávia Maria (Org.). **Lavradores, Águas e Lavouras:** Estudos sobre gestão camponesa de recursos hídricos no Alto Jequitinhonha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p.11-15.

ZHOURI, Andréa; ZUCARELLI, Marcos Cristiano. Visões da Resistência: Conflitos Ambientais no Vale do Jequitinhonha. In: SOUZA, João Valdir Alves de; HENRIQUES,

Márcio Simeone (Org.). **Vale do Jequitinhonha: Formação Histórica, Populações e Movimentos.** Belo Horizonte: UFMG/PROEX, 2010. p.209-236.