

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

Uma etnografia do Nove:
brincadeiras de viola em Machado e arredores (MG)

Valéria Cristina de Paula Martins

Brasília, março de 2009

Programa de Pós-graduação em Antropologia Social

Uma etnografia do Nove:
brincadeiras de viola em Machado e arredores (MG)

Valéria Cristina de Paula Martins

Orientadora: Dra. Marcela Coelho de Souza

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Antropologia Social pela Universidade de Brasília.

Banca examinadora:

Dra. Marcela Coelho de Souza (DAN/UnB - presidente)

Dra. Antonádia Monteiro Borges (DAN/UnB)

Dra. Ana Luiza Martins Costa (IFCS/UFRJ)

Para meu pai, Jair, e minha mãe, Darli. Com amor.

Agradecimentos

O fato de que este trabalho não teria sido realizado sem os *cantadores* e *cantadeiras* que conheci já seria plenamente suficiente para que seus nomes figurassem nesta seção. Meu agradecimento a elas e eles é, portanto, apenas a tentativa de demonstrar-lhes gratidão pela enorme disponibilidade, envolvimento e carinho que tiveram em relação à pesquisa que empreendi. Agradeço a Nair, Sr. Deca, Sr. Zé Concebido, D. Antônia, D. Ana, Luca, Neide, Sr. Bernardo, Sr. Manoel Macedo, Sr. Santos Chagas, Sr. Bidu, Sr. Tião Paulino, D. Geralda, Zé Aécio, Toninho, Sr. Roxo Mota, Sr. Valdomiro, Sr. Joaquim Paulo, com os quais convivi. Sou grata a todos que me receberam em suas casas e se dispuseram a conversar comigo sobre os *brinquedos de viola*: D. Zizi, D. Mariinha de Custódio, D. Alaíde, Zé de Chicão, Sr. Clemente Jorge, Nilo, D. Seluta, D. Lia, Sr. Dino, D. Preta, Olímpio, João do Morro, Mariano, Sr. Clemente “Vaqueiro”, Manoel de Júlio, Sr. Zé Batista, D. Lita, Tóia, Zé Maria, Tanta, Sr. Valdir, Sr. Otávio. Agradeço às esposas de *cantadores*: D. Elsa, D. Darci, D. Celina, D. Beatriz, Lia, Judite, D. Ione, D. Maria (Sr. Valdomiro), D. Aparecida, Lurdinha, D. Maria (Sr. Zé Batista) e também à Roberta. Agradeço especialmente a Sr. Deca, Nair, D. Antônia, D. Geralda e Sr. Manoel Macedo. Este trabalho é também dedicado a todas estas *cantadeiras* e *cantadores*.

Pela hospedagem prestimosa, sou grata, em Machado, a D. Diva, Sr. Eurico, Nair, Éder, Maria, Vânia e às crianças Gisele e Éder. Em Araçuaí, a D. Elsa, Sr. Deca e Matilde e, em Jenipapo de Minas, agradeço o acolhimento maternal de D. Geralda. Também a Lourdes e às crianças Aline e Alisson.

Meus agradecimentos ao Sr. Wilson, machadense residente em Brasília, por figurar como um elo entre os dois lugares - em plena UnB.

Pelo incentivo e aposta na minha trajetória na Antropologia, agradeço, com carinho, a Alessandra Siqueira Barreto. Meus agradecimentos também a Paulo Albieri Nery.

À Lia Zanotta Machado, sou grata pelas aulas e pelo apoio.

À Antonádia Monteiro Borges, pela contribuição inestimável à minha formação em Antropologia e pela cumplicidade silenciosa diante da dor. Também, por ter aceitado o convite para participar da banca examinadora deste trabalho.

À Ana Luiza Martins Costa agradeço por ter aceitado o mesmo convite.

À Marcela Coelho de Souza agradeço por tratar com leveza angústias (acadêmicas ou não). Pela cumplicidade de amiga, pela competência generosa e por me ajudar a pensar.

Meus agradecimentos carinhos também aos companheiros neste empreendimento que é cursar o mestrado: Júlia, Alda, Yoko, Júnia, Josué, Fabíola, Daniel, Rogério, Amanda, Erich, Lilian, Andrea.

Sou grata pelo apoio, carinho e o amor de minhas amigas do coração: Cacilda, Cássia, Gilmara, Liana, Izabela, Ana Paula, Mariana e Janina.

Pelo apoio inesperado, agradeço ao Bráulio. Pelo acolhimento e as palavras visionárias, Daniel. Pela poesia, Rogério. Pela atenção cuidadosa, Júlia. Pela companhia, Amanda. Pela presença, o carinho acolhedor e a ajuda valiosa, minha gratidão a Ataídes, Fabíola, Júnia, Luísa e Marcos.

Aos colegas com quem estive em reuniões coletivas de orientação, agradeço a leitura de trabalhos e os comentários enriquecedores: Antonio, Eduardo, Júlia, Andrea, Fabíola, Daniel. Ao Eduardo, agradeço ainda a indicação cuidadosa de pessoas para trabalhos específicos na finalização desta dissertação.

O CD e DVD anexos foram produzidos graças à presteza de Pedro Afonso, a partir da contribuição inestimável de Fabíola. A produção zelosa das capas ficou a cargo de Rogério. A eles, minha gratidão.

Os diagramas de parentesco presentes no trabalho foram elaborados por Antonio Guerreiro Júnior. A ele, agradeço enormemente pela disponibilidade e gentileza.

As gravações em vídeo dos três *Noves* foram realizadas por Gilson (“primeiro” e “terceiro”) e por Sara e Cristiano (“segundo” *Nove*). As ilustrações dos *brinquedos de viola* foram produzidas por Gabriela Milagres. Entrevistas foram cuidadosamente transcritas por Valéria Borges, e Verônica Kaezer fez a digitação imprescindível de anotações etnográficas. A todos, agradeço pelo trabalho.

Também sou grata a Rosa Cordeiro e Adriana Sacramento, da secretaria da Pós-Graduação do Departamento de Antropologia. Durante o mestrado, recebi bolsa de estudos concedida pelo CNPq. O Instituto de Ciências Sociais apoiou-me em viagem a campo. Agradeço, por isso, a estas instituições. Sou grata também a Juliana Leonel, Rafaela Lima, Ana Tereza Brandão e Aléxia Melo, da Associação Imagem Comunitária, pelo esforço em tornar possível o acesso a equipamento de vídeo da instituição.

Por fim, quero agradecer aos mais íntimos. A meus irmãos Ana Flávia e Humberto, sou grata pelas trocas, abraços, companheirismo, mesmo à distância. Às

sobrinhas e sobrinhos queridos - Maiana, João Pedro, Ana Beatriz e Vinicius -, agradeço as risadas de criança. À Maiana, sou grata também pela amizade. À Christina e Cezar, meus cunhados, pelo afeto.

Agradeço ao meu querido pai por ter sido e ser tão importante em minha vida. Obrigada pelo amor, pela alegria, pela leveza, pela música, pelo prazer, pelo olhar às pessoas - querendo vê-las sorrir. Obrigada por me fazer sorrir.

À minha mãe, agradeço a presença reconfortante, capaz de sossegar silenciosamente desconfortos de coração. Obrigada pelo apoio firme e pelo amor, disposto a acolher com sensibilidade e precisão.

Resumo

Esta dissertação trata do *Nove*, um encontro que reúne homens, mulheres, jovens, idosos e crianças em torno de danças coletivas denominadas *brincadeiras de viola*. Os *Noves* ocorrem à noite e incluem, além de canto e dança, comida e bebida. Este trabalho consiste na etnografia dos três *Noves* de que participei em trabalho de campo em Machado e arredores, no estado de Minas Gerais. Atrelo, à descrição, digressões a partir de elementos que vão sendo suscitados por ela, em um esforço por discernir e compreender as categorias empregadas pelos próprios participantes para falar de aspectos musicais, estéticos e relações sociais envolvidos no *brinquedo*. A abordagem do *Nove* como um ritual catalisador de configurações sociais singulares é alinhavada, no final, a uma discussão que relaciona feitiçaria e alguns questionamentos do conceito de “sociedade”.

Palavras-chave: Nove. Brincadeiras de viola. Dança. Música. Etnografia. Machado.

Abstract

This dissertation is about the *Nove*, festive gatherings that congregate men, women, children, young and old people, around collective dances known as *brincadeiras de viola*. They take place at night and, besides singing and dancing, involve food and drink. I present here an ethnography of three such *Noves* I took part during fieldwork in the town of Machado and its vicinities in the state of Minas Gerais. I append to the description digressions on different points and themes as they emerge from the description, in an attempt to discern and understand the categories employed by the participants themselves when they talk about social relationships or musical and aesthetic aspects of the *brinquedo*. From an approach to the *Nove* as a ritual that catalyses specific social configurations, the dissertation moves to a discussion that relates witchcraft to some challenges to the concept of society.

Key-words: Nove. Brincadeiras de viola. Dance. Music. Ethnography. Machado.

Índice

Introdução, 10

Capítulo 1. O Nove que eu fiz, 31

Digressões

Afetação: o fato feito, 34 a 37

Nove e baile, 38 a 41

Parentesco, 42 a 44

Sobre vozes e *entoação*, 51 a 56

Vilão, *batuque* e *roda*, 61 a 68

Capítulo 2. O Nove da festa, 73

Digressões

O “dono da brincadeira”: sobre *formar* um *Nove*, 78 a 80

Vida e sobrevivida: evitando armadilhas dicotômicas, 81 a 86

Ajudantes e *tiradores*, 88 a 91

Velhos e *novatos*, 104 a 109

O termo “nove”, 111 a 115

Cada coisa em seu lugar, 117 e 118

Capítulo 3. O Nove de Santos Chagas, 119

Digressões

noves e *noves*, 127 a 129

Sobre autoria e “conversas” de *apico* ou amor, 132 a 137

Sobre mulheres, *resposta* e *fala*, 144 a 146

Nove e música, 156 a 160

Capítulo 4. Sobre feitiço, relações e rituais, 165

Considerações finais, 185

Referências bibliográficas, 190

Anexos, 195

A - Diagramas de parentesco

1 - Comadres, 196

2 - Mapa geral, 197

3 - Mapa geral com indicações de *cantadeiras*, *cantadores* e *violeiros*, 198

4 - Os “Rodrigo” e os “Mota”, 199

5 - Os “Fernandes”, 200

6 - *Cantadores e violeiros*, 201

7 - *Cantadeiras*, 202

B - Caderno de fotos, 203

C - CD

D - DVD

Introdução

O *Nove*¹, tema desta dissertação, reúne em um dado tempo e espaço homens, mulheres, idosos, jovens e crianças. Em uma determinada noite, estas pessoas se encontram e *brincam* juntas um ou vários *brinquedos de viola*. Trata-se de danças coletivas, onde as pessoas movimentam seus corpos de forma semelhante ao som de *cantigas* cantadas - e muitas vezes inventadas - por eles mesmos. Alguns tocam violão, outros pandeiro. Há comida e bebida.

Os termos “brinquedo” ou “brincadeira”, usados para designar as diferentes danças que compõem o *Nove*, referem-se também a ele mesmo: o *Nove* é um *brinquedo*, uma *brincadeira*². Homônima ao “*Nove*” é uma das danças que invariavelmente estão presentes nele – o *nove*, em minúsculo nas páginas a seguir. A *cantiga* cantada nesta *brincadeira* também recebe este nome³.

Conheci o *nove* - e também a *roda*, o *vilão*, o *caboclo*, o *quatro* (“Danças velhas”, como afirmou o *cantador* Tião Paulino) - quando trabalhei, entre 2002 e 2004, nesta região: o nordeste do estado de Minas Gerais. Na ocasião, fui assessora em uma ONG internacional - Christian Children's Fund (CCF Brasil), instituição laica que atua no Brasil desde 1966 especialmente nas áreas de educação e saúde, com atenção prioritária a crianças. O programa ao qual eu estava vinculada era voltado à “valorização” da “cultura” - danças, música, construção de brinquedos, festas etc. Nosso trabalho (meu e de outros assessores) era acompanhar o desenvolvimento deste programa a partir do contato próximo com pessoas que atuavam nele, em diferentes locais da região.

Eu já havia estado, assim, em Jenipapo de Minas e Araçuaí, lugares em que voltei para realizar a pesquisa de campo que embasa este trabalho. Quando decidi elaborar uma dissertação sobre essas *brincadeiras* - eu ainda não sabia do *Nove* - liguei para alguns lugares dos quais havia conseguido o número do telefone público. Eu ligara para a prefeitura de Araçuaí, onde me informaram o telefone do Sindicato dos Produtores Rurais da mesma cidade. Foi lá que consegui os cerca de seis números de telefone.

¹ Marcarei em itálico as categorias nativas que eu utilizar no texto.

² Estes termos são usados especialmente na região nordeste do país como uma referência a variadas danças ou festas que contam, como no caso do *Nove*, com a presença majoritária de adultos. Também são usados como uma referência ao mamulengo [teatro de bonecos], como mostra Alcure (2007).

³ Também vou grafá-la em minúsculo e a diferenciação entre o uso do termo como uma referência à *cantiga* ou à *brincadeira* deve ser percebida pelo contexto em que a palavra está sendo utilizada.

O filho de um senhor de nome Eurico atendeu minha ligação em Machado, a cerca de 45 km de Araçuaí, e chamou o pai para conversar comigo. Nos lugares onde eu havia ligado, ao perguntar inicialmente sobre festas e, depois, diretamente sobre *brincadeiras* (já que os que haviam me atendido não as mencionavam a princípio), muitos disseram que pouco se *brincava* naquele lugar; que os *velhos*, que sabiam os *brinquedos*, foram morrendo. O Sr. Eurico me contou que havia uma festa em Machado, no mês de julho. Eu perguntei que festa era, ele disse: “de Bom Jesus”. Indaguei se havia música na festa, ele falou que iam uns “grupos de fora” se apresentar lá. Perguntei se havia dança e ele disse que sim. Quis saber qual ou quais e ele falou: “tem Nove, você conhece, entende dessas coisas, pode te falar?”. Eu disse que conhecia (pensando na *brincadeira* específica e não no encontro), e ele podia me falar. Então ele me contou que em toda festa havia o “Nove”.

Em fevereiro de 2008 fiquei cerca de quinze dias em Machado. Percorri os oito quilômetros que separam este lugar de Jenipapo de Minas para ir duas vezes à feira que ocorre lá semanalmente, aos sábados de manhã. Nesta ocasião, passei apenas um dia em Araçuaí, já voltando para casa. Em meados de julho retornei à região, onde permaneci um mês. A estadia foi dividida quase igualmente entre Machado e Jenipapo. Desta vez, fiquei quatro dias em Araçuaí: um na chegada, três logo antes de partir.

Participei de três *Noves* neste período: um na primeira estadia, inesperado, e dois na segunda - um na festa de Machado e outro realizado por um *cantador*, o Sr. Santos Chagas, em Jenipapo de Minas. A descrição etnográfica de cada um deles constitui, respectivamente, os três primeiros capítulos desta dissertação. Cada um dos capítulos é composto também por digressões: trechos em que busco esmiuçar elementos presentes na descrição ou discutir questões suscitadas por ela. Para descrever cada *Nove*, contei tanto com a minha lembrança em relação à participação no *brinquedo* - algumas coisas que chamaram minha atenção enquanto eu estava lá -, quanto com o que observei ao assistir à gravação em vídeo ou ouvir os registros em áudio dos três *Noves*. Este material foi imprescindível para que eu pudesse “ver” algumas coisas às quais não tive acesso durante o *brinquedo* - por não ser possível observá-las dada a distância física, por exemplo, de determinadas pessoas em momentos específicos, ou porque eu realmente não consegui notá-las durante o *Nove*.

No quarto capítulo da dissertação, dedico-me inicialmente a tratar de um elemento com o qual tive contato já na segunda estadia em campo, por meio de conversas, e que não estava relacionado diretamente à descrição de nenhum dos três

Noves: a feitiçaria. A partir de considerações sobre uma possível análise do tema - que não empreendo neste trabalho -, busco questionar os limites do conceito de “sociedade” e refletir sobre as possibilidades de um enfoque que priorize relações constitutivas sobre entidades constituídas (Strathern 1996). A abordagem do *Nove* como um ritual é associada a essa discussão.

Na pesquisa sobre o *brinquedo*, meus interlocutores principais foram mulheres e homens que participam dele como *cantadeiras* e *cantadores*. Ao longo da dissertação, conheceremos sua atuação no *Nove*. Dentre estas pessoas, algumas foram especialmente importantes para minha etnografia. Por meio das conversas e da convivência com elas tive acesso a elementos que me serviram como guias a apontar aspectos ou auxiliar em observações a respeito do *Nove*. Sr. Deca foi uma delas. *Cantador* e *violeiro*, residente em Araçuaí, eu o encontrei nos três *Noves* e passei alguns dias em sua casa, quando chegava e ia embora das viagens. Nessas ocasiões, ficávamos horas conversando, ele com o violão nos braços, contando e cantando muitas coisas. Esses momentos - e o que advinha deles - foram imprescindíveis para que eu atentasse para inúmeros elementos do *Nove*. Assisti com ele a gravação em vídeo do *Nove* ocorrido em fevereiro e também ouvimos registros em áudio do “terceiro” *Nove*, realizado pelo Sr. Santos Chagas. Ele me ajudava a entender, em vários momentos, o que eles estavam cantando. Comentava *versos*, *cantigas* ou aspectos do *brinquedo*. Depois de eu estar de volta à Brasília, ele me auxiliou esclarecendo dúvidas que surgiram no processo de escrita da dissertação. O Sr. Deca é o segundo filho homem de Geraldo Rodrigo, famoso *brincador* já falecido. O primeiro filho, Antônio, e o terceiro, Adão, também *cantadores* e *violeiros*, moram no estado do Mato Grosso, onde o Sr. Deca também residiu alguns anos. Ele está com 62, e chegou a conhecer muitos dos *cantadores* mais velhos, falecidos. Seu pai realizava todo ano, no dia de Santo Antônio (13 de junho) um *Nove*. Também quando a bandeira do Divino Espírito Santo passava na região (trataremos do tema a seguir), pousava uma noite na casa deles e, então, eles faziam uma *brincadeira*. Sr. Deca é aposentado e tem, com a esposa D. Elsa, uma banca na parte interna - e coberta - do mercado de Araçuaí, onde eles vendem cereais e servem almoço. Lá, o Sr. Deca encontra diariamente pessoas que moram no entorno daquela cidade e vêm a ela receber aposentadoria, bolsas do governo, fazer compras, exames médicos etc. Ele fala que a banca é uma espécie de “rodoviária”. *Cantadeiras* e *cantadores* passam por lá e às vezes se encontram. Almoçam, conversam.

A convivência com D. Antônia, residente em Machado, prima do Sr. Deca, também foi muito importante no processo de realização da pesquisa. Considero que, por meio dela, eu me aproximava do “feminino” relacionado ao *brinquedo*: ela me contava como era e devia ser a participação das mulheres - e também dos homens -, falava sobre *cantigas - rodas, novas - velhas*, também *versos* e cantava bastante. Rememorava situações e pessoas. Ela está com 71 anos e também conheceu muitos *brincadores* já falecidos. Lembra-se de como era a disposição dos *cantadores* no *nove*, “de primeiro” (como veremos no capítulo dois), e mencionava sempre *versos* ou *cantigas* de que *cantadeiras* ou *cantadores* específicos gostavam. D. Antônia também me ajudou na aproximação de pessoas importantes, como a *cantadeira* D. Ana, prima dela, irmã do Sr. Deca, e as sobrinhas também *cantadeiras* Luca e Neide (filhas de D. Ana). Com D. Antônia, fui à casa de D. Ana, ainda em fevereiro, onde passamos uma tarde. D. Ana mora em Xame-Xuga, próximo à Machado. Com as quatro assisti, na casa de Neide (em Setúbal, também próximo à Machado) à gravação do *Nove* ocorrido em fevereiro. D. Antônia também é aposentada, e ficou viúva há 3 anos.

Sr. Zé Concebido, morador de Jenipapo de Minas, teve uma atuação imprescindível para que o “primeiro” *Nove* pudesse ocorrer, como veremos no capítulo um. As conversas com ele - e sua fala poética - também foram de grande importância no apontamento de elementos relacionados ao *Nove*. Sr. Zé é filho do *cantador* Antônio de Sinhana e sobrinho de Manoel de Sinhana, também *cantador*. Ele não é *violeiro*. Nos *brinquedos*, costuma compor o grupo de *cantadores* em uma posição determinada, a “segunda” (trataremos das posições de canto já no primeiro capítulo). Também o vi inúmeras vezes, algumas a pedido dos *violeiros*, chamar *cantadores* específicos, no salão, para ocupar determinadas posições de canto. Ele está com 67 anos, é aposentado, casado com D. Darci, e cuida diariamente da horta plantada à beira do rio Setúbal, no fundo de sua casa. Além de servir ao consumo próprio, o que advém da horta é também vendido com frequência a moradores do lugar.

As festas e danças coletivas receberam dos chamados “folcloristas” nomes como “folguedos” (Carneiro 1982), “bailados” (Cascudo 1967) ou “danças dramáticas” (Andrade 1959, no caso de contarem com um enredo específico ou, como afirma o autor, um “entrecho dramático”). Alguns separaram as danças em categorias - “religiosas”, “profanas” e “guerreiras” (Araújo 1964) -, outros as agruparam junto a outros “divertimentos populares” (Cascudo 1967). Todas estas referências eram,

entretanto, abarcadas por uma classificação mais ampla, a de “folclore”⁴. Uma preocupação da maioria destes autores era a de perceber e apontar as “origens” ou “influências originárias” de seu objeto de estudo. Andrade (1959), por exemplo, falava em três “bases étnicas” na configuração das danças, o que se confundia com discussões acerca da “formação” do próprio país. Os “folcloristas” pouco se dedicaram ao estudo de uma dança específica em um local determinado. Seu esforço era por “registrar”, “catalogar” ou “documentar” o maior número possível de festas, danças, músicas e também “parlendas” ou “hábitos alimentares” do “povo”, em uma tentativa de apreensão do “ludus nacional” (Carneiro 1965). A pesquisa e o registro deveriam servir, ainda, como “norma para uma possível restauração” do que compunha o “folclore nacional” (Carneiro 1965), caso a desconfiança deles se confirmasse: “da maneira como as coisas vão indo, a sentença é de morte”, afirmou Andrade (1959). Esse esforço de registro, entretanto, deixou contribuições a quem queira “situar” ou relacionar seu próprio campo etnográfico a elementos apontados por estes autores. Neste trabalho, por exemplo, valho-me de referências que muitos deles apresentaram sobre diferentes danças em lugares variados do país. Não pretendo, com isso, tentar classificar o *nove*, a *roda* ou qualquer outra *brincadeira* que tenha encontrado em campo em um rol de danças do Brasil. Minha intenção é apenas apontar relações que percebi entre aspectos relativos a estas danças e algumas apresentadas por eles.

Na Antropologia, grande parte dos estudos relacionados a danças ou festas (para exemplos recentes, ver Martins 2006; Correa 2007; Pentead Junior 2004) é desenvolvida em um local ou região específicos, a partir de trabalho de campo, e a atenção costuma ser dedicada a um objeto de estudo também particular, como a “cantoria” de repentistas ou a festa que homenageia determinado santo. Diferentemente, assim, da abordagem comumente utilizada pelos chamados folcloristas, a tendência é buscar uma delimitação geográfica e temática do objeto de estudo (já a partir de um recorte anterior, por exemplo, “danças”), atrelando a isso o convívio com pessoas específicas. Alguns trabalhos (como, por exemplo, Nepomuceno 2005; Siqueira 2006) estão focados em processos de transformação ou “ressignificação”, cotejando o “presente” e o “passado” aos quais seu objeto de estudo está relacionado. Outros (por exemplo, Chaves 2003; Alcure 2007) centram-se na descrição etnográfica e a partir de um recorte sincrônico abordam aspectos que configuram seu objeto. Em alguns

⁴ Sobre a amplitude geográfica e histórica da “coleta dos costumes populares”, ver Ortiz 1992.

trabalhos (por exemplo, Costa 2008; Braga 2001; Rodrigues da Silva e Ferreira 2008) as danças e festas são tratadas como “manifestações” da “cultura popular”.

Esta dissertação foi realizada, como mencionei acima, a partir de pesquisa de campo ocorrida em um ano específico, em lugares determinados, e voltada a um objeto de estudo também particular - o *Nove*. Neste trabalho, não utilizo o termo “cultura popular” para vinculá-lo ao *brinquedo* ou às *brincadeiras de viola*. A meu ver, há dois conjuntos principais de idéias às quais este termo estaria relacionado. Por um lado, a “cultura popular” estaria em oposição a uma “cultura de elite”, produzida por pessoas abastadas. O popular viria dos “pobres”, dos “sem recurso”. A estes dois pólos estariam ligadas, em (o)posição hierárquica, as noções de “rusticidade” e “sofisticação”. A “cultura popular” seria vista então como “menor” ou “pior” em relação à “cultura de elite”. Se a “rusticidade”, nesta perspectiva, coloca a “cultura popular” em uma posição inferior à ocupada por uma “cultura” produzida por pessoas abastadas, em outra abordagem o elemento “rústico” ou “arcaico” é o que dá o tom de seu glamour: a “cultura popular” representaria o que há de “belo”, “simples” e “autêntico” em termos de “cultura”. Aproximando-se, assim, da perspectiva comumente adotada pelos “folcloristas”, esta abordagem focalizaria a “cultura popular” como uma “representação” de valores “legítimos” do “povo” e a “expressão” de sua “sabedoria”. Como se não bastasse o fato de este termo estar aprisionado em uma dicotomia onde aparece, por um lado, inferiorizado e, por outro, exaltado, considero que ele não é informativo sobre as concepções das próprias pessoas com quem lidamos em pesquisa. Seu uso dispensa a investigação acerca de noções que elas mesmas têm sobre quem são ou o que fazem: quem define o que é “povo” ou “cultura popular” são os pesquisadores⁵.

Não há pesquisa acadêmica realizada e/ ou publicada sobre o *Nove*. Encontrei uma referência apenas à *brincadeira de viola* em uma dissertação de mestrado em Antropologia produzida por Liliana Porto (1997, UnB). Trata-se de um estudo sobre a festa de Nossa Senhora do Rosário em Chapada do Norte, que fica a cerca de 37 km de Jenipapo de Minas. No item “Divertimentos noturnos”, incluso em “A Festa de Nossa Senhora do Rosário – Eventos”, a autora menciona a presença de “bandas de fora” que se apresentam em um “palco montado” na cidade. Ela afirma que anos antes a predominância era de “bailes e forrós”. Continua: “E há, ainda, os que se lembram da

⁵ Para uma análise detalhada da questão, ver Ortiz 1992.

época em que a maior animação da Festa eram as danças tradicionais de viola – nove, caboclo, vilão – organizadas pelos festeiros ou por particulares em suas casas” (:189). Pereira (2001, UFF) realizou pesquisa em Araçuaí para produzir “As vozes do Vale: estudo das canções populares do Vale do Jequitinhonha”, dissertação de mestrado em Letras. Com enfoque nos “textos das canções”, a autora faz referência a “cantigas de roda, cantos de trabalho, cantos religiosos, contradanças” e, especialmente, “batusques”. Não há menção ao *N(n)ove*.

Dentre as *brincadeiras de viola* que são tema deste trabalho, as *rodas* - ou as “cantigas de roda” - são objeto de estudo de pesquisas realizadas especialmente na área de educação e voltadas às crianças (por exemplo, Martins 2003; Arigoni 2005). O trabalho de Poyares (2006) investiga a “dimensão religiosa nas brincadeiras de roda entre crianças de 4 a 6 anos”. A ênfase destas pesquisas está no aferimento do “desenvolvimento infantil” a partir de “atividades lúdicas”. Não encontrei nenhum trabalho que menciona a “mariazinha” ou a “serenata”, danças *brincadas* no “terceiro” *Nove*. Encontrei uma referência à “quatragem” (Alvarenga 1950), dança que lembra o “quatro” ou “polista”. O “vilão” é citado em alguns trabalhos folclóricos (por exemplo, Araújo 1964; Martins 1982; Carneiro 1982), assim como o “caboclo” (só encontrei em Araújo 1964 e Martins 1982) e o “batusque” (Alvarenga 1950; Carneiro 1965; Van der Poel 1981), também tema de estudos antropológicos, sociológicos ou literários (por exemplo, Pólvora 1994; Baptistella 2004), mas nem sempre há correspondência entre as danças mencionadas e as que vi em campo.

A região que abarca os três locais em que esta pesquisa se desenvolveu - Machado, Jenipapo de Minas e Araçuaí - é muitas vezes designada como “Vale do [rio] Jequitinhonha”⁶. Ela é alvo de uma série de projetos de instituições governamentais, privadas, organizações civis, locais, nacionais ou internacionais, cujos objetivos em geral aproximam-se da tentativa de reverter o “desfavorecimento” econômico por meio de ações diversas, desde a pesagem mensal de crianças em acompanhamento nutricional até a implantação de projetos de ensino - para crianças, jovens, professores -, ou a “capacitação” de agricultores no manejo de sementes, plantio e colheita - o que, parece pressuposto, estes pouco saberiam fazer. A caracterização da região como uma área predominantemente rural parece reforçar estas ações e suscitar idéias dicotômicas em

⁶ Cerca de 7 mil pessoas moram em Jenipapo de Minas. Em Araçuaí, 36 mil. (Dados IBGE 2007). A prefeitura municipal de Araçuaí, cidade da qual Machado é distrito, estima que lá vivem cerca de 70 famílias.

relação a ela. Assim como em relação ao termo “cultura popular”, considero que a noção de “ruralidade” está relacionada a “pólos” de idéias em oposição: de um lado, há a idealização de uma “simplicidade” e “sabedoria” no “mundo rural”. Os “camponeses”, ao contrário dos cidadãos “urbanos”, têm uma relação próxima com a natureza e são capazes de viver dela:

Vivendo na terra e do que ela produz, plantando e colhendo o alimento que vai para sua mesa e para a do príncipe, do tecelão e do soldado, o camponês é o trabalhador que se envolve mais diretamente com os segredos da natureza. [...] Seu conhecimento do tempo e do espaço é profundo e já existia antes daquilo que convencionamos chamar ciência. (Moura 1986:9)

Apesar disso, os “camponeses” e seu conhecimento seriam subordinados ao que estaria além deles: “O camponês nasce, vive e morre, e para cada um desses processos existenciais ele tem concepções e práticas que tenta fazer prevalecer sobre as práticas e regras vindas da sociedade que o envolve e domina” (:20). O fato de o camponês ser “vítima” da “sociedade” (“O campesinato é sempre um pólo oprimido de qualquer sociedade” (:10)) estaria ligado a outro conjunto de idéias a respeito do “mundo rural”: as de “atraso” ou “obsolescência” diante de uma atualização tecnológica “da sociedade” e um “progresso” em marcha (que inclusive ameaçaria o “saber camponês”). A vida na roça seria bucólica e agradável ou penosa⁷ e desconectada aos “tempos atuais”.

Em relação ao contexto etnográfico que é base desta dissertação, muitos trabalhos acadêmicos (por exemplo, Silva 2000; Luz 1988; Simão 2004) ressaltam a “dificuldade econômica” da “região” e seu (pouco) desenvolvimento. Alguns (por exemplo, Guerrero 2000; Ferreira 1993; Leite 2006) consideram qualquer povoado, município ou cidade do nordeste do estado de Minas como representante do chamado “Vale”. Outros trabalhos (por exemplo, Silva 2002; Botelho 1999; Pereira 1996) apontam a enorme “riqueza cultural” do “Vale”, apesar de suas dificuldades financeiras⁸. Ferguson (2006), buscando rever estudos interdisciplinares recentes sobre o continente africano - que, como esta região, é muitas vezes visto como “miserável” - afirma que enquanto antropólogos consideram o continente um lugar “moderno” como

⁷ Chayanov (1966) caracteriza a “penosidade” do trabalho rural. Ele recusa-se a aplicar a idéia de modo de produção capitalista, tal como cunhado por Marx, à economia camponesa porque, segundo ele, o campesinato não engendra uma classe dominante, permanecendo como classe dominada.

⁸ Esta abordagem não se restringe ao nordeste do estado de Minas Gerais nem ao âmbito acadêmico. A revista “Raiz. Cultura do Brasil”, por exemplo, apresentou em sua 8ª edição (novembro de 2007) uma matéria sobre “projetos de arte” desenvolvidos entre os “sem-terra”. Na capa da revista, estava estampada a fotografia de uma moça maquiada, com nariz de palhaço. Ao lado da foto, a frase: “Sem terra, mas com arte”.

os outros, mas com sua própria versão “alternativa” da “modernidade”, os discursos locais destacam uma falta ou deficiência “não em termos de uma inferioridade cultural, mas de uma desigualdade política e econômica”. A questão da “modernidade” na África estaria relacionada, assim, ao conceito de “desenvolvimento” e padrões de vida sociais e econômicos, que a abordagem antropológica da “modernidade” como uma “formação cultural” com diferentes versões correria o risco de não enxergar.

Minha tentativa, nesta dissertação, é a de escapar a uma armadilha dicotômica que exhibe, por um lado, números que “revelam” a “pobreza” do lugar e, por outro, imagens e sons que “exprimem” a “riqueza” de sua “cultura”. No decorrer do trabalho de campo, lidei com algumas questões em relação às quais não sabia ao certo como agir: na preparação do “primeiro” *Nove*, especialmente, mas também no “terceiro”, fiquei em dúvida em relação ao caráter da ajuda que eu deveria oferecer - dinheiro, trabalho, alimento, bebida? *Cantadeiras*, *cantadores* e outras pessoas me “guiaram” nestes momentos, assim como em outros em que eu me deparava com esta dúvida: eles me mostravam um certo orgulho - mas não no sentido de não poderem aceitar ajuda, e sim no da afirmação de uma “dignidade” que deveria pautar nossa relação e estava vinculada, inclusive, aos “lugares” que estávamos ocupando na configuração dos *Noves* a serem realizados. Como veremos no primeiro capítulo, o pagamento que eu faria da passagem de ônibus do Sr. Deca para ele ir de Araçuaí a Machado, quando nos conhecemos, foi negado por ele desde o primeiro momento em que falamos sobre o assunto. A convivência com as pessoas em campo também seria capaz de afastar idéias superficiais em relação à “riqueza cultural” do lugar, assim como a concepção destes homens e mulheres como ligados a um “mundo rural” a abarcá-los. Espero que a descrição etnográfica seja informativa a respeito destas questões, contribuindo para diluir dicotomias relacionadas a elas.

Brincadeiras de viola - O nove

Em cada um dos três *Noves* de que participei, houve algumas *brincadeiras* além do *nove*: *roda*, *vilão*, *batuque* e (*cantiga de*) *quatro* (ou *polista*) no primeiro, *caboclo* no segundo, *mariazinha*, *serenata*, *roda* e *vilão* no terceiro. Como afirmou um *cantador*, o

Sr. Clemente Jorge, “tem muitas qualidade de brinquedo”⁹. Cada um deles será descrito no capítulo relativo ao *Nove* em que foram *brincados* (no caso dos que se repetem, na primeira vez em que ocorreram).

Atualmente, o instrumento comumente utilizado nas *brincadeiras de viola* é o violão. Em nenhum dos três *Noves* de que participei vi uma viola. Pelo que eu soube, muitos dos *cantadores* já falecidos tocavam este instrumento, mas poucos dos que *brincam* hoje sabem tocá-la.

Para se brincar o *nove*, as pessoas dispõem-se em fileiras, que ficam umas atrás das outras. Inicialmente, todas as *carreiras*, exceto uma, estão voltadas para uma mesma direção:



⁹ Na transcrição das falas, vou conservar aspectos sintáticos que, apesar de se desviarem da norma culta, são sistemáticos e característicos da variante do português da região (como no caso da concordância numérica). Não procurei registrar outras particularidades (realização fonética etc.). Editei hesitações de modo a garantir a fluência do texto. No caso de *cantigas*, *versos* e *chamadas*, a transcrição retém contrações e alguns detalhes de realização fonética que sejam pertinentes para sua estrutura rítmica e sonora.

O limite máximo do número de *carreiras* a serem formadas na *brincadeira* é a extensão do salão. O mínimo é a quantidade de pessoas disponíveis para *brincar*: “se o povo interessa, então ali faz até vinte carreira, para poder a diversão ser bem enfeitada. Chama enfeite”, afirmou o *cantador* Zé Concebido.

As duas *carreiras* que já no início do *brinquedo* estão de frente uma para a outra são compostas, cada qual, por quatro *cantadores* (designarei “A” a fileira que está no extremo à esquerda, no desenho acima, e “B” a que está imediatamente ao lado dela). São eles que iniciam o canto. Primeiro a *chamada* e, em seguida, a *cantiga* do *nove*.

Tanto a *chamada* quanto o *nove* são cantados em duas *partes*: primeiro uma das *carreiras* de *cantadores* fala a *parte* inicial do canto. Em seguida, a outra *responde* com a segunda *parte*. “O nove tem duas parte. Uns fala uma parte, até uma altura, e os outros quatro arremata”, explicou o *cantador* Roxo Mota. Em cada *carreira* de *cantadores* há um *violeiro*. Eles são designados muitas vezes como *tirador* (ou *chamador*) e *respondedor*¹⁰. A *chamada* é cantada somente pelos oito *cantadores*. O *nove* é cantado também por quem está disposto nas *carreiras*. A *carreira* de *cantadores* que começa a cantar não necessariamente está no extremo delas - “A”, no caso. A fileira “B” também pode iniciar a *chamada* ou o *nove*. O que não muda é: se “A” falou, “B” responde, e vice-versa. Quase sempre a *carreira* que iniciou a *chamada* também canta a primeira *parte* do *nove*.

As pessoas dispostas nas outras *carreiras* - que não a dos *cantadores* - cantam, quase sempre, a segunda *parte* do *nove* e não a primeira. Esta fica a cargo, então, somente de quatro *cantadores* - da fileira “A”, por exemplo. Os quatro *cantadores* da fileira “B”, que estão *respondendo* para os quatro primeiros, são acompanhados, assim, pelos que estão dispostos nas *carreiras* do *nove*.

Entre os que *brincam* e cantam, em geral, a segunda *parte* do *nove*, estão as *cantadeiras*. No que se refere a estas mulheres, ouvi raras vezes elas cantarem a primeira *parte* da *cantiga* junto com a fileira “A”, no nosso exemplo. Isso ocorreu poucas vezes quando uma delas indicava a um *cantador* a “letra” da *cantiga*, cantando-a junto com ele; apenas uma vez, que eu tenha visto, ocorreu porque a *cantadeira* não sabia a segunda *parte* - e isso somente no início daquele *nove* específico, antes de conhecer a *resposta*. Pode-se dizer que a “responsabilidade” em cantar a segunda *parte* da *cantiga* do *nove*, além dos quatro *cantadores* que *respondem*, é em boa medida delas.

¹⁰ Ouvi muitas vezes os termos: “do lado” de um determinado *violeiro*, “do lado de” outro, ou “turma” de fulano, “turma” de ciclano.

A *chamada* é “anunciada”, como disse o *cantador* Manoel Macedo, como um convite à participação das pessoas na *brincadeira*¹¹. Enquanto ela é cantada, os interessados em *brincar* vão se reunindo em grupos de quatro para ocupar com sua *carreira* um lugar no salão¹². A *chamada* tem uma parte fixa e é acrescida de outra que se modifica a cada vez que um grupo de quatro *cantadores* a canta: trata-se de um *verso*, a ser escolhido e *colocado* na *chamada*. Um exemplo¹³:

Estou cantando aqui agora
Sabiá falou, sabiá não mente, sabiá adivinha o tempo

Como outra vez eu cantei
Sabiá falou, sabiá não mente, sabiá adivinha o tempo

Bebi água da caiana
Sabiá falou, sabiá não mente, sabiá adivinha o tempo

Até a fala mudei
Sabiá falou, sabiá não mente, sabiá suspira e chora para fazer paixão na gente

Cada *par* ou *page*¹⁴ de *cantadores* canta a *chamada* pelo menos uma vez. Nos *Noves* de que participei, a maioria das *chamadas* era cantada duas vezes por cada *carreira* de *cantadores*, em revezamento: primeiro a “A”, por exemplo, depois a “B”; a “A” novamente e então a “B”, para *arrematar*. Em seguida, inicia-se a *cantiga* do *nove*. A cada vez que a *chamada* é cantada, costuma-se pôr um *verso* específico. Se a fileira “A” cantou a *chamada* que vimos acima, com aquele *verso*, a fileira “B” pode cantar:

¹¹ Sr. Deca me contaria, em agosto, que o pai dele [o *cantador* Geraldo Rodrigo] designava este momento/canto de “embaixada”. O único a fazer referência a este termo foi ele: “Pro lado onde ele nasceu falava embaixada em vez de chamada”.

¹² Entre esses *cantadores* e *cantadeiras* que conheci, a *chamada* é sempre cantada antes de um *nove* ser iniciado e o número regular de pessoas a compor as *carreiras* é quatro. Como veremos no capítulo três, há locais onde se brinca com número diferente de pessoas e não se canta a *chamada*.

¹³ Para diferenciar *versos* de *chamadas* ou *cantigas*, marquei as últimas em itálico. Os *noves* serão grafados normalmente.

¹⁴ Trata-se de uma *carreira*, isto é, de um “par” formado por quatro homens (e não dois). Não sei ao certo a origem desta palavra. Não sei se relaciona-se ao verbo “pajear”, que está ligado às noções de “cuidar”, “tomar conta”, ou ao termo “pajem”, que se refere a “1.Moço nobre que, na Idade Média, acompanhava um príncipe, um senhor, uma dama, para se aperfeiçoar na carreira das armas e nas boas maneiras antes de ser armado cavaleiro. 2.Menino ou rapaz que outrora se punha a serviço de pessoa de alta categoria. 3.Cavaleiro que, nas touradas, transmite ordens. 4.Ant. Grumete encarregado da limpeza, em navios de guerra. 5.Bras. Criado que acompanha alguém em viagem a cavalo. 6.Bras. Menino que faz parte de um cortejo de casamento. (Dicionário Aurélio. Nova Fronteira, 1988).

A menina me xingou feio
Sabiá falou, sabiá não mente, sabiá adivinha o tempo

Eu xinguei ela bonita
Sabiá falou, sabiá não mente, sabiá adivinha o tempo

Eu sou um lacinho de rosa
Sabiá falou, sabiá não mente, sabiá adivinha o tempo

Ela é um lacinho de fita
Sabiá falou, sabiá não mente, sabiá suspira e chora para fazer paixão na gente

Há também *chamadas* em que não se põe as quatro *partes do verso*, mas apenas duas, como esta:

Tenho um cavalinho
Água na lapa é cachoeira, água parada é lagoinha

Com três pinta na quilina
Água na lapa é cachoeira, água parada é lagoinha

Lugar de onça pintada é lá na mata da capelinha
Tem pato e tem marreco é lá na lagoa da varginha

Ou esta:

Catitu do mato grosso
Cai sereno

Corre mais do que cotia
Cai sereno

O sereno caiu no mar, caiu na roseira e derreteu
A moça deu uma risada que meu coração doeu

A outra *page* pode cantar:

Eu mandei fazer uma casa
Cai sereno

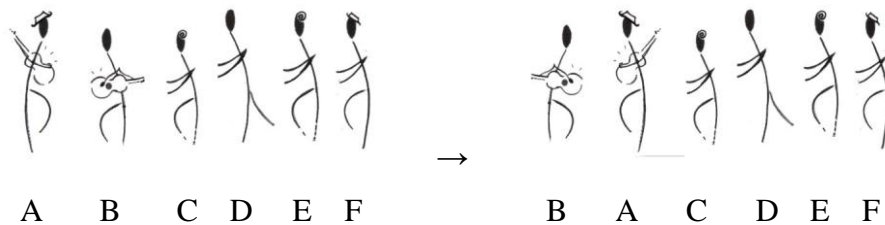
Amarradinha de cipó

Cai sereno

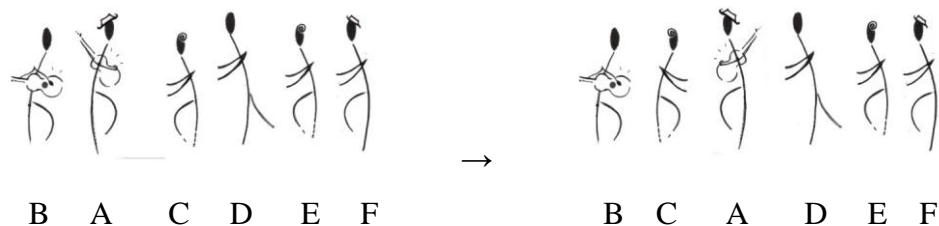
O sereno caiu no mar, caiu na roseira e derreteu

A moça deu uma risada que meu coração doeu

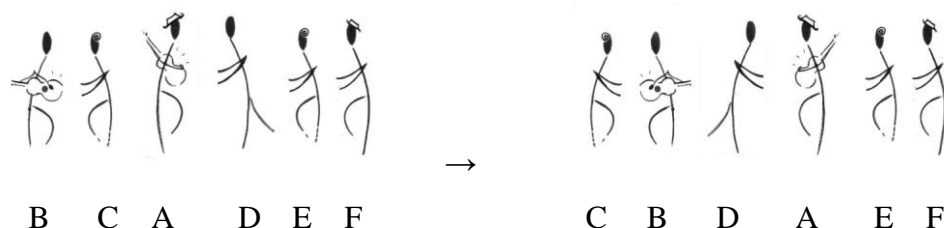
Independente da *chamada* ser uma onde se colocam duas ou quatro *partes* de verso, ela é sempre cantada em revezamento pelas duas *carreiras* de cantadores. Com o fim da *chamada*, os cantadores começam a cantar o *nove* - cada *page*, uma parte da *cantiga*, como disse acima: a *carreira* “A”, por exemplo, canta a primeira: “Namorei com uma menina/ debaixo do pé da uva”. A fileira “B” responde: “Na trança do seu cabelo/ Quero esconder da chuva”. As *carreiras* ainda estão paradas. Depois de uma ou duas vezes em que o *nove* foi cantado pelos cantadores, eles começam a se movimentar de forma mais acentuada, balançando o corpo para trás e para frente. As duas *carreiras* em que eles estão trocam de lugar, respectivamente: a “A” vai para onde estava “B” e a “B”, para onde estava a “A”. Os cantadores permanecem de frente reciprocamente e as outras *carreiras* continuam também onde já estavam.



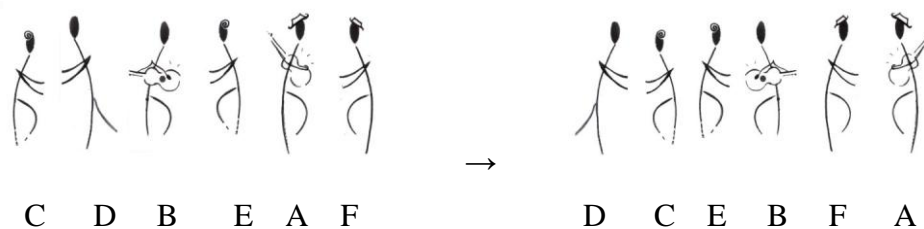
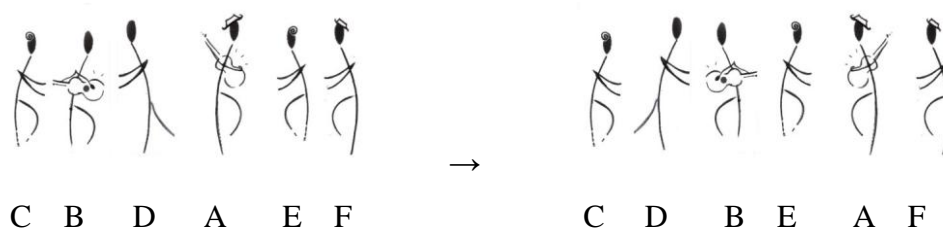
Depois de o *nove* ser cantado novamente, a fileira “A” vira-se de costas para a “B” e de frente para a “C”. Mais uma vez canta-se o *nove* e então as fileiras “A” e “C” trocam de lugar entre si:



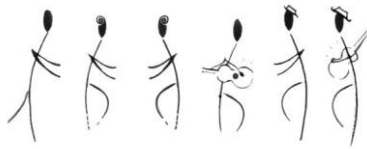
O *nove* é cantado mais uma vez e a fileira “C” fica de frente à “B”, enquanto a “A” volta-se para a “D”. Depois de mais uma repetição da cantiga, “C” e “B” trocam de lugares. “A” e “D” também:



A cada vez que o *nove* é cantado (cada *parte* da *cantiga*, como vimos, por uma *carreira* específica de *cantadores*), as *carreiras* se movimentam: em uma vez, viram-se de frente para outra (e de costas para uma terceira, é claro). Na vez seguinte, trocam de lugar com ela. Ao ato de entrecruzar outras fileiras chama-se *passar*, *trespassar*, *atravessar*¹⁵. A dança é *marcada*. Quando se *passa*, há o *encontro* de uns com outros. “No princípio eles dança junto, agora os de cá passou pra lá, os de lá passa pra cá, vai rompendo, e o outro vem atrás. No fim, todo mundo encontra. Se não for dançando, você não vai entender”, afirmou D. Ana.



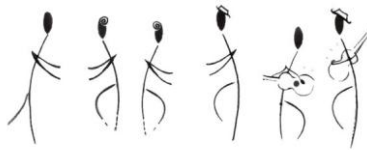
¹⁵ Há o *nove*: “passa, menina, passa/ você passa e não me machuca/ passa devagarinho/ você é um torrãozinho de açúcar”.



D C E B F A



D E C F B A



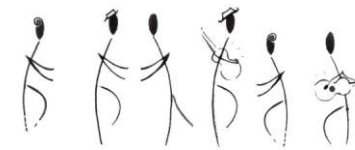
D E C F B A



E D F C A B



E D F C A B



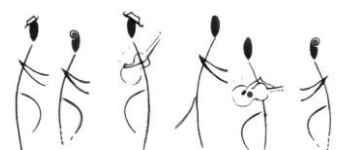
E F D A C B



E F D A C B



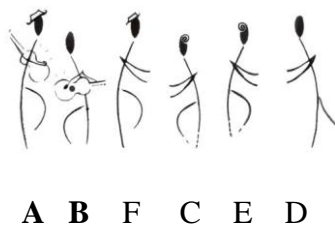
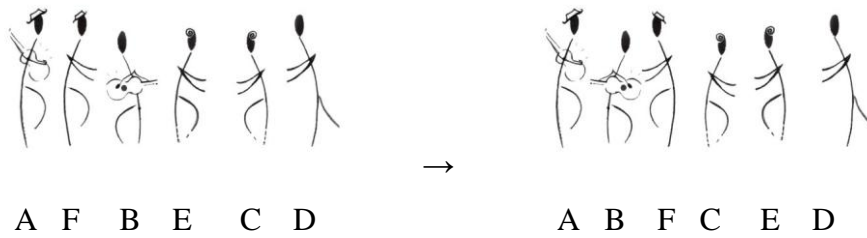
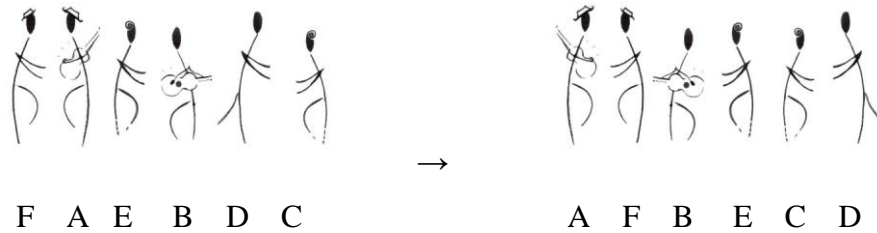
F E A D B C



F E A D B C



F A E B D C



O *nove* encerra-se quando as duas *carreiras* de *cantadores* encontram-se novamente no lugar de onde saíram. Mas nem sempre que elas se encontram, o *nove* é finalizado: se há poucas *carreiras*, os *cantadores* costumam dar pelos menos quatro *voltas*, ou seja, cruzam com as *carreiras* até o extremo oposto de onde saíram, retornam ao ponto inicial (sem *arrematar* o *nove*) e vão novamente passar por todas as *carreiras*, até o extremo do salão, para depois chegar ao lugar de onde saíram e finalizar aquela *cantiga*. Isso pode durar cerca de vinte minutos ou mais, incluindo o tempo de canto da *chamada*.

O *nove*, quando você está dançando, você presta assunto. Aqui um fala uma parte do *nove* e o outro termina a metade, mas esse daqui que falou a primeira parte, ele está dançando e ele parou ali, ele está batendo a viola, para não perder o ritmo. Mas ele cala para descansar, ele vai parar para ele descansar a garganta. O de cá responde, quando o de cá responde, o de lá torna continuar. Por isso fica muito bem entoadado, né? Você não vê no fim do *nove*, termina as duas viola junto, né? Quem não entende, depois que está

uns lá, o de lá com a viola, e o de cá, cá, eles vai encontrar. Nunca que eles termina o nove no meio. Você vai terminar ou na lateral de lá ou na de cá. Mas soma os oito.

Sr. Manoel Macedo

Quando o *nove* tem mais de quatro “frases”, ou seja, quando é mais longo que um *verso*, o movimento das *carreiras* costuma ocorrer entre a primeira e a segunda *partes* dele, e não ao final, como vimos acima. Mesmo assim, por cada *parte* ser maior (ter mais de duas “frases”), as *carreiras* demoram mais a movimentar-se. Estes são os *noves valseados*, como apontou d. Antônia:

Os nove valseado é um verso e meio, e o nove sem ser valseado é um verso só. Porque um verso, você sabe que deu certo, né, igual assim: ‘todo verso que eu sabia/ veio um vento e carregou/ foi amar e querer bem/ a memória ainda ficou’. Aí é um verso, né. Igual eles canta um nove, deixa eu ver um nove valseado... [começa a cantar]:

Eu vou para Mato Grosso
Belizário você vai mais eu

Ai, dona Seluta
despede dos amigo seu

É um verso, né. Aí Antônio [primo dela, *cantador*] já cantou assim:

Eu vou cantar meu nove
despedir daqui agora
eu pegado na viola

quem tem raiva tem alegria
quem tiver tristeza chora
na hora de eu ir embora

Não é um verso só, é. Aí dobra!

Como ressaltaram muitos *cantadores* e *cantadeiras*, não se repete *nove* em uma mesma noite de *brincadeira*. No caso da *chamada*, isso pode até acontecer, mas também não é muito indicado.

Até cerca de 30 anos atrás, os *Noves* ocorriam especialmente em três ocasiões: nos pousos da Bandeira do Divino Espírito Santo, entre maio e junho; nas capinas coletivas de roça, nos meses finais do ano; e no “tempo das fogueiras” - mês de junho, em que se comemora o dia de três santos - Antônio (13), João (24) e Pedro (29). O dia

de Santo Antônio era o preferido para os *brinquedos*. Os pousos e as “marombas” - as capinas coletivas - são os mais lembrados por *cantadeiras* e *cantadores*¹⁶.

Os pousos ocorriam quando três homens, que vinham da região de Chapada do Norte, passavam pela região e coletavam doações das pessoas para uma festa que realizariam naquela cidade¹⁷. Um deles levava a bandeira do Divino, outro tocava uma caixa e o terceiro era responsável por coletar as doações das pessoas, em dinheiro ou espécie. À noite, eles “pousavam” em alguma casa da região - dormiam, para no dia seguinte continuar o trajeto. Em algumas casas, *formava-se* o *brinquedo*. Servia-se biscoito, bolo, café e, durante “a noite inteirinha”, como muitos me contaram, *brincava-se*. As mulheres e os homens separados entre si: elas na *roda*, *vilão*, *batuque*, enquanto eles *brincavam caboclo*, *nove*, *polista*. “Ele falava assim: ‘quero tudo com respeito’”, afirmou o Sr. Zé Concebido. “Quem falava?”, eu perguntei. Ele: “o dono da bandeira. Quando tinha um que atrapalhava o pouso deles, eles panhava a bandeira e ia embora¹⁸”.

Nas *marombas*, homens e mulheres *brincavam* juntos, à noite. Durante o dia, eles trabalhavam e cantavam as “cantigas de roça” também em quatro homens (ou oito, se houvesse). Uns *falavam*, outros *respondiam*. A especificidade do canto de cada um dos homens (como veremos no capítulo um) também existia nestas *cantigas*: o *tirador*, o *segundeiro*, o *contrateiro* e o *requinteiro*. D. Darci, esposa do Sr. Zé Concebido, lembra: “De noite tinha o agradecimento. Rezava o terço agradecendo aquela lavoura que capinou e fazia a festa à noite. A festa de noite era o Nove”.

Era trinta, trinta e cinco pião, homem. Tinha os cantador no meio deles. Cantava maromba. Cachaça e água não tinha tanto. É quase igual nove mesmo, quase do mesmo jeitinho. Mas o batido para trabalhar com a enxada é diferente.

Sr. Roxo Mota

Zé Aécio: Nós brincava aqui era cantiga de roça, sabe. Mexia com bastante lavoura aquele tempo, tinha a turma que cantava nas roça. É diferente um pouco de nove, mas é quase o mesmo estilo. A diferença é pouca. Tem diferença porque o nove tem a turma para ajudar, né, e a cantiga de roça é só quatro, quatro canta e quatro responde.

¹⁶ Sr. Deca contou que no ano de 1968 houve trinta e três *Noves*.

¹⁷ Um *cantador* mencionou que a festa ocorria em outubro. Nesta data, é realizada em Chapada a Festa de Nossa Senhora do Rosário. No trabalho de Porto (1987), a autora menciona a “coleta de esmolas na zona rural ou em cidades vizinhas”, e afirma que “pessoas designadas” para fazê-lo “carregavam uma estampa de Nossa Senhora, e pediam em seu nome”. Pelo calendário da prefeitura municipal de Chapada do Norte, a Festa do Divino é realizada no mês de maio.

¹⁸ Eu ouviria o termo “dono” em outras situações: “dono do bilhete” (quem enviou um bilhete a outra pessoa), “dono dessa chamada”, *nove*, *caboclo*, *polista* - neste último caso, dito especialmente pelo Sr. Deca, ao referir-se a quem os tinha criado, e ainda “dono do N(n)ove” (como veremos no capítulo dois).

Sr. Santos Chagas: um tira aquela cantiga, é quase a mesma coisa.
Zé Aécio: é quase tipo um nove mesmo, mas só que não tem...
Sr. Santos Chagas: porque um tira, o outro é o segundeiro, o contrateiro, o requinteiro.
Do mesmo jeito do nove, né. Só que as cantiga de roça, sei lá, é mais assim...
Zé Aécio: é... bem diferente...
Sr. Santos Chagas: é diferente, mas... é bem entoada, é bonita danada.

Nos dias atuais, os *Noves* são realizados especialmente, pelo que percebi, quando se recebe a visita de parentes que moram distantes e que vão à região anualmente ou a cada dois ou três anos - com destaque para filhas ou filhos. O *Nove* realizado na festa de Machado não parece uma exceção: como veremos no capítulo dois, a presença dos que não residem no local tem uma relação próxima com a ocorrência do *brinquedo* (mesmo que seja apenas “formalmente”, como um “pretexto” para brincar). Ouvi, entretanto, muitas vezes, referências a *Noves* realizados sem que houvesse a presença de um visitante na região. “Quando a pessoa quer fazer, a gente [os *cantadores*] reúne; quando a pessoa interessa. É convidar, marcar, a gente vai”, afirmou o Sr. Santo.

Nesta dissertação, não tratarei de aspectos sonoros relativos ao *Nove* a partir de padrões ou convenções formais da música ocidental. Não há análise de “aspectos harmônicos” ou “melódicos”, tampouco transcrições musicais ou indicação de decibéis e notas em que as *cantigas* são cantadas. Além de não ter conhecimento suficiente para isso, meu objetivo com esta pesquisa era aproximar-me dos aspectos sonoros relacionados às *brincadeiras de viola* a partir das referências e termos que os próprios *cantadores* e *cantadeiras* me apresentavam. Não considero, todavia, que um estudo que dialogue com conceitos ou padrões musicais ocidentais não possa trazer contribuições a este campo etnográfico. Como ressalta Seeger (1987) em relação ao controverso debate sobre a utilização de transcrições musicais em trabalhos etnomusicológicos, estas não seriam fins em si mesmos, mas “ferramentas para se levantar questões”¹⁹. A articulação entre diferentes abordagens metodológicas em um estudo que envolve música acrescentaria, na opinião do autor, uma “potência à análise”. Além da convivência com as pessoas em campo, utilizar-se de recursos de um laboratório musical, realizar gravações e acessar materiais de arquivo, por exemplo, poderiam contribuir para a busca de questionamentos e a articulação entre idéias e percepções do/a pesquisador/a e das pessoas com quem ele/a convive.

¹⁹ Na “investigação” de Seeger sobre a “ascensão microtonal de um canto em uníssono” Suyá, a transcrição tem papel central.

Ao longo da dissertação, tratarei de variados elementos relativos ao *Nove*. Considero que o conhecimento acerca de alguns aspectos apresentados nas digressões do primeiro capítulo são primordiais para a fluência da descrição dos três *brinquedos*, como a relação entre *Nove* e baile e a associação entre a configuração das posições de canto e a participação de homens e mulheres na *brincadeira*. A descrição do *Nove* da festa, no segundo capítulo, suscita a abordagem de questões como a relação entre pessoas e coisas *velhas* e *novatas* - especialmente no que tange os *brinquedos de viola* - e também o tratamento de aspectos relativos à migração e questões de cunho econômico-financeiro. No terceiro capítulo, trato, entre outros temas, da noção de autoria e das “conversas” empreendidas na *brincadeira*. Também abordo a relação entre *Nove* e “música”. No capítulo quatro, busco relacionar feitiçaria, ritual e questionamentos sobre a noção de “sociedade” para tratar o *Nove* como um catalisador de configurações sociais específicas e transitórias.

O Nove que eu fiz

Cerca de duas semanas após a primeira conversa telefônica que tive em Machado, eu chegava à Araçuaí. Nesta cidade, há uma linha de ônibus que percorre, diariamente, o trajeto entre os dois locais.

Naquela primeira conversa, depois de o Sr. Eurico me dizer que havia *Nove* em Machado, perguntei se ele poderia chamar alguém que participa da *brincadeira* para conversar comigo. Sr. Valdomiro, *cantador*, é quem veio ao telefone. A ligação não estava muito boa, e então não conversamos muito. Eu também gostaria de falar com uma mulher que cantasse e então eles chamaram Nair. Ela participa da Associação Comunitária do local e foi com ela que conversei nas ocasiões seguintes: disse que eu gostaria de fazer a pesquisa lá, que teria que ficar hospedada no próprio local, ajudando, é claro, nas despesas da casa, e que queria saber o que eles achavam disso. Pedi que ela levasse a questão à reunião da Associação Comunitária - achei a possibilidade mais “oficial” de saber o que “a comunidade” achava a esse respeito. Talvez não precisasse ter feito a sugestão.

Quando nos falamos dias depois, após a reunião da Associação Comunitária, ela me disse: “você vai ficar na casa do Sr. Eurico dessa vez”. Eu: “deu tudo certo, então?”. Nair: “deu, você vai ficar na casa dele”. Eu: “e o que o pessoal achou de eu fazer a pesquisa?”. Ela: “achou bom”. Pediu então que eu ligasse avisando que chegaria: “se você vier amanhã, você liga como que hoje”. Assim fiz. Ela havia ido à Araçuaí naquele dia, no ônibus que sai de Machado às 5h da madrugada, em uma viagem que percorre em mais ou menos duas horas os cerca de 45 quilômetros que separam os dois lugares. Nos conhecemos na fila do ônibus, por volta de 14h30, partindo para Machado. Era quinta-feira pós Carnaval, e a maioria das pessoas tinha ido à Araçuaí receber (bolsas do governo, aposentadorias) e *fazer feira*. Ela olhou para mim e perguntou: “Você é a Valéria?”. Eu disse que sim e perguntei: “Você é a Nair?”. O ônibus estava lotado. Nair *marcou* para mim um lugar de assento. A viagem durou quase quatro horas. Toninho, cobrador, *cantador*, ajudava a retirar as *feiras* das pessoas nas inúmeras paradas ao longo do caminho (que fazem com que a viagem de volta à Machado seja mais demorada que a de ida à Araçuaí).

No dia seguinte à minha chegada, Nair comentou que poderíamos chamar Deca lá para “ele conversar comigo” - quase todas as pessoas com quem conversei antes do *Nove* falaram deste homem sempre como um importante *cantador*, *violeiro*, *cabeça do*

Nove. Ela falou que se teria que pagar a passagem de ônibus dele (ele mora em Araçuaí). Eu falei que pagaria. Duas senhoras com quem conversei falaram que se podia *fazer* um *Nove* para eu ver. Eu disse que Nair estava querendo trazer Deca. Nair tinha me dito na véspera que ele poderia vir naquele sábado, mas nesse dia, sexta-feira, comentamos que poderia ser no sábado seguinte. Uma das senhoras disse que assim daria tempo de avisar as pessoas.

Quando encontrei Nair, na igreja (dia de início da Via Sacra), comentei com ela que as pessoas estavam falando em *fazer* o *Nove* e ela disse a quem estava ali que tinha conversado comigo e que era só pagar as passagens do *cantador* que viria de Araçuaí; contou que eu pagaria. Uma mulher, esposa do homem que vai de caminhonete aos sábados para uma cidade vizinha, Jenipapo de Minas, e leva as pessoas que vão fazer compras na feira, disse que eu iria ver o *Nove* em julho, que eu estaria lá. Nair disse: é, você vai estar aqui, se quiser deixar para julho... Eu disse: vocês que sabem... eu achava que não deveria e nem poderia fazer qualquer tipo de pressão para que isso ou qualquer outra coisa ocorresse.

Dois dias depois, no domingo, fui à casa de D. Maria, mãe de Nair, e lá encontrei a irmã de Nair, Regina. Ela afirmou que se tivesse que escolher entre casamento (x) *Nove* e quadrilha, optaria pelos dois últimos: “sou doente”. Regina disse que ia falar com Nair para *fazer* o *Nove*; que ela *ajudaria*. D. Maria explicou que teria que ter pelo menos uma *farofa* para o pessoal ficar até mais tarde. Encontrei com Regina depois, no mesmo dia, e ela contou que já havia falado com Nair e que esta havia dito que conversaria com Deca para ver se *fazia* o *Nove*. Quando encontrei Nair, ela afirmou que ia enviar um recado à Deca por Toninho, cobrador do ônibus, para ver se ele chamava os *cantadores*. Eu disse que não queria que eles fizessem algo só por mim e Nair e Maria (em cuja casa, que fica no mesmo terreno da casa de Nair, eu estava hospedada) responderam que o pessoal mesmo estava querendo e que um ia dar um frango, outro ia dar outra coisa...

Na segunda-feira à noite, Nair pediu que eu perguntasse a Toninho a resposta de Deca. Quando Vânia, filha de Maria, perguntou antes à Nair se teria o *Nove*, ela disse que achava que não, pois teria que ser fretado um carro para trazer os *cantadores* de Jenipapo. Depois de um tempo, eu perguntei quanto seria esse frete e ela disse que não sabia, que talvez fosse 30 ou 40 reais, mas que não sabia se esse valor seria só de ida ou se incluiria a volta; que teríamos que ver com Adelmo (o dono da caminhonete). Eu

falei que poderia perguntar a ele, e ela comentou que talvez houvesse pouco tempo para avisar os *cantadores* e que eu veria (o *Nove*) em julho. Eu disse: tudo bem...

Continuamos a conversar pensando sobre pessoas com quem seria interessante eu conversar lá na região e então Nair afirmou que poderia falar com Bira (dono do ônibus que faz o trajeto entre Araçuaí e Machado, empresa TransAlmeida) para que ele emprestasse o ônibus para buscar o pessoal que viesse de Jenipapo para o *Nove* – os *cantadores*. Ela comentou que ele havia oferecido *ajuda* e que então ela pediria *ajuda*. Disse, então, para eu e Vânia procurarmos Toninho, perguntarmos a resposta de Deca, e também para procurarmos Bira. Toninho falou que a resposta de Deca era positiva. Não encontramos Bira.

Pouco tempo depois, ele chegou à casa. Vânia veio me chamar, eu falei com ela que não me sentia em lugar de conversar aquilo com ele, ainda mais sozinha (sem Nair). Ela chamou Nair, que veio e foi dizendo a Bira: você ofereceu *ajuda*, a gente vai querer. Aí falou a respeito do carro, ele disse que podia emprestar e que se não permanecesse em Machado no fim de semana, poderíamos perguntar a Gilberto (o motorista do ônibus que leva as crianças e jovens à escola em Jenipapo) se ele dirigiria o automóvel, buscando e levando os *cantadores* residentes naquela cidade.

Eu já havia escrito um bilhete ao Sr. Zé Concebido - um dos *cantadores* que mora em Jenipapo -, a pedido e em nome de Nair, dizendo que ela estava tentando conseguir *o carro* para buscá-los e levá-los. Nair pediu então que eu procurasse Gilberto para saber se ele faria o trajeto, se necessário.

Fui com Gisele, filha de Nair, procurá-lo. Entramos na casa dele, fomos até o fundo, mas não havia ninguém lá. Quando voltamos depois de certo tempo e o encontramos aguando as plantas, ele afirmou que poderia dirigir o carro de Bira se fosse preciso.

Andando por Machado, algumas pessoas me perguntavam se haveria o *Nove*.

Na terça-feira, faleceu um senhor de 99 anos, de nome Nascimento. Quando cheguei “em casa” no final da tarde, Nair me disse que seria bom que eu conversasse sobre o *Nove* com ela, o pai dela (o Sr. Valdomiro, *cantador*, com quem falei no primeiro telefonema à Machado) e Toninho juntos no sábado, pois ela estava achando que seria difícil *fazer o Nove*. Parece que Deca havia falado a Toninho que estava “apertado” e Nair sugeriu que deixássemos para julho. Não entendi direito o que estava acontecendo. O falecimento do Sr. Nascimento foi anunciado no alto-falante e fomos até a casa dele, onde o corpo estava sendo velado.

Sr. João da Lagoa, sogro do Sr. Nascimento, perguntou se eu estava com a câmera fotográfica naquele dia. Era à noite, eu não tinha ido com ela, mas afirmei que poderia buscar. Ele falou que eu poderia levar no dia seguinte. Na manhã seguinte, então, levei a câmera e tirei fotografias deles ao lado do caixão, como me pediram. Quando eu estava na parte de fora da casa, quase indo embora, me falaram que ali estava um *cantador de Nove*. O homem estava assentado em um pequeno banco de madeira e apresentaram-no a mim como “Zé Concebido”. Era o mesmo para quem eu havia escrito o bilhete em nome de Nair. Começamos a conversar e, como Nair tinha dito na véspera que não ia mais haver o *Nove*, inclusive para Bira, dono do ônibus, lá no velório, eu falei isso com o Sr. Zé Concebido. Ele então afirmou que já havia falado com os *cantadores* e que eles iriam.

Eu, naquele momento, fui falar isso com Nair, que exclamou “noossa!”. Ela disse para eu contar ao Sr. Zé Concebido que ela estava sem graça com o falecimento do sogro do Sr. João, que por sua vez gostava de participar de *Nove*. Voltei e falei com ele. Sr. Zé Concebido afirmou que uma coisa não tinha a ver com a outra, e sugeriu que eu conversasse com ela de novo. Pessoas que estavam no velório diziam que este não era um motivo plausível. Eu comecei a me sentir uma espécie de bolinha de ping pong, entre um e outro lado; fiquei um pouco reticente em ir novamente conversar com Nair – se não era este o motivo dela, qual seria?

Continuamos conversando, eu sem saber o que fazer – e especialmente se deveria fazer algo. Eu não estava pensando em mudar de idéia; não queria falar novamente com Nair. Mas continuamos conversando sobre a situação e o Sr. Zé disse que ia ter que ir à casa de cada um dos *cantadores* de novo para avisá-los que o *Nove* estava “rasurado por enquanto”. Ele afirmou que ia esperar, e que eu mandasse a resposta a ele no sábado. Eu pensei um pouco e falei: o senhor não quer conversar com a Nair? Ele disse sim. Fomos os dois.

Afetação: o fato feito

Eu percebia cada vez mais claramente que o meu envolvimento, digamos assim, no processo de planejamento, preparação do *Nove*, já estava indo além do que talvez fosse esperado de uma pesquisadora nos moldes dos parâmetros objetivistas e impessoais de

neutralidade científica. Não que eu “acreditasse” na ciência (Latour 2002) ou na possibilidade de se fazer um trabalho científico isento, mas de fato temia estar indo além dos supostos limites de uma pesquisa “séria”. Pensando melhor, talvez eu ainda “acreditasse” na ciência. Considerava ser preciso um distanciamento e uma não-interferência do/a pesquisador/a em relação ao que se sucedia no campo etnográfico foco de sua pesquisa: era preciso, a meu ver, que o *Nove* ocorresse sem que eu exercesse influência no processo de sua ocorrência, ou seja, que ele acontecesse como “acontece de fato”, e que eu estivesse ali para “testemunhar a ocorrência”. Eu me esquecia, então, do que sinalizava a frase do Sr. Eurico no primeiro telefonema que fiz à Machado: “tem *Nove*, você conhece, entende dessas coisas, pode te falar?”. Ele me falaria mais exatamente **se** eu conhecesse e não **para que** eu conhecesse. A expectativa de que eu tivesse algum conhecimento a respeito daquilo sobre o qual ele falaria (ou a necessidade de averiguar se eu realmente tinha esse conhecimento) me indicava que eu não poderia estar isenta, e talvez mais: que eu não deveria me isentar ou ausentar (tentar, é claro, mesmo porque o esforço seria vão e) porque era o meu conhecimento – ou envolvimento – que poderiam facilitar o nosso contato e a minha própria pesquisa.

E aqui me lembro de Favret-Saada (1980, 1990) e sua pesquisa sobre feitiçaria em Bocage, região rural da França: ela nos conta que as pessoas só passaram a conversar com ela sobre feitiçaria quando consideraram que ela estava “pega” – enfeitiçada ou capaz de desenfeitiçar alguém. Mais do que uma possível estratégia de trabalho de campo, o deixar-se afetar - de fato - mostrou-se para Favret-Saada uma necessidade para a aproximação em relação a algo que era a razão de sua pesquisa: não era possível saber sobre bruxaria se ela não estivesse enredada na “rede particular de comunicação humana em que (esta) consiste”.

Ela participou de sessões de “desenfeitiçamento” tanto como “enfeitiçada” quanto como “testemunha de clientes e também da terapeuta”, e foi “instada a intervir bruscamente” inúmeras vezes. Acerca de ocupar um lugar no sistema de feitiçaria, ela afirma:

quando a gente está em tal lugar, é-se bombardeado por intensidades específicas (chamemo-las de afetos) que geralmente não são significáveis. Esse lugar e as intensidades que lhe são ligadas têm então que ser experimentados: é a única maneira de aproximá-los (1990:6).

Eu não sabia se deveria me oferecer para pagar a passagem de Deca, mas, como disse Nair, ele viria **se** a passagem fosse paga. Se eu não pagasse a passagem - ou me oferecesse, naquele momento, para fazê-lo -, talvez ele não viesse. Digo oferecer porque ele não aceitou que eu o fizesse e, por fim, o dono da empresa de ônibus que faz o transporte de Araçuaí a Machado não cobrou dele o valor correspondente à passagem. O que quero enfatizar é que talvez fosse necessário, naquele momento, envolver-me inclusive financeiramente na

preparação do *Nove* – que ainda não se apresentava como tal: era “somente” a vinda de Deca para que ele conversasse comigo. Entretanto, a meu ver, este já era um elemento a compor a configuração da *brincadeira*; talvez o *Nove* já tivesse se iniciado.

E não seria possível que eu simplesmente o “testemunhasse”, como se ele fosse um fato a ocorrer independentemente de mim e da minha presença: ser afetado é saber-se como alguém que afeta. “Fato” e “fetiche”, como aponta Latour (2002), são idéias imbricadas. Em “Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches”, o autor nos fala da concepção moderna antifetichista que relacionaria o “fetiche” a algo construído e, portanto, falso. Os “modernos” esclareceriam os “primitivos” a respeito de seus cultos mostrando-lhes que aquilo que cultuavam havia sido “na verdade” fabricado por eles mesmos e que assim tratava-se de algo ilusório. Contra a crença, o saber.

Os conquistadores portugueses queriam, portanto, que os negros da Costa da Guiné optassem: “Quem fala no oráculo é o humano que articula ou o objeto-encantado”? (:17). A divindade deles era “real ou artificial”? Seria preciso escolher entre realidade e construção, “fato” e “fetiche”. “Os dois” - é o que responderiam eles, segundo Latour. Como o autor ressalta, a própria etimologia da palavra “fetiche” revela sua ambigüidade: “fazer-falar”. O que Latour destaca é a separação entre uma “forma de vida teórica” que mantém a distinção entre “saber e ilusão” e uma “forma de vida prática” que não os distingue. A idéia de crença seria responsável por manter distanciadadas estas formas de lidar com a relação entre os dois termos. Ela seria o “meio de purificar indefinidamente a teoria” (:44).

Enquanto no “repertório moderno” o “fato fabricado” é “construído pelo homem e, portanto, irreal”, e o “não-fabricado” é “real e, portanto, não construído pelo homem”, no “repertório não-moderno” o fato torna-se “*passé*” que reúne o trabalho do homem e a independência do que ele “cria”: construção e realidade são aqui “*sinônimos* para um só e único ‘faz-fazer’” (:41). Latour concentra no termo fe(i)tiche as raízes etimológicas de “fato” e “fetiche”, designando-o:

“como a *sabedoria do passé*, como aquilo que permite a *passagem* da fabricação à realidade; como aquilo que oferece a autonomia que não possuímos a seres que não a possuem tampouco, mas que, por isso mesmo, acabam por nos concedê-la. O fe(i)tiche é o que faz-fazer, o que faz-falar”.

O que nos propõem os modernos, de acordo com Latour, não é optarmos pela construção ou pela realidade, mas optarmos por fazer ou não esta escolha.

“Mas essa obstinação em recusar a escolha, compreendemos agora, sempre existiu, como uma simples prática, como aquilo que não pode ser acolhido nem com palavras,

nem na teoria, mesmo se os 'zatoresesmesmos' não param de dizê-lo e de oferecer a sua descrição com grande luxo de precisões" (:55)

Se não quisermos fazer a escolha, estaremos na "existência prática"²⁰, onde "*passamos* graças aos fe(i)tiches" (:49). Certos de que somos superados pelo que fabricamos.

A questão da natureza "ficcional" das narrativas etnográficas e do caráter da autoria/autoridade que as informaria tornou-se objeto de intenso debate na antropologia a partir do final dos anos 80 (Clifford e Marcus 1986). Podemos fazer um paralelo notando que enquanto Latour tematiza a relação do etnógrafo com o fe(i)tiche do nativo, a discussão de Clifford (1986), por exemplo, sobre a etnografia como ficção tematizaria o objeto etnográfico como fe(i)tiche do etnógrafo. Se Clifford atêm-se à dimensão textual da "fabricação" etnográfica, Latour nos ajudaria talvez a pensar na maneira como objetos são criados na própria relação social implicada pelo trabalho de campo - sem serem menos reais por isso.

Antes de irmos até a casa de Nair, o Sr. Zé Concebido dizia que se fosse *baile*, tudo bem cancelar (por causa do falecimento), mas *Nove*?! Disse: "o Nove é semelhante a um terço; se fosse baile é diferente. Baile é sessão que já não é estabelecido". E continuou falando, olhando para mim, eu assentada e ele em pé. Apontou o ar com o dedo indicador e disse: "nós vamos fazer tipo duma reza!". Alguém comentou sobre "D. Ana" e ele disse: "Comadre Ana tem que vim. Ela é uma das rezadeira".

Dias depois, na casa dele, quando fiz menção a essa fala, perguntei-lhe por que havia dito isso, por que poderia haver *Nove* e *baile* não. Ele disse: "o baile já é outra diversão, é diversão diferente. O negócio do baile é diferente, uai, muito diferente do Nove". "Como?", eu perguntei. Ele disse: "aquelas parte de dançar, é a parte de...". Ficou em silêncio um pouco. "Como diz quase..". Silêncio. "Ali dançava quem tinha, quem tinha amor uns nos outros. É negócio de namoro; aí já parte, já parte para negócio de namoro. E quem não tinha par... O Nove é diferente, todo mundo entra. Sem precisar de adulto". Quando mencionei a fala dele ("nós vamos fazer tipo duma reza") e perguntei por que ele havia dito aquilo, ele respondeu: "O Nove é um tipo de reza mesmo. Se fosse o baile, não tinha reza no meio de baile". Depois disse: "eles fala que o

²⁰ "A prática é a sabedoria dissimulada do passe que insiste em dizer (mas como ela não pode mais dizê-lo, ela se contenta justamente em fazê-lo, em murmurá-lo à meia voz) que construção e realidade são sinônimos" (:50).

baile o demônio acompanha. E no Nove é Deus que acompanha. Deus ama...” eu perguntei: “o quê (no sentido de: o que o Sr. falou)”? E ao mesmo tempo ele completou a frase: “o Nove”. E repetiu em seguida, a frase inteira: “Deus ama o Nove”. Continuou: “E o baile... Deus não ama. E o baile, o diabo.” Disse também: “O Divino Espírito Santo é que batizou o Nove. O Nove foi nascido por Divino Espírito Santo, mas não dançar baile no dia do pouso dele”²¹. Perguntei: “Mas como que foi isso, Sr. Zé, que o Divino Espírito Santo batizou o Nove?” Ele respondeu: “Foi do princípio do mundo. Do princípio do mundo”.

Nove e baile

Enquanto continuava meu trabalho, comecei a reparar que esta relação entre *Nove* e *baile* era recorrentemente apresentada por *cantadores* e *cantadeiras*. O *Nove* costumava aparecer como uma *brincadeira* da qual todos podem participar – crianças, *velhos*, jovens, mulheres, homens, *pretos* e *brancos* – e que, além de ter um certo caráter agregador, não tem cunho sexual, ao contrário do baile. Na fala das pessoas, parecia estar implícita a referência a todas as *brincadeiras* que podem compor o *Nove*, mas a ênfase era no *nove*. Na minha segunda estadia na região, o *cantador* Zé Maria diria, em conversa com Tóia (tio dele) e Tanta (irmão), também *cantadores*:

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

Sr. Manoel me diria em uma conversa no mês julho:

Sr. Manoel Macedo: E a dança do nove, você viu, é muito, tão fácil! Na hora que começa, a pessoa fica meio perdida, ela esquece de virar para dar o encontro mais o outro, mas quando ele.. está atento, ele já sabe como é que.. Que ali chama dança de encontro, né? Ali dança homem, dança mulher, tudo. Uma dança decente. Não é decente?

Eu: uhum.

²¹ Em Araújo (1964) vemos a proibição de se dançar baile no “pouso do Divino” em Tietê (SP). No “Regulamento dos Irmãos do Divino”, há três regras: não se pode consumir bebida alcoólica, “dança baile não pode” e “Não [se pode] namorar. Enquanto tiver a divisa não pode namorar, o divertimento único é [a dança] cururu”.

Manoel: então, é uma dança bem recebida em qualquer... em qualquer sociedade, né? [...] É encontro dançando. Está certo que, eu lá vou dançando, você está dançando, eu estou marcando para você, você marcando para mim. Ali você já vira e encontra com uma colega, ela vai dançar. Não é dizer que é só homem com homem e mulher com mulher, né. Ali está marcando o nove todo mundo misturado. Então se deu, de encontro, é nós dois? Aqui eu já viro, já tem um colega meu, já encontro mais ele, por aí vai adiante..

D. Antônia, *cantadeira*, me contou também na segunda estadia:

Pai não gostava nem de chegar na porta de um baile. Quando nós chegava aqui na rua, ele falava: “você pode ir – em mesa de leilão, a festa, mas se eu tiver notícia de vocês na porta de um baile, vocês não vai mais”. Que dizendo ele que quem está dançando não enxerga o erro não, que quem está de fora que enxerga o erro do baile. Não deixava nós de jeeito nenhum”.

Eu: E qual que era o erro do baile?

D. Antônia: Uai, dizendo ele que, de primeiro, se uma moça, se fosse beijada, não casava. Ela menciona um rapaz: “de vez em quando ele beijava uma moça dançando”. Lembra de algumas que ele beijou: “que eu sei que tudo ficou sem casar. Ahh, fulana beijada de baile?! Não, não quero não. E ficou sem casar, porque foi beijada no baile. Hooje, está beijando é no largo aí, ninguém está nem aí, né. Moça beijada de primeiro não casava não!”. Então ela lembrou-se de outras que também não se casaram, e disse: “mas essas nunca errou não. Foi falta de sorte mesmo.”²²

Conversando com D. Maria, mãe de Nair, ainda nos primeiros dias em que eu estava ali, ela me falou sobre o *nove* e disse, como Zé Maria: “ninguém pega em ninguém. Todo mundo dança junto, mas não é pegado”. Ela falava isso como apontando um aspecto positivo do *nove* e eu quis saber a razão. Ela continuou:

Ninguém pega em ninguém, aí não tem que falar nada, né. Porque dança, reúne todo mundo, tudo junto [...] o quê que vai falar, não fala nada. [Ri]. Só dança, só. Aí não tem ninguém que *ciumar*, que às vezes entra um *novos*, às vezes *ciúma*, fala assim – “ah, eu vou dançar mais fulana”, que jeito, né... e não! todo mundo, no nove todo mundo dança junto e é bonito”.

Eu pergunto: “se pegar [em outra pessoa]... costuma falar?”. Ela: “não, às vezes não fala, mas às vezes é a gente que pensa, né”. Ri. “Não é que fala, mas a gente pensa, né”.

Baile e forró são termos do que parece ser tido como a mesma coisa. Há diferença, porém, entre a conotação temporal de cada um: baile seria um termo mais antigo, e forró, mais atual. Alguns me falaram que havia os *bailes de sanfona*, diferentes dos atuais, *de som*. Os que tinham a presença de um sanfoneiro muitas vezes contavam também com a de

²² Lembro-me que em uma das casas em que fui, enquanto olhava os pequenos álbuns de fotografia que me entregavam, reparei que um dos plásticos onde as fotos são colocadas estava mais volumoso. Resolvi puxar o que estava ali e vi que, debaixo da fotografia que estava à mostra, havia uma outra, de um casal de jovens se beijando.

cantadores de brinquedos e algumas *cantadeiras*, que às vezes dançavam escondido do pai. Os bailes com som mecânico, que fazem soar forrós tocados em teclado, a maioria das vezes, não contam com a presença destas mulheres e homens. Os únicos que me disseram gostar de dançar forró foram dois *violeiros*. Um deles ressaltou, porém, que há muito tempo não dança, mencionando a qualidade dos bailes atuais. Quando assistíamos (eu e alguns *cantadores*), já em julho, à gravação em DVD do “primeiro” *Nove* e vimos um deles (que estava conosco na sala de televisão) dançar com uma moça no meio de um círculo de pessoas, na *brincadeira de roda*, ele sorriu um pouco sem graça e disse: “até eu estou inventando, ó”. Depois de um tempo, falou: “lembrando do tempo que ‘ele’ era novo. Hoje em dia não mexo com isso mais; negócio de baile, não”.

Em *versos* e *cantigas*, a relação entre *Nove* e *baile* ou mesmo a menção a este último também se faz presente, como veremos ao longo da dissertação.

A fala do Sr. Zé Concebido de que “o *Nove* é semelhante a um terço” também se repetiria em outras bocas, ao longo da pesquisa de campo²³. Para cantar o *nove* e outras *brincadeiras* – *caboclo*, *serenata*, *quatro*, por exemplo – são necessários *cantadores* que atuam em posições específicas – tanto espaciais quanto do campo sonoro. Além disso, o canto é alternado entre dois grupos – um *fala*, outro *responde* (trataremos mais detalhadamente destes aspectos logo adiante). No “terço cantado”, também há dois grupos se revezando no canto, e um *responde* para o outro. Há ainda *vozes* específicas, as mesmas do *Nove*: *primeira*, *segunda*, *contrato* e *requinta*. Pelo que percebi, não é muito comum haver um terço em que dois grupos de quatro *cantadores* estejam presentes, como é imprescindível para o *Nove* neste *trecho* [região]. Às vezes há somente quatro *cantadores* ou mesmo dois, um *tirando* e outro *respondendo*. Outras pessoas, no caso, *ajudam* tanto a *tirar* quanto a *responder*.

Tanto nas *brincadeiras* do *Nove* em que há a formação de oito *cantadores* quanto no terço cantado, as mulheres costumam ficar na *resposta*. No terço, porém, essa fronteira parece mais tênue: há a presença maior de mulheres responsáveis por *tirar* ou *responder* a *reza*. Quando conversei com Roberta, neta²⁴ do Sr. Joaquim Paulo, em agosto, ela me disse que ela, sua tia Alaíde, Joaquim Paulo e Zé Aécio (filho dele), que rezavam juntos em terços, às vezes se dividiam em dois grupos quando a demanda era muito grande – em época de novenas, por exemplo. As duas iam para algumas casas e os dois para outras²⁵. Não vi

²³ “Do mesmo jeito que canta o *nove*, *fala* a *reza*. A *reza* é quase a mesma toada, só é diferente. Não rezava [“antigamente”] terço baixo não, de palavra [o terço era somente cantado]” (Sr. Roxo Mota, Machado, fevereiro).

²⁴ Como ela foi criada por ele, chama-o de pai.

²⁵ Se os homens costumam *tirar* e as mulheres *responder*, por que a divisão entre eles não era a de um homem e uma mulher em cada grupo?, me perguntei depois.

nenhuma mulher integrando a *carreira dos cantadores*, no *Nove*, mas muitos me disseram que isso acontece – em especial na posição da *requinta*, como veremos.

Ao apresentar acima elementos que constituem tanto o *Nove* quanto o *terço*, não pretendo esgotar a relação de “semelhança” entre ambos, apontada por *cantadores* e *cantadeiras*. O caráter de sacralidade do *Nove* não parece existir somente porque há correspondência em relação ao canto ou às *vozes* que compõem tanto o *brinquedo* quanto a *reza*. Como vimos na fala do Sr. Zé, o batismo do *Nove* pelo Divino Espírito Santo pressupunha que não se dançasse baile no dia do pouso dele. Além disso, como vimos na introdução, cada *brincadeira* desta noite contava com a presença ou de mulheres ou de homens. Nas falas apresentadas acima, é recorrente a idéia de uma certa preservação do corpo, no *Nove*, aliada a um cuidado de cunho moral: “ninguém pega em ninguém”, “mais respeito”, “coisa mais sadia”, “o erro do baile”, “aí não tem ninguém que *ciumar*”, “às vezes não fala, mas às vezes é a gente que pensa”.

Quando ouvimos as *cantigas e versos* presentes no *Nove*, porém, percebemos que as relações amorosas são o tema que perpassa quase todos eles, com raríssimas exceções. Canta-se o amor. Mas não se toca no outro, nem mesmo olha-se diretamente, a maioria das vezes. Esta não me parece, entretanto, uma contradição: muitos dos *cantadores* e *cantadeiras* exaltaram o “namoro de antigamente”, dizendo-o justamente mais respeitoso. D. Antônia me falou quando estávamos na casa de D. Ana, ainda em fevereiro, visitando-a: “Nem na mão pegava. Igual nós está conversando aqui, né. É igual o verso: Você de lá e eu de cá/ ribeirão passa no meio/ você de lá dá um suspiro/ eu de cá suspiro e meio”.

Nas *brincadeiras*, o namorado ou a namorada *louvavam* o outro, “homenageando-o” por meio de *versos* ou *cantigas*. D. Ana me contou, nessa mesma conversa, que elas escolhiam o lugar em que ficariam na *carreira do nove*, para que no decorrer da *brincadeira* ficassem de frente ao rapaz pretendido²⁶. O caráter “divino” do *Nove* parece assim ser configurado também por estes outros elementos - uma intenção não explícita, o olhar desviado, a *louvação* do outro por meio das palavras e do canto, aliados a um certo resguardo no contato físico.

Chegamos à casa de Nair, eu meio constrangida, e então ela disse ao Sr. Zé Concebido haver dito aquilo de estar sem graça por causa do falecimento do Sr.

²⁶ “Quando fazia a carreira assim nós ficava no rumo!!”. Riem, ela e D. Antônia. “Para dançar mais eles. Ah, nós era besta...”. Lembrei-me também do *verso* que o Sr. Deca *jogou* no “último” *Nove*: “Eu desci praí abaixo/ mandado por gasolina/ com desculpa do vilão/ peguei na mão da menina”.

Nascimento, mas que “o caso era com Deca”. Fiquei calada, eles conversando. Nair também disse que Deca havia falado de Bernardo (outro *cantador*), que teria que chamá-lo. Fiquei achando que Nair poderia estar achando difícil *fazer o Nove* por questões financeiras e também pelo trabalho que a realização da *brincadeira* demandaria.

Quando estávamos no velório, faláramos do Sr. Bernardo, que mora em Ribeirão de Areia, próximo a Jenipapo, e um moço, ouvindo-nos sobre a dificuldade de contato com ele, disse que lá em Ribeirão de Areia havia um telefone público e que poderíamos ligar e combinar uma hora de ligar novamente para falar com ele. O moço tinha o número do telefone, anotou-o em um papel e nos entregou. Na conversa com Nair, o Sr. Zé Concebido mencionou este número de telefone e resolvemos ligar para ele naquela hora. Fomos então, eu e o Sr. Zé Concebido, ao orelhão. Disquei o número e passei o fone a ele. A pessoa atendeu e ele disse: “alô, quem fala?”. A pessoa respondeu e ele disse: “de quem?” A pessoa pareceu ficar calada ou dizer algo diferente do que ele esperava e ele então perguntou novamente: “Aparecida de quem?”. A pessoa disse algo e ele falou: “Ah, de Zé de Quinca”. Então disse que estava *formando um Nove* e que queria ver se Bernardo *ajudava* eles. Que seria sábado, no salão comunitário *do Machado*. Disse que eu iria ligar novamente às 17 horas e que Bernardo desse a resposta nesta hora.

Nair falou que podíamos ligar para Deca neste dia e dizer que eu pagaria a passagem dele (ela contou que ainda não havia conversado com ele sobre o assunto).

Parentesco

Nesta viagem, uma questão que começou a chamar minha atenção me ajudaria a perceber algumas relações entre *cantadeiras* e *cantadores de brinquedos*. Um dia eu estava andando com uma criança em Machado e vimos um homem caminhando. Perguntei a ela quem era. Ela ficou um pouco reticente, calada, não respondia. Depois de algum tempo, disse que eu não conhecia nenhum parente dele e que não tinha jeito de ela me explicar. Este incidente, além do fato de eu ouvir, a todo instante, as pessoas se referindo umas às outras

pelos termos “fulana/o **de** ciclana/o” (como vimos no telefonema do Sr. Zé Concebido)²⁷, me faziam perceber o quanto as relações de consanguinidade e afinidade eram imprescindíveis para “situar” uma pessoa naquele contexto social. No *Nove*, estas relações - sobretudo as primeiras - pareciam remeter ao ascendente algumas características ou até parte do conhecimento do(s) descendente(s) em relação ao *brinquedo*: em alguma medida, ser filho, filha, sobrinha ou sobrinho de *cantador* ou *cantadeira* justificava ou explicava o fato de ele ou ela saberem e gostarem de cantar, *brincar*. “É de família, como diz, sangue de família, de cantador”, disse Luca ao referir-se a Zé Maria, *violeiro* filho do *cantador* já falecido Chico Veríssimo. “Ele canta bem”, completou ela.

O batismo de filho ou filha de irmão ou irmã é uma prática comum e o fato de se ser afilhado ou afilhada de uma *cantadeira* ou *cantador* também parece remeter ao afilhado ou afilhada algum prestígio: “menor” que o do filho ou filha, mas “maior” que o da sobrinha ou sobrinho. Os termos “madrinha”, “padrinho”, “comadre”, “compadre” são ouvidos a todo tempo e muitas vezes usados, assim, por pessoas que já têm relações de consanguinidade ou afinidade entre si. O uso destes termos também é muitas vezes transmitido de uma geração a outra: D. Antônia, *prima carnal*²⁸ do Sr. Deca, D. Ana, Antônio e Adão (os dois últimos, também *cantadores*, moram no estado do Mato Grosso) chamava a mãe deles (Geralda) de comadre. A mãe dela (Maria, irmã de Geralda) era madrinha de Antônio e chamava a irmã desta forma. (ver figura 1 - Anexo A).

Sobre esta questão da “herança” consangüínea na *brincadeira*, o próprio Zé Maria dizia ser ela relativa. Em julho, quando conversamos, ele citou o *requinteiro* Tóia, irmão da mãe dele, dizendo que nenhum de seus filhos gosta de *brincar*. Ao fazer referência a ele e seus irmãos, disse que o mais velho, que mais conviveu com o pai *cantador*, também não *brinca*. E ele, o mais novo, é o que mais gosta de cantar.

Na mesma conversa, Zé Maria contou que a primeira vez em que *tirou um nove* o fez por insistência do “tio Juquinha”, também famoso *cantador* já falecido. Juquinha também era irmão da mãe de Zé Maria e dos *cantadores* Nozinho (falecido) e Tóia, acima citado.

Zé Maria: Foi nessas festa do Machado agora, não tem muito tempo não. Então, nós estava brincando com o violão lá, eu estava cantando música mais um menino lá de Jenipapo²⁹. Aí, ele falou assim: “ô Zé, tira uma chamada aí que compadre tirava!”, compadre é meu pai, que ele falava. Eu tirei uma chamada, ele está assim: “ah não, não, nós vamos para dentro que você vai cantar ela ali”. Eu falei: “mas essa aí eles já

²⁷ “Ciclano/a” é sempre esposo/a, pai ou mãe; “fulano/a” é sempre esposo/a ou filho/a.

²⁸ Filhos de filhos de mesmo pai e mãe.

²⁹ Abordarei a relação entre *Nove* e “música” no capítulo três.

cantou, tio Juquinha, vamos cantar outra”. Primeiro nove que eu cantei, ele falou segunda para mim. Aí ele não quis brincar de jeito nenhum esse dia aí, ele mesmo tirar, né? Deca ainda falou com ele, ele não quis. E parece que... Se eu não estiver enganado, eu acho que ele não brincou mais, se eu não estiver enganado. Estou achando que foi mais eu, viu, o último nove dele. Se eu não estiver enganado, viu? É.

Eu perguntei a ele se havia brincado com o pai, Chico Veríssimo:

Eu não tive esse gosto não. Vou dizer esse gosto, que se caso meu pai ainda estivesse brincando com aquela animação, às vezes, como eu sempre tive essa vocação, às vezes eu podia ter tido essa felicidade de brincar mais meu pai. Era o meu maior prazer. Estou falando de coração.

A maioria das *cantadeiras* e *cantadores* com os quais eu conviveria têm ascendentes que também *brincam* ou *brincavam*. Muitos dos irmãos, irmãs, primas e primos - em especial os “carnais” - aprenderam juntos a *brincar*. Só com o tempo fui percebendo e sabendo de algumas das múltiplas relações de consanguinidade e afinidade entre *cantadeiras* e *cantadores* (ver diagramas no Anexo A). Não foi possível ainda analisar como estas relações de parentesco se atrelam às relações por meio do *Nove*, mas isso será objeto de pesquisa futura.

Durante aquela tarde de quarta-feira, quando eu estava andando com o Sr. Zé Concebido, encontramos o Sr. Louro Mota, irmão do Sr. Roxo e Sr. Bidu, *cantadores*. Sr. Zé afirmou que Louro Mota é *cantador*, mas que quase não está *ajudando* eles mais. Sr. Louro Mota disse: “mas vocês não me avisa...”. Mais tarde conversei com o Sr. Louro. Só depois que cantei um *nove* que conheço, ele cantou também, vários.

Perguntei à Nair sobre essa marcação do *Nove*, qual estava sendo a questão. Disse que não queria que eles fizessem por minha causa – ou só por minha causa -, e ela falou que D. Dora ia dar um frango, que a irmã dela, Regina, ia dar outro, que já tinham uns quatro frangos doados até então para fazer a *farofa* (que, como ela explicou, teria que ser oferecida às pessoas presentes na *brincadeira* - especialmente os *cantadores*). Disse também que eles iriam fazer arroz com milho. Pensei em *ajudar* no arroz, mas fiquei sem saber o que seria melhor.

Ainda estávamos na quarta-feira. O culto na igreja, com o corpo do Sr. Nascimento presente, acontecia. Ao final, o Sr. João da Lagoa apareceu lá fora, com uma enxada no ombro: ele iria enterrar o sogro. Acompanhei-os, voltamos. Eu estava

então na casa escrevendo em meu diário de campo e o Sr. Louro Mota, a quem eu tinha sido apresentada pouco tempo antes pelo Sr. Zé Concebido, chegou lá e disse que o pessoal estava falando “na rua” que não se devia fazer o *Nove* sábado por causa da morte do Sr. Nascimento. Ele me chamou para ir ao bar onde ele estava para “apurar” isso. Troquei algumas palavras com as mulheres na casa onde estava: eu achava importante saber o que ocorria, mas fiquei um pouco constrangida em acompanhá-lo ao bar, freqüentado quase exclusivamente por homens. Ele insistiu, eu fui.

Entramos na *venda*. Era um pouco escuro lá dentro, apesar de ainda ser dia. Em uma mesa de sinuca, dois rapazes jogavam. Sr. Louro Mota me levou até o dono, que estava atrás de um balcão alto, e disse para ele o que estavam dizendo. Aí o homem falou: aqui? Eu não ouvi isso não. Eu fiquei olhando para ele, olhando para o *cantador*, esperando que algo pudesse acontecer para me esclarecer a situação. O homem desconversou. Eu disse que as meninas, mais cedo, não estavam querendo fazer mais o *Nove* por causa do falecimento do Sr. Nascimento e contei que todo mundo no velório, inclusive familiares dele, disseram que não havia problema nisso. Então o homem disse que talvez fosse bom perguntar ao Sr. João sobre o caso, já que ele gosta de participar do *Nove*. Eu concordei.

Já eram quase 17h e fui ligar para o Sr. Bernardo, como combinado. A pessoa com quem conversei disse que a moça que atendera o primeiro telefonema não havia dado o recado a Bernardo. Combinamos de eu ligar novamente às 18h30. Liguei e então falei diretamente com ele. Disse que estava ligando em nome do Sr. Zé Concebido. Ele afirmou que iria para o *Nove*. Que iria *montado* (a cavalo) para Jenipapo e de lá iria de carro com os outros *cantadores*. Disse que só no caso de haver chuva é que não iria.

Voltei “para casa” e Nair pediu para eu ligar para Deca. Cheguei ao orelhão e encontrei Toninho. Falei com ele e ligamos. Ele falou primeiro e depois passou o telefone para mim. Sr. Deca afirmou que iria. Que estava um pouco adoentado nos dias anteriores e que por isso não tinha confirmado a presença, mas que naquele dia havia melhorado. Disse que tem compromisso com Machado, que quando ele precisa, as pessoas o *ajudam* e então falou algo no sentido de retribuir essa *ajuda*. Mencionei o pagamento da passagem de ônibus e ele disse que não precisava de eu fazer isso.

Contei a Nair sobre a conversa com o Sr. Deca e ela: Ehhai!

Um pouco mais tarde, Nair chegou até mim e disse que estava com medo de a *farofa* não ser suficiente para servir todo mundo e que seria melhor deixar o *Nove* para julho. Fiquei pensando que a questão poderia ser mesmo o receio de não ter condições

de receber as pessoas. Ela falou que iria conversar lá na igreja (no encontro da Via Sacra). Falei com ela que eu poderia *ajudar* no arroz (como todos estavam *ajudando* com alimentos, pensei que também poderia *ajudar* desta forma). Na igreja, ao final, Nair começou a conversar com o pessoal – Cida, D. Dora e o Sr. João da Lagoa. Ela inclusive perguntou ao Sr. João se para ele não teria problema ter o *Nove* por causa do falecimento do Sr. Nascimento. Ele respondeu que de jeito nenhum. Nair disse: “é, a gente não ia festejar...”. Uma outra mulher, Laurita, afirmou: “é, porque não é festa, é *brincadeira!*”. Cida e D. Dora falaram que seria bom *fazer*. D. Dora disse que poderiam fazer uma “gambiarra” e “puxar a luz” para o “salão velho” (que já foi um mercado), já que o “salão novo” (o “Centro Comunitário”) estava com problemas na parte elétrica. Nair também quis saber se os banheiros do salão estavam funcionando e falou com eles de “deixar para julho”. Cida perguntou a mim como era a minha situação em relação a fazer este *Nove*. Eu respondi que para mim seria muito bom se acontecesse, mas que não queria que eles fizessem algo só por mim e que fosse difícil. Ela disse: mas não é difícil. Eu falei que quando fui para lá não imaginava ver um *Nove* naquele período, mas em julho, na festa. Que a conversa de ter o *Nove* começou e foi “aumentando”. Também falei que eu poderia *ajudar* no arroz. D. Dora disse que não, que elas iam ver a situação do salão antes disso, no dia seguinte. Quando Nair disse que eu pagaria a passagem para Deca, D. Dora também falou que não precisava. Nair disse depois que Vânia iria olhar os banheiros no dia seguinte pela manhã e que então a gente resolveria a questão.

Acordei quinta-feira e, incomodada com a situação, disse à Nair que achava melhor não *fazer* o *Nove* porque estava ruim ver a preocupação dela. Conversei com Maria, que afirmou que Nair tinha falado que ninguém queria desistir e que então “seja o que Deus quiser!”. Nair pediu que eu olhasse com Gilberto a respeito da “gambiarra” com a luz e também que eu visse se os banheiros estavam funcionando.

A esta altura, eu já era uma das pessoas mais envolvidas - diretamente - na realização do *Nove*.

Fui à casa de Cida pegar a chave dos banheiros, mas ela não estava lá e a filha dela não achou as chaves. Procurei Nair na casa onde ela estava trabalhando em faxina e ela sugeriu que eu procurasse Laurita. Então fui à casa de Laurita, que disse que os banheiros estavam funcionando, mas que se eu quisesse vê-los, que a chave estava na igreja. Para entrar na igreja era só pegar a chave com Nair. Peguei a chave na casa, com Maria, levei à Laurita e ela pegou as chaves do banheiro na igreja. Maria foi comigo

para testarmos os banheiros. Ambos estavam funcionando. Encontrei com Gilberto no caminho e ele disse que daria um jeito na luz. Estávamos na quinta-feira.

Com essas duas questões resolvidas, Nair disse que eu poderia mandar um bilhete para o Sr. Zé Concebido em nome dela. Lembrou-me de escrever que o carro os pegaria “depois da janta”. Quando pedi para Maria ler o bilhete, antes de eu entregá-lo à Gilberto (que vai para Jenipapo duas vezes ao dia levar as crianças e jovens à escola e entregaria o bilhete ao Sr. Zé), ela comentou: “ah, depois da janta, isso mesmo”.

Eu estava querendo contratar alguém para fazer o registro em vídeo do encontro. Várias pessoas tentaram me *ajudar* procurando telefones de quem poderia fazer esse serviço por um bom preço – em Jenipapo de Minas ou Araçuaí.

Na sexta-feira escrevi em meu diário de campo:

“As pessoas estão falando do Nove...O pessoal daqui da casa está recebendo as coisas – frango, farinha, arroz, óleo, refrigerante, pinga. Parece que vai ter 8 frangos. Mara, no final da Via Sacra (na igreja), falou com o pessoal sobre o Nove e falou que se as pessoas puderem ajudar... e disse as coisas que estão sendo doadas. Falou que é só levar na casa de Nair até amanhã de manhã. D. Ione (esposa do Sr. Roxo, *cantador*) encostou no meu braço e disse que vai *ajudar*, que vai dar arroz”.

frango	
Refina 11	Martinha
Maria 11	arroz
Claudio 11	Alex Refu
Dora F 11	João L arroz
Tia Dora 11	Café
© Celina 11	Tozinho Refu
Jose Valdeaz 11	Diome Refu
Saurita os psatos	Heleza Refu
Botinha óleo	Nair Vinho
Eva arroz	Jose F Refu
Ione arroz	Pinga
Adelson 5 frangos	Abillia
Filinha arroz/óleo	Lenaura
Cida d, A frango	Pira 15
Jose Refu	Dora 10
João Milton farinha	Heleza 10
Tezinha farinha	Bastiana
Meire farinha	Mara 5
Dair Vinho	S. Peais
Nenfa 11	Valeia 20
Heleza Zepano óleo	Tomiano 0
Iao Refu	Vinho
Botinha Vinho	

Anotações de Nair

Enfim, sábado. Fui à feira em Jenipapo, pela manhã, no carro de Adelmo, e lá encontrei alguns *cantadores*. Quando voltei à Machado, Gilberto estava arrumando a luz do salão velho, onde aconteceria o *Nove*. O salão tem as paredes pintadas de azul, com umas pinturas de crianças. E tem enfeites de papel colorido. Muito bonito.

As meninas já tinham limpado os frangos. D. Aninha, uma senhora que morava em um local vizinho, ia dar um frango, mas já tinham oito e então Nair pediu a ela vinho para os *cantadores*. Fui levar um bilhete de Nair a D. Dora: o dono de uma *venda* queria comercializar bebida na frente do salão, naquela noite, e Nair queria saber a opinião de D. Dora a respeito.

O arroz estava sendo cozido na casa em frente à que eu estava, de D. Fiinha, preparado por Dora, filha dela. Nair e Natália (filha de Dora) limparam o salão. Gilberto conseguiu arrumar a luz.

O céu começou a embranquecer, o dia a escurecer. Pouco tempo depois eu escrevia em meu caderno de campo:

“Agora são 10 p/ 4 e está chovendo.

Há o risco + concreto de não ter o Nove por causa da estrada – chuva, estrada, carro p/ trazer os cantadores. No dia do Nove no Bola (dos “Martim”) também choveu, mas Nair disse que foi menos. Como ela disse, ainda bem q Deca já saiu de Araçuaí (sai de lá 14h30) – pelo menos ele vem, como disse ela. Vamos ver. Sempre as coisas podem ou não acontecer, mas a certeza e a percepção do risco de acontecer o que não queremos é muito ruim. Está chovendo bastante. O céu está branco. Bernardo tinha me dito pelo telefone que se estivesse chovendo ele não viria. Que era bom chover, mas q não teria jeito (acho q isso de ser bom foi Deca que disse). Não sei se Bernardo já tinha saído de Ribeirão de Areia (onde ele mora) antes dessa chuva, e nem sabemos se está chovendo lá.

Continua chovendo.

O frango está cozinhando numa panela grandona.

Um moço de chapéu de couro está aqui. Está falando desse “tempo bom” e disse: “eh, graças a Deus!”.

Agora a chuva está fininha, mas não sabemos se vai dar para os cantadores chegarem aqui.

Interesses diferentes. Acho bom chover, para eles, mas não o suficiente para inviabilizar o Nove – tanto em quantidade quanto em relação ao *dia* da chuva. Podia ser amanhã ou ter sido ontem.

Agora são 16h40. A chuva está parada. Não sabemos se volta a chover e se choveu p/ outros lados... Nair foi no salão puxar a água e fiquei lá. Ela falou que acha bom chover, mas que é ruim tb não acontecer o Nove. Eu falei – é, tão perto de acontecer, né? Depois, no final lá de puxar a água ela falou: é, mas é mto bom, agora vai dar brotinho, colher alguma coisa. Eu falei – é, milho... ela falou: é, e Nove pode fazer sempre. Se não der agora, em julho vai ter – vc vai poder ver”.

Essa chuva realmente foi algo complexo para mim. Depois desse longo processo em que permanecia a dúvida sobre o *Nove* acontecer ou não e, finalmente, depois de o encontro ter sido confirmado para o sábado, a chuva caiu torrencialmente e, mais uma vez, ameaça a realização do *Nove*. Por outro lado, eu sabia o quanto a chuva era importante para eles. Sabia das dificuldades que estavam tendo no plantio, em especial naquele ano, muito seco, como me contavam. A passagem do homem de chapéu de couro e sua afirmação sobre o “tempo bom” (“Eh! Graças a Deus!”) enquanto eu estava dentro do quarto, escrevendo, me fazia sentir o quanto meu interesse podia ser descabido.

Esperamos o ônibus que vinha de Araçuaí para que pudéssemos ter informações sobre a situação da estrada. Eles chegaram e Bira disse que o ônibus dele não conseguiria seguir na estrada para Jenipapo, para transportar os *cantadores*. Fomos para o salão puxar com rodo a água da chuva que havia caído lá dentro. Pensaram em conseguir uma caminhonete D-20. Falaram em Tozinho, da *venda*. Nair pediu para chamarem ele, e ele veio e disse que já havia colocado um congelador sobre a carroceria de seu carro. Andávamos de um lado para outro em Machado, o chão uma lama. As pessoas se olhavam, meio em dúvida. D. Sebastiana, uma senhora que gosta de cantar, parou perto de nós, perguntou sobre o *Nove* e exclamou: “nós não pode ficar sem esse *Nove* nunca!”.

Nair tinha pensado também no carro de Adelmo. Ela foi falar ele e eu fui junto, apesar de ficar meio distante. Conversa de poucas palavras. Adelmo faria a viagem por

70 reais, ida e volta. Deca, que havia chegado no ônibus, tinha falado que se não fosse ter o *Nove*, que ele voltaria para Araçuaí naquele dia. Fizemos uma “vaquinha”.

Ligamos para Sr. Zé Concebido para informar a ele que o *carro* que iria buscá-los seria uma caminhonete e não mais o ônibus. Ele disse que muitas pessoas iriam com eles (além dos *cantadores*) e ela disse que, infelizmente, com a mudança, seria possível garantir o transporte apenas para os *cantadores*.

Deca desceu do ônibus e foi para uma das *vendas* do local, que ficam próximas à igreja. Ele e outros três homens estavam jogando baralho. Nair foi lá cumprimentá-lo, e eu fui junto. Trocamos um aperto de mão. Saímos eu e ela.

Era hora de tomar banho para enfim ir ao *Nove*.

Os *cantadores* chegaram por volta das 21h30. Já estávamos preocupados, pensando que poderia ter tido algum problema na estrada. Eles desceram do carro e ficaram próximos às *vendas*.

...

Já havia algumas pessoas dentro do salão quando os *cantadores* entraram. Deca, inclusive, já estava lá. Quando chegaram à Machado, fui onde eles estavam, na companhia quase imprescindível de um homem - Gilson, o rapaz de Araçuaí que iria fazer a gravação em vídeo do encontro -, e conversamos rapidamente e do lado de fora da *venda* com o Sr. Zé Concebido. Eu estava conversando com o Sr. Santos Chagas, *cantador* que eu havia conhecido naquela manhã em Jenipapo, e ele então gritou por Zé Concebido, que saiu da venda e veio conversar comigo em frente ao estabelecimento.

Os *cantadores* - muitos com chapéu de couro - foram entrando no salão, cumprimentaram Deca. Começaram a cantar umas “modas de viola” (música caipira, sertaneja). Nair não queria que demorassem muito para começar a *brincar o nove* - já não estava tão cedo. Eles ficaram cantando as *modas* durante certo tempo. Depois Deca falou algo com Bernardo e então eles foram se agrupando. Chamavam entre si os componentes que ocupariam as posições na *carreira* e no canto - *segundeiro*, *contrateiro* e *requinteiro*. Deca e Bernardo com violões nos braços.

Sobre vozes e entoação

Há quatro posições de canto masculino no *nove* - e em outras *brincadeiras*, como o *caboclo*, o *paulista* e a *serenata*, como veremos. Elas correspondem tanto a lugares a serem ocupados pelos *cantadores* nas *carreiras*, como também estão relacionadas a registros sonoros específicos. Como apontei na introdução, não vou me ater a aspectos sonoros do *Nove* no que diz respeito à consideração de parâmetros formais da música ocidental. Nosso vislumbamento das características da *primeira*, *segunda*, do *contrato* e da *requinta* dar-se-á a partir da descrição que *cantadores* e *cantadeiras* fazem de cada uma destas posições³⁰.

Quem *fala ou põe a primeira* é o *violeiro* ou *tirador*, *cabeça do nove*, *brincador*, *brincador de viola* ou ainda *pé da viola*. A voz dele serve como parâmetro para as outras: elas são mais *grossas* ou mais *finas*, mais *altas* ou mais *baixas* tendo esta como referência³¹:

Sr. Tião Paulino: a requinta puxa muito. E o contrato é abaixo da requinta. De entremeio, a segunda. A segunda é a mais baixa. O contrato mais alto um pouquinho, a requinta a mais.

Eu: e a outra?

Sr. Tião Paulino: a outra é o tirador, explicador das cantiga para nós... os quatro. O primeiro é o tirador, o segundo é o segundeiro, terceiro é o contrato e o derradeiro, a requinta, que fala mais alto.

Sr. Bernardo: a mais grossa é a segunda, a mais média é o contrato, a outra, que é a requinta, que é a mais fina, mais afinada. Que tudo tem que ser certinho, que se não for certo, não sai nada certo.

Eu: e a voz de quem tira?

Sr. Bernardo: a voz de quem tira é a primeira, que ela é mais suficiente, ela é que marca as outras. É por ela que as outras têm que seguir. Senão, não dá som na música. Que aquilo ali é a mesma coisa de uma música. Senão, não dá som [...] Ele tem que anunciar a voz para os outros acompanhar.

³⁰ Na faixa 1 do cd anexo, podemos ouvir o Sr. Deca relacionando estas posições a cordas específicas do violão.

³¹ Muitas vezes, quando perguntei a um *segundeiro*, *contrateiro* ou *requinteiro* se eles cantavam, eles me diziam que *ajudavam* - o *tirador*, assim, figurando como o *cantador* por excelência. Abordarei esta questão no próximo capítulo.

A segunda, depois que aquele tirador falar na viola cá, o segundeiro tem que falar mais grosso. O contrateiro tem que falar mais grosso, mas é em riba da entoada da segunda. E a requinta que é a mais fina.

Sr. Roxo Mota

D. Alaíde: a ciência do nove é essa aí.

Eu: qual, D. Alaíde?

D. Alaíde: a ciência do nove é a pessoa tirar... se a pessoa que faz a primeira subir lá no telhado dessa casa, não tem jeito dos outro entrar.

Eles mencionaram a dificuldade de se *falar* especialmente a *requinta*, e também o *contrato*. Para fazê-lo bem, é preciso ter *peito* e *garganta* bons. A voz também precisa ser *limpa*, como a de uma “cigarra”, e a pessoa deve cantar “igual um sino”³².

O tirador vai tirar, essa segunda vai cobrir, esse contrato por cima da segunda, e a requinta acima de todos. Ela tem que sair gritada. E caprichar, porque ser requinteiro...

Sr. Manoel Macedo

[o contrato] é uma voz muito difícil de fazer, porque não é todo mundo que tem peito para falar ela, que ela é uma voz meio esfarrapada, vamos dizer. Ela não é firme não.

Sr. Deca

[o contrato] que enfeita mais o nove, ou o terço cantado.

Toninho

[a requinta] é a palavra mais fina que tem da cantiga. Tem que ter as voz muito boa, para falar fino.

Nilo

Além de cada posição de canto requerer uma voz com características específicas, há também uma ordenação das vozes no tempo: cada *cantador* inicia e finaliza o canto em um momento. Mesmo que o intervalo de tempo entre os momentos iniciais e finais de cada um

³² Não sei se há e qual seria a relação entre o *contrato* e o “contralto” e a *requinta* e a “requinta”: o “contralto” designaria “a voz feminina mais grave; em sua acepção inicial, poderia indicar também as vozes masculinas de falsete ou castrato” (Sadie 1994:217-218). O termo “requinta” dá nome a um “instrumento de sopro que corresponde a um clarinete em mib” (:777). Seria um clarinete mais agudo que o comumente usado.

seja pequeno, ele existe. Este é um aspecto central do canto na *brincadeira do Nove*. É preciso que os *cantadores* o considerem, para que possam alcançar a beleza da *entoação*³³.

A ordem do canto é a mesma da posição dos *cantadores* na *carreira*: o *tirador* começa, está em um extremo da *carreira*. É seguido quase imediatamente pelo *segundeiro*, que está a seu lado³⁴. O *contrateiro* está ao lado do *segundeiro*, e inicia o canto depois dele. O *requinteiro* está no outro extremo da *carreira*, ao lado do *contrateiro*, e é o último que começa – e termina – a (de) cantar. Enquanto ele está *falando*, o *tirador* pára de cantar, seguido pelo *segundeiro*.

Fala tudo de uma vez, mas na fila.

Sr. Roxo Mota

Deca tira o nove, agora tem um que canta na requinta, o outro na segunda, e o outro no contrato. Aí que entoa, você entende. Esse que canta fininho é o requinta. É, e tem o contrato, é mais grosso. Eles não é quatro? Quem canta na segunda canta mais grosso. Quem canta no contrato também. Aí... é o requinteiro que entoa o nove.

D. Antônia

Sr. Manoel: A requinta, ela não pode ser cortada. E nem você pode falar ela primeiro do que o *contrateiro* não. Você tem que deixar o contrato sair para você puxar a requinta. Para entoar com ele.

Sr. Bidu: você não sabe a altura que ele vai soltar o contrato, né?

Sr. Manoel: é, e esse contrato tem que entoar com a segunda e a segunda com o Bidu que está tirando. A segunda não pode ter reбуçado [levantado]; ela tem que segurar uma média... o mínimo, mas ela não pode esconder... a chamada dele [do *tirador*] não.

Eu: mas como que o senhor falou que...

Sr. Manoel: O som, o som da voz dele não pode ser coberto. Não pode cobrir o som... da voz dele.

³³ Alvarenga (1950), ao referir-se à Dança de Santa Cruz (que “existe, parece, apenas no estado de São Paulo”), faz referência à participação progressiva de dois “violetos cantadores” e dois “cantadores ajudantes” (“tipe” e, também aqui, “contrato”) no canto religioso que antecede cada “fase” da dança: “Ao chegar ao fim dessa espécie de invocação, nas últimas quatro notas, os outros dois cantadores se juntam a eles [os dois últimos aos dois primeiros], as vozes agudas em falsete, reforçando a nota conclusiva com um prolongado acorde completo de tônica, que se estende dramaticamente como um grande brado na noite” (:207).

³⁴ Lima (1954) e Carneiro (1982) fazem menção ao “segunda”. O primeiro refere-se à (dança da) catira ou cateretê, em que “o segunda” é “o cantador que o acompanha [o violeto] no canto da Moda”. Nas duas filas que se formam, de dançadores, o violeto fica no extremo de uma e o “segunda” à sua frente. Carneiro fala da inserção “dos segundas” na dança do cururu, no estado de São Paulo, também acompanhando outros cantadores.

Sr. Zé Concebido: o arremate é no requinteiro. É o derradeiro que fica cantando é o requinteiro. O pé pára. Depois o pé começa de novo.

Eu: O pé é quem?

Sr. Zé: É o violeiro. [Ri]. É o violeiro³⁵.

Zé Maria: Eu [tirador] já vinha fazendo volta que vocês [os outros cantadores] não estava fazendo, aí vocês puxa; quando vocês puxa, ali minha voz... eu posso até, ficar até mudo.

Tóia: sua voz pode ficar muda, quase. É tanto... Quando é você que está tirando, você não pode é tirar muito alto, se você tirar muito alto, quando chegar no requinteiro, ele não agüenta.

[...]

Zé Maria: A segunda muitas vezes vai na toada da primeira, mas o contrato e a requinta já não pode entrar, não é, tio Tóia, já não pode entrar de uma vez. Então aí eu começo a tirar, porque na hora que você começa você tem que começar com mais cautela, não é? Eu começo ali e aí quando eles começar a pegar a toada, que eles vai pôr as voz para entoar mesmo, né, quando eles pegar minha toada, como é três vezes que já está encaixada ali, eu posso manear.

Eu: aí quem tira pode até ficar sem falar nada no final?

Tóia: no final pode, na hora que ele está terminando para os outros pegar, pode até, como diz, parar um pouquinho, aí os outros termina. Que a segunda pegar as voz, o contrateiro também pega, aí o requinteiro. Aí o Zé [no exemplo deles, o *tirador*] já falou o que tinha que falar.

Vai só afinando, as voz. Vai entoando, as palavra. Mas tem que ter entoação, no nove, cantar tudo certinho. Se não, sai... um destraveia para um canto, outro por outro.

Nilo

Para que o canto *saia entoado*, é preciso que cada um dos *cantadores* cante exclusivamente em sua posição: “É que nem uma música que a gente vai cantar, né. Um canta de um jeito, o outro do outro, porque se cantar tudo igualinho, as voz, uma entra dentro da outra”, disse D. Alaíde. As *vozes* têm que ser diferentes, têm que “competir”, não podem se tornar uma. É preciso ainda não “pular” de uma voz para a outra enquanto se canta: quem *fala o contrato* tem que ocupar essa posição desde o início do *nove* até seu *arremate*, mesmo que no *nove* seguinte vá *falar* – se souber, é claro – a *requinta*, a *segunda*, a *primeira* ou mesmo o *contrato*, novamente.

³⁵ Ele diria depois, ao referir-se a Santos Chagas, que *fala a requinta*: “ele é o arrematador”.

Quanto mais *vozes* souber *falar*, maior o prestígio do *cantador*. Ouvi inúmeras vezes *cantadores* falarem a respeito de outro, exaltando o quanto este é ou era (no caso de ter falecido) *bom*. Em algum momento, diziam: “para o lado que você jogar ele, ele vai”. Ou seja, ele podia *falar a primeira, a segunda, o contrato* ou a *requinta*. Um dos *cantadores* me disse, com certo orgulho: “tenho quatro vozes”. Eu perguntei sobre os demais *cantadores* e ele dizia: “fulano tem quatro também, ciclano tem duas, beltrano só tem uma voz”. Quase todos os *violeiros* que conheci ou sobre os quais ouvi falar (falecidos) *têm* ou *tinham* pelo menos *três vozes*. A viola (ou o violão) também *tem voz*: ouvi muitas vezes expressões como “senão a viola não solta a voz” ou “tem que encaixar com a voz da viola”.

A *entoação* do canto está também diretamente relacionada à presença e participação das mulheres na *brincadeira* (“Comadre Ana tem que vim”): as *cantadeiras* são condição para que o *Nove* seja animado e para que o canto possa *entoar*³⁶:

Sem aquelas ali também não tem a brincadeira, né. Tem que ter as mulher para ajudar, cantar, do mesmo jeito, voz alta, voz fina, e tudo. Tem que ter para... divertir. Se não, se não tiver o pessoal certo, não diverte só não... Só os homem só não canta que presta não.

Sr. Santos Chagas

Do lado que a gente está cantando, da gente, eu que estou saindo com o nove, né, ninguém ajuda, mas quando passa para o outro lado, todo mundo canta, os homem pode até dar uma errada, que as mulher toma conta do resto. [...] Aquilo ajuda muito, enfeita muito a festa.

Sr. Deca

Em julho, quando eu, D. Antônia, D. Ana, Luca e Neide estávamos assistindo à gravação do primeiro *Nove*, D. Antônia comentou que uma mulher havia dito que “era bom as mulher não cantar, deixar só os homem cantar”. D. Ana disse, sem tirar os olhos da televisão: “é sem graça, fica sem graça”. Ela havia me dito, em fevereiro: “Uns tira e outros responde. A hora que aqueles responde, as mulher cai dentro”, e riu.

Um outro aspecto do canto e do acompanhamento dos que *falam a segunda, o contrato* e a *requinta* para um *tirador* está relacionado a saber segui-lo nas “voltas”, “altos e baixos” da *cantiga*: saber *altear* e abaixar a voz, quando se fizer necessário. Os outros

³⁶ Alvarenga (1950) refere-se a “cantadoras” (no nordeste brasileiro) e sua proeza na “cantoria” (cantos de desafio mútuo, repentes).

cantadores devem acompanhá-lo não só por meio do som - é preciso que pronunciem, no canto, as palavras da *cantiga* ou *chamada* que o *tirador* está cantando:

Zé Maria: Volta é porque às vezes... Tem hora que às vezes suspende mais, né? E outra hora abaixa, né?

Eu: O quê suspende mais e outra hora abaixa?

Zé Maria: A voz. Agora igual mesmo, às vezes na hora de terminar a chamada eu gosto mais de suspender a voz que eu acho que fica mais bonito. Pai [o *cantador* Chico Veríssimo, já falecido] gostava de cantar assim. [...] Os outros [tiradores], em vez da voz suspender mesmo para essa [ri], essa veia estufar, para não forçar a garganta, eles dá aquele rebaixo e aí para as outras voz [*segunda, contrato, requinta*] suspender, já não pode suspender muito, igual se fosse eu estou dizendo que eu gosto, né? [...] Aí agora quando a gente vai suspendendo, no caso, jogando mais alto, aí sim, eu acho que fica mais bonito.

Sempre no cantar eles tem o altos e baixo. Eles dá uma caída, não dá? Na cantiga, ele tem que dar aquela volta. [...] Você pensa que ele está falando os verso, e o certo era acompanhar falando direitinho acompanhando Deca [*tirador*, no exemplo dele] [...] É para ele altear falando a palavra, e ele alteia só a voz, mas não fala... a palavra, né. Que... e é igual nós falou com você: o nove, depois que você canta dois nove, a memória abre. Aí você já começa a vir na lembrança.

Sr. Manoel Macedo

Formaram-se as duas *carreiras*: Bernardo em frente à Deca, Toninho em frente à Zé Concebido, Sr. Roxo alinhado com o Sr. Valdomiro e Zé Aécio com Santos Chagas. Deca e Bernardo ficaram dedilhando os violões durante um tempo e Deca disse a Bernardo: “pode falar”. Então Bernardo começou, acompanhado em seguida pelos que ocupavam a mesma *carreira* que ele, e depois Deca, também acompanhado pelos *cantadores* da mesma *carreira*. Bernardo, Toninho, Sr. Roxo e Zé Aécio cantaram novamente e então mais uma vez cantaram Deca, Zé Concebido, Sr. Valdomiro e Santos Chagas. No início, estavam *formadas* no salão somente as duas *carreiras* dos *cantadores*, mas enquanto estes cantavam, as outras pessoas foram se agrupando em outras *carreiras*³⁷.

³⁷ Não encontrei, na literatura sobre danças no Brasil, referência a alguma que apresente a mesma configuração do *nove*. Há menções a danças “em fileiras”, como o chimarrrete (Giffoni 1972) e o cateretê

É de vera companheiro
Eu sou guieiro, eu sou vaqueiro, sou boiadeiro

Companheiro aqui mais eu
Eu sou guieiro, eu sou vaqueiro, sou boiadeiro

Eu peguei nesta viola
Eu sou guieiro, eu sou vaqueiro, sou boiadeiro

Peço licença primeiro
Eu sou guieiro, eu sou vaqueiro, sou boiadeiro

(Bernardo, Toninho, Sr. Roxo e Zé Aécio)

Meus companheiro são bom
Eu sou guieiro, eu sou vaqueiro, sou boiadeiro

Que eu mesmo posso gavar [exaltar]
Eu sou guieiro, eu sou vaqueiro, sou boiadeiro

Se levar algum quebranto
Eu sou guieiro, eu sou vaqueiro, sou boiadeiro

Eu mesmo já sei tirar³⁸
Eu sou guieiro, eu sou vaqueiro, sou boiadeiro

(Deca, Zé Concebido, Sr. Valdomiro e Santos Chagas)

Nesse primeiro momento, entre a *chamada* e o *nove* de fato cantado, o Sr. Bernardo iniciou um outro *nove*. Cantou a primeira e a segunda *parte* para Deca e este ficou em silêncio, com o violão nos braços, parado, olhando para baixo. Bernardo então pareceu falar que ia cantar outro *nove* e disse: “estava brincando...”. Começou a *falar* outro, cantou a primeira e a segunda *parte*. Aí Deca começou a cantar e repetiu o que

ou catira (Araújo 1964), em que há troca mútua de lugar entre as filas; entretanto, há apenas duas, paralelas. A descrição de Andrade (1991 [1937]) sobre o “samba rural paulista” apresenta outros elementos. Nesta dança, os “tocadores” (de instrumentos de percussão, especialmente bumbo) ficam agrupados, quase em linha reta em frente aos “dançadores”, que estão dispostos uns atrás dos outros, mas também agrupados em espécies de filas, pela descrição do autor. Entretanto, apesar das semelhanças iniciais com o *nove*, neste samba não há entrecruzamento entre as “filas”, tampouco um movimento “trançado” entre elas, que as faria ocupar lugares diferentes do salão, como na *brincadeira de viola*. Andrade afirma: “Assim que os instrumentos principiaram tocando, avançam em fila para a frente. As filas de dançantes que os defrontam recuam. Depois são estas que avançam enquanto os instrumentos apertado, num áspero movimento de inclinar e erguer de torso, avança e recua em poucos passos. A extensão de terreno que um samba exige é portanto mínimo, ao contrário do jongo que forma rodas largas. Um terreno de cinco metros por cinco é suficiente para um samba de trinta pessoas”. (:116)

³⁸ Ouvi, em outras ocasiões, “eu mesmo posso tirar”.

Bernardo cantara, começando pela primeira *parte*. Então Bernardo e os *cantadores* que ocupavam com ele a mesma *carreira responderam* com a segunda *parte* do *nove* logo quando Deca e seus companheiros de *carreira* terminaram a primeira *parte*. Aí ficou Deca *tirando* e Bernardo *respondendo*:

Ô menina bonitinha
Coração de bala doce

(Deca, Zé Concebido, Sr. Valdomiro, Santos Chagas)

Se eu pudesse eu te levava
Pra toda parte (em todo lugar)³⁹ que eu fosse

(Bernardo, Toninho, Sr. Roxo, Zé Aécio)

As *cantadeiras*, quase sempre agrupadas em uma única *carreira*, estavam logo atrás dos *cantadores* - dona Ana, a “rezadeira” à qual o Sr. Zé Concebido tinha se referido, irmã de Deca; Luca e Neide, filhas de D. Ana; Nair, filha do Sr. Valdomiro. Dona Antônia, prima de D. Ana e Deca, chegaria em pouco tempo.

Depois deste primeiro *nove*, foram cantados outros em seqüência, com pequenos intervalos. Nestes momentos, os homens juntavam-se no canto do salão e dois *violeiros* - que acabavam por *tirar* e *responder* o *nove* cantado a seguir - ficavam próximos um ao outro mostrando e sugerindo *chamadas e noves* mutuamente. Em geral cantavam e tocavam uma *chamada e/ ou nove* para si durante um tempo e muitas vezes eram rodeados por outros homens e pelas mulheres *cantadeiras*, que sugeriam *noves e chamadas*. Depois então eles se levantavam e *formavam as carreiras*.

Algum tempo – e alguns *noves* – depois, eu, que não tinha integrado ainda nenhuma das *carreiras*, acompanhando o trabalho de Gilson, de gravação em vídeo, entrei na *brincadeira* e tentei dançar e *responder*, como faziam as *cantadeiras* e os demais participantes. O *nove* que estava sendo cantado era:

A menina vai embora
Ninguém não tirou retrato dela
Ninguém não tirou retrato dela

(Sr. Valdomiro, Toninho, Sr. Tião Paulino, Santos Chagas)

³⁹ Coloco entre parênteses as variações que ouvi em relação aos termos presentes nas *cantigas*.

Eu vou (é de) chorar, eu vou (é de) sentir
Quando eu tiver lembrando dela
Quando eu tiver lembrando dela

(Deca, Zé concebido, Bernardo, Zé Aécio)

Quando este terminou, Deca juntou-se a Bernardo, com o violão nos braços, no banco de alvenaria ao redor do salão. Chamaram Toninho e perguntaram algo a ele. Depois chegaram Nair e Charles (neto do Sr. Valdomiro). Quando o *nove* ia novamente começar, eu estava compondo uma das *carreiras* e Toninho falou comigo de longe, com gestos: “esse é para você”. Eles cantaram:

Eu vou cantar meu nove
Menina (morena) você não me engana

(Bernardo, Toninho, Sr. Tião Paulino, Santos Chagas)

Agora eu vou louvar
A menina (morena, Valéria) de Uberlândia

(Deca, Zé Maria, Sr. Roxo, Zé Aécio)

Eu fiquei na posição correspondente à de Deca, ou seja, em um dos extremos da *carreira*. Quando nos encontramos, no entrecruzar de fileiras, olhamos um para o outro, ele cantando a segunda *parte* da cantiga (“Agora eu vou louvar/ A menina (morena, Valéria) de Uberlândia”), eu cantando também, e sorrimos. Depois ele passou o violão para o *cantador* Zé Maria e trocou de posição com este, *falando a segunda* e ocupando um lugar diferente na *carreira* (não mais no extremo desta).

Depois de mais um *nove*, Nair falou com os *cantadores*: “agora é a farofa!! Não vai não! [começar outro *nove*]”. A *galinha* desfiada com farinha, arroz branco e milho ocupou os pratos descartáveis que passaram às mãos dos que estavam presentes. O servir e tomar bebidas - vinho, preferencialmente para os *cantadores*, e refrigerante -, que estava ocorrendo desde o início do *Nove*, foi neste momento intensificado. As bebidas ficavam no canto do salão onde os *cantadores* se posicionavam para dar início ao *nove*. Eram as mulheres - Nair, Laurita, D. Dora - que serviam a *farofa* tanto a outras mulheres quanto aos homens. O vinho, inicialmente servido também pelas mulheres de Machado aos *cantadores* passou, no decorrer da noite, a ser servido por eles mesmos, entre si.

Esta bebida, pelo que percebi, é a mais comum no *Nove*. Há outras “mais fortes”, como o conhaque (São João da Barra, “escuro”, e o Dreher, mais forte que o primeiro), também apreciado por alguns *cantadores*. As mulheres, pelo que vi, bebem bem menos. Algumas não bebem, assim como alguns *cantadores*. Dentre os vinhos, o Cortesano (há tinto e branco) parece estar entre os preferidos. Como me explicou o Sr. Roxo, há outros, como Bom Gosto, Cantinho da Serra, Catuaba, Martim, Chapinha, Cinzano. Não vi muitos *cantadores* beberem cerveja, especialmente durante o *Nove*. Em relação a esta questão, um aspecto que parece importante é a medida do consumo da bebida. Como me disseram alguns, o *cantador* deve ter “responsabilidade” ao beber (“para os parceiros não ficarem sós”, observou João do Morro). Sr. Zé Concebido disse: “Se tomar muito já falta... na fala. Você tem que beber para você não esquecer o que é que você está fazendo. Sabia disso? Você vê, todo mundo estava bebendo, mas os cantador não pode beber demasiado. Não”.

Os *cantadores* continuavam agrupados no mesmo canto do salão e cantavam *modas*. Muitos demoraram a comer a *farofa*, ocupados que estavam com o canto ou o violão nos braços. Durante praticamente todo o tempo em que a *farofa* era servida, *modas* estavam sendo cantadas - primeiramente por Deca e Sr. Valdomiro nos violões e depois por Deca e Zé Maria. Outros homens acompanhavam as *modas* cantando-as, sentados ou em pé, e configuravam com os *violeiros* uma formação semelhante à dos *cantadores* no *nove*: agrupados em espécies de *carreiras* e posicionados em frente uns aos outros. No banco de alvenaria que seguia próximo, só homens estavam assentados. Quase na extremidade deste, perto da porta central do salão, estavam algumas crianças. No banco do lado oposto do salão, em frente a este, onde a *farofa* estava sendo servida, só mulheres estavam assentadas.

O *nove* foi reiniciado. No terceiro da sequência, Bernardo deu início à *chamada*; as *cantadeiras* estavam na terceira *carreira* - ou “a primeira” (após as dos *cantadores*), como me diria o Sr. Deca em julho. Eles sapatearam, sorrindo, enquanto estavam de frente uns aos outros. Charles, neto do Sr. Valdomiro, está posicionado em uma das fileiras da *brincadeira* (que não a dos *cantadores*), mas canta a primeira *parte* do *nove*, que está sob a responsabilidade de quatro *cantadores* - no caso, Deca, Zé Concebido, Sr. Valdomiro e Zé Aécio -, e não a segunda *parte*, cantada pelas *cantadeiras* e demais pessoas.

Sr. Zé Concebido pareceu estar atento às horas. Eles seriam levados de volta à Jenipapo pelo mesmo carro que os havia trazido - a caminhonete de Adelmo. Ele

conversou com alguns homens; alguns olhavam no relógio. D. Antônia sugeriu que se fizesse o *vilão*, outra *brincadeira*. Em seguida cantaram:

O galo já cantou

O dia vai radiar (amanhece já)

(Zé Maria, Tanta, Sr. Tião Paulino, Santos Chagas)

Deixa o dia amanhecer

Deixa o sol clarear

(Deca, Toninho, Sr. Valdomiro, Zé Aécio)

No *nove* seguinte, Bernardo ocupou a *carreira* com o violão nos braços, mas era outro homem que, a convite de Deca, estava na posição de *violeiro* e, como era de se esperar, também com um violão nos braços. Deca iniciou a *chamada*, mas o homem não *respondeu*. Diante do silêncio instaurado, Bernardo começa a *responder* e é seguido não sem constrangimento pelos outros *cantadores* da *carreira*. Bernardo e o homem trocam de posição. Este permanece na fileira, *falando* sem muita segurança a *segunda* até o final daquele *nove*, mas não integra mais nenhuma das duas *carreiras* de *cantadores* até o fim da noite.

Este *nove* terminou e eles então brincaram o *vilão*, depois a *roda* e o *batuque*.

Vilão, batuque e roda

Estas três *brincadeiras* têm em comum o fato de contarem com a presença marcante das mulheres e serem entremeadas por jogo de *versos*. No pouso do Divino, quando as mulheres e homens não podiam estar na mesma *brincadeira*, era de *roda*, *vilão* e *batuque* que elas *brincavam*. Apesar da próxima relação das mulheres com estas *brincadeiras*, os homens também participam delas.

No *vilão*, pode *brincar* um número de pessoas que seja múltiplo de quatro: um *par* (formado por quatro pessoas), dois *pares*, quatro *pares*. Cada uma das quatro pessoas do *par*

vai trocando de lugar uma com a outra, dando-se os braços enquanto percorre um semicírculo. Então solta o braço de uma pessoa para pegar o de outra, sempre em movimento⁴⁰.



D. Ana, D. Antônia, Neide e Luca eram as que *brincavam* naquele momento do *Nove*. Nair já havia ido embora. Deca e Toninho tocavam violão, e um homem tocava pandeiro. Elas *punham versos* em seqüência, no que eram acompanhadas por Deca⁴¹.

⁴⁰ O termo “vilão” é também usado para designar um dos diferentes grupos (“guardas” ou “ternos”) que tomam parte nas festas de Congado, celebração religiosa que homenageia Nossa Senhora do Rosário e “santos pretos”, como Santa Efigênia e São Benedito (Martins 1982). Carneiro (1982) descreve o vilão (ocorrido em São Francisco do Sul/ SC) como uma dança em que as pessoas se movimentam “normalmente em círculo” e usam bastões, opondo-os entre si. Araújo (1964) e Americano do Brasil (1973) também fazem referência à dança e a utilização, nela, de lenços ou facas, além dos bastões.

⁴¹ O cd anexo conta com gravações da *roda* e do *vilão* realizados no *Nove* de Santos Chagas. O registro em áudio do *Nove* descrito neste capítulo foi feito em gravador cassete e tornava-se pouco operacional utilizá-lo na produção do CD.

Em conversa com D. Ana e D. Antônia, ainda em fevereiro, a primeira me disse:

Quando as quatro todas sabem jogar verso e cantar, uma joga um verso, a outra joga outro, não canta o vilão mais [a *cantiga*, que figuraria como um estribilho]⁴², é só pondo verso. Tudo é dado o braço, rodando.

D. Antônia continuou:

la cantando... a hora que estava enjoada, punha... deixa eu ver... “o sol lá vai entrando/ deixando o mundo sem luz/ acabar com esse vilão/ pelo amor de Jesus”. Aí os violeiro parava. Enquanto você fosse pondo verso, eles estava tocando vilão. Quando a gente não estava maaais agüentando, aí a gente punha esse verso, eles parava. Se não, não parava não...

Na *roda*, também acontece de dois ou mais *versos* serem *colocados* um em seguida do outro, sem serem intercalados pela *cantiga* da *roda* que está sendo *brincada*, mas sem muita demora a *cantiga* é novamente cantada⁴³.

Nesta *brincadeira*, as pessoas se dispõem em círculo e, enquanto a *cantiga* é repetida como um estribilho, quem forma a *roda* fica no mesmo lugar, sem girar, batendo palmas. Outra(s) pessoas, no centro da *roda*, escolhem uma das que estão formando o círculo e esta, “escolhida”, vai ao encontro da primeira no centro da *roda*; ambas dançam. A “escolhida” permanece no centro e a primeira, que a havia escolhido, vai compor novamente o círculo - e assim por diante⁴⁴. Entre as repetições da *cantiga*, os versos são *colocados* e as pessoas, de mãos dadas, giram continuamente⁴⁵:

Forma a roda pegada na mão do outro, e um ou dois ficam dentro da roda. Agora aquele que está dentro da roda tira um que está no lado de fora, dança, aquele que ele tirou volta para dentro da roda, quem está na roda sai. [...] Nós canta [ela *coloca* o verso, acompanhada por D. Ana]: “entrei na roda/ sem pensar, sem imaginar/ eu não sei quem é que eu tiro/ nem quem é que eu vou tirar”. Aí canta [a *roda*]: “A noite

⁴² A *cantiga* do vilão é: “Aprendi dançar vilão/ Aprendi dançar vilão/ não foi nessa terra não/ não foi nessa terra não/ aprendi com as alemoa/ aprendi com as alemoa/ na terra dos alemão/ na terra dos alemão”.

⁴³ A alternância entre um verso (“quadra”, “estrofe solista”) e uma *cantiga* (“coro”, “refrão coral”) está presente em inúmeras danças brasileiras, como o coco ou o jongo. Ver, por exemplo, Alvarenga (1950); Ayala e Ayala (2000); Lima (1954).

⁴⁴ Sr. Zé Concebido chamou esta roda de “roda surda”. Ele comparou-a com a “roda de par”, onde se formam duas rodas entremeadas: “a roda de par é duas numa, a roda surda é uma só”. Eu não tive a oportunidade de ver uma *roda de par*. Ouvi também falar de outras danças, que não cheguei a conhecer, como a “Negrinha”, acompanhada por viola, “tocado depressinha”, como contou D. Ana.

⁴⁵ A formação de um círculo em que uma pessoa fica no centro dele, escolhe outra com quem dançar, e depois retorna à “roda” está presente em muitas danças no Brasil, como a ciranda e o “batuque” (da forma comumente apresentado na literatura sobre o tema). Ver, por exemplo, Cascudo (1967); Andrade (1959).

clara/ é noite de luar/ eu sou marinheiro/ eu vou nadar no mar”. Aí pega nas mão outra vez, outro verso. É a roda, né, igual Chora Bananeira, tem a Cabocla Chora, Manelina, Sereia...

D. Antônia

A roda tem que ser sapateando e todo mundo cantando, e alto. Dançando dentro, sapateando dentro. A roda... a roda, minha filha, bem sapateada dentro, vou falar para você! Hum! A roda é bonita.

D. Sebastiana



Naquele *Nove*, só uma criança participou da *roda*. As pessoas movimentavam-se em sentido anti-horário, e somente o pandeiro as acompanhava (os *violeiros* estavam brincando

também). A *roda* iniciou-se com D. Ana no centro dela. No decorrer do *brinquedo*, chegaram a permanecer três pessoas no meio, escolhendo outras três, respectivamente, para dançar com elas. A criança que participava ficou dentro da *roda* durante um tempo - cerca de três ou mais repetições da *cantiga* -, mas não escolhia ninguém e ninguém dizia a ela para fazê-lo. Ela ficava parada, dentro da *roda*, olhando todos, e depois voltou ao círculo, dando as mãos às demais pessoas.

A escolha de uma pessoa pode ocorrer quando a que está dentro da *roda* simplesmente se posiciona em frente a esta, na maioria das vezes sem tocá-la. Na maior parte das vezes, a dança dentro da *roda*, entre duas pessoas, era à distância, sem toque mútuo (especialmente entre os mais velhos, *cantadores* e *cantadeiras*). No caso de estarem dançando um homem e uma mulher, aconteceu algumas vezes de eles se darem uma das mãos, com os braços esticados e “dançarem”⁴⁶ com o corpo mais próximo um ao outro. Isso pareceu causar um certo reboleio, algumas risadas.

Brincaram a “Chora bananeira”:

Chora bananeira/ bananeira chora

*Chora bananeira/adeus, que eu já vou me embora*⁴⁷

Depois, “Manelina”:

Eu tenho saudade, Manelina/ saudade eu tenho, Manelina

Eu vou me embora, Manelina/ pra encontrar meu bem, Manelina

E, por fim, “Roda moreninha”:

Roda moreninha/ quero ver você rodar

Balanceia, balanceia/ quero ver balancear

As *cantadeiras* estavam de vestido ou saia. Luca e Neide, irmãs, usavam um vestido com um recorte parecido. Um era rosa, o outro verde. Quando assistíamos ao DVD com a gravação do *Nove*, na casa de Neide, D. Antônia disse que havia comentado comigo que as

⁴⁶ Sr. Zé Concebido apontaria a diferença entre o “dançar” (“agarrado”) e o “valsear” (“só um de lá, outro de cá”).

⁴⁷ Como mencionei na introdução, as *cantigas* ou *chamadas* serão marcadas em itálico.

mulheres tinham que usar roupa rodada na *brincadeira*. Neide falou: “é, de calça é feio”. Luca sorriu e disse: “meu vestido chega a rodar longe!”.

Fizeram então o *batuque*: enquanto *versos* são *jogados*, mulheres e homens - D. Ana, Luca, Neide, o *cantador* Louro Mota e outros dois homens - dançam em dupla um em frente ao outro, sem se tocar. Durante a *cantiga* do *batuque*, que figura como um estribilho, as pessoas dão-se os braços, ainda em duplas, e giram, em um mesmo sentido (horário ou anti-horário). Quando a *cantiga* tem fim, elas estão afastadas e dançam à distância, enquanto *versos* são *jogados*. Decca tocava violão e um senhor tocava pandeiro.



Você quer ver, aquela roda de dar o braço e batucar, faz é uma roda, agora vai dando o braço mais um, roda mais um, roda mais o outro, de jeito que não tonteia a gente. Daquele jeito, rodando para um lado só, tonteia a gente. Você entendeu como é que é, né, faz aquela roda. Agora pega o braço aqui e roda. Quando a gente vai pegar com o outro, a gente vai com o outro braço, roda para o outro lado. Aquela:

*Anda roda, piadinho, piadinho, piador
Você espera que eu lá (já) vou*

*Anda roda, piadinho, piadinho, piador
Você espera que eu lá (já) vou*

E vai, dança com todo mundo.

D. Antônia

D. Ana também conta:

A gente dançava era sapateando um atrás dos outro. Depois, quando era no fim, fazia a cena, uns aos outro, e depois largava para outro, não era de dar braço não. Com um pouco, pegou de dar braço. [...] Repicava, repicava, ainda batia o joelho no chão e levantava. E aí fazia a cena para aquela pessoa, e saía, entregava, aí fazia a cena para outro, para ir...⁴⁸

No *nove*, como já vimos, a *cantiga* que é cantada no *brinquedo* é também chamada de *nove*. O mesmo acontece com o *batuque*. Naquela noite, eles *brincaram os batuques*:

Sapateia, sapateia/ sapateia, sapateia
Sapateia no salão/ sapateia no salão, ai

Depois:

Xô, xô meu zabelê
Eu vou ali/ eu vou beber

Piadinho, piadinho, piadinho, piador
Você me espera que eu lá (já) vou

E então:

Batuque na cozinha/ sinhá não quer
Fui dançar/ queimei meu pé

⁴⁸ A maior parte das referências que encontrei a respeito do “batuque” descreve-o como uma dança realizada em círculo, no centro do qual duas pessoas se dispõem e movimentam o corpo com vigor. Não há menção a “braços dados”, como vemos nesta *brincadeira de viola*. O instrumento comumente usado é o tambor. As referências atrelam o “batuque” ao contexto da escravidão e caracterizam-no, muitas vezes, como uma dança “de origem africana” (Araújo 1964). Ver, por exemplo, Carneiro (1982); Alvarenga (1950). Há também referências a danças designadas por este termo na qual os participantes se dispõem em filas (por exemplo, Americano do Brasil 1973; Araújo 1964). Há uma descrição de dança que se assemelharia a esta *brincadeira de viola*. Trata-se do “Sinsará” (Giffoni 1972), apresentada a esta autora em Cananéia (SP). A disposição inicial dos participantes é circular; eles giram em sentido anti-horário. Ela continua: “Em determinado momento, os dançadores ‘braceiam’, isto é, o homem volta-se para a mulher e flexiona o braço direito e ela apóia a palma da mão direita no antebraço dele, próximo ao cotovelo. Conservando esta posição, ele gira no lugar e ela em torno dele, descrevendo uma volta completa e ambos avançando na direção da progressão do círculo”. A disposição dos braços e mãos no momento de “rodar” é a mesma nesta *brincadeira de viola*.

Quando eu estava chegando para participar da *brincadeira*, o Sr. Deca acabava de tocar o *batuque* do “zabelê”. Eles viram que eu tinha ido *brincar* e então cantaram mais um. D. Ana dançou comigo.

Em nenhuma destas *brincadeiras* há posições específicas de canto a serem ocupadas pelos participantes, como ocorre em relação ao canto masculino e às posições da *primeira*, *segunda*, *contrato* e *requinta no nove*, como vimos. Entretanto, como muitos me disseram, “não há somente uma voz” nessas *brincadeiras*: além de cada pessoa possuir uma voz singular, é claro, canta-se a partir de posições diferenciadas no campo sonoro. Mesmo que estas posições não sejam previamente determinadas e não tenham nomes, elas existem.

D. Preta: Cada um tem uma voz diferente.

D. Lia: a roda não é um som só não. A roda entoa.

Eu: quando uma canta numa voz, a outra...

D. Zizi: tem que cantar em outra voz, para ficar bonito, né, D. Geraldinha? É igual essas dupla que canta, né. Eles canta um em uma voz, outro na outra.

Eu: pois é, e quando está na roda, que tem muitas pessoas?

D. Zizi: a gente canta também, do mesmo jeito, as voz diferente.

D. Geralda: cada uma, uma voz.

D. Zizi: é, cada um uma voz, e aí se sai uma igual às outras, já mistura, aí a gente não dá tanto por fé. Um canta mais alto, mais fino, outro mais baixo, mais grosso, outro mais ou menos, né. Aí tem várias... vozes.

Com o fim do *batuque*, o 15º *nove* da noite teve início.

Eu vou cantar meu nove
nas asa do canarinho
Que morena bonitinha
do nariz afiladinho

(Bernardo, Toninho, Sr. Valdomiro, Zé Aécio)

Morena (menina) bonitinha
do nariz afiladinho
Seus braço é uma gaiola
Quero (eu vou) ser seu canarinho

(Deca, Zé Concebido, Sr. Tião Paulino, Santos Chagas).

Depois de mais três *noves*, alguém falou: Vamos fazer o *quatro*? (também chamada *cantiga de quatro* ou *polista*)⁴⁹. Quatro homens - Bernardo, Deca, Sr. Tião Paulino e Sr. Valdomiro - se posicionaram e dançaram, batendo pés, mãos e cantando. Os homens ficam dispostos ao mesmo tempo de lado e em frente uns aos outros, bastante próximos: é como se ocupassem cada qual a quina de um quadrado imaginário. Como no *nove*, há o *violeiro*, o *segundeiro*, o *contrateiro* e o *requinteiro*.



Começa-se colocando um *verso* e, em seguida, a parte final do *polista*, para depois cantá-lo completo⁵⁰. Eu não consegui entender a *cantiga de quatro* cantada neste

⁴⁹ Sr. Deca me falaria, já em julho, que pensava que moradores daquela região tinham conhecido esta dança por meio do convívio com homens paulistas que viajavam a trabalho para lugares do *trecho*.

⁵⁰ Alvarenga (1950) refere-se à “Quatragem” como “uma dança de Minas Gerais” que se assemelharia às “canas-verdes do Paraná e do Estado do Rio”. Os participantes se agrupam em quatro (pode haver mais de um agrupamento - o que nos faz lembrar o *vilão*) e trocam de lugares entre si, no decorrer da dança. Batem palmas e sapateiam. Há participação de mulheres. O bater de pés e mãos e a troca de lugares entre pessoas está presente em outras danças, como a *catira*. Ver, por exemplo, Lima (1954).

Nove, então coloco aqui um *polista* que o Sr. Deca cantou já em agosto, na casa dele, enquanto tocava violão⁵¹:

Eu lá ia viajando
No caminho vi um cheiro
Eu parei para assuntar
É a flor da laranjeira, oai
O meu pai foi pra roça
Minha mãe foi pro vizinho
Meus irmão pra cachaça
Me deixou aqui sozinho, ai, ai

Ô menina você alembra
da conversa do caminho
Dia de segunda-feira
Na terça, muito cedinho
O meu pai foi pra roça
Minha mãe foi pro vizinho
Meus irmão pra cachaça
Me deixou aqui sozinho, ai, ai

Ele dizia:

Para começar o *polista*, a gente faz o *rasqueado* dele [toca o violão, com vigor]. E agora é a hora do *sapateado*, quer ver? [muda um pouco o toque]. Palma [tocando]. E aí quem está cantando, tem que ter prática, na hora de *sapatear*, *sapatear* direitinho, na hora da palma, acompanhar também a mesma coisa⁵². [...] Eles dava o nome, você não vai entender, é... os *polista* de encontro. Que aquele negócio, não sei se você viu, quando às vezes eu virava num aqui [um *cantador*], cantava unido com ele, depois eu largava ele, ele já encontrava com um outro, eu já virava com outro... É *polista* de encontro. Esses aí você tem que saber encontrar, que se for só passando, ele fica feio. E aqui não é todos que encontra um *polista*. O *polista* tem que ter os encontro.

Zé Aécio (filho do Sr. Joaquim Paulo) ficou próximo aos *cantadores*, olhando, e em alguns momentos cantava junto com eles. No início do *brinquedo*, Roberta (neta do

⁵¹ A gravação, que está na faixa 2 do cd anexo, inicia-se com o *polista* completo e depois segue com o *verso* acrescido da parte do final da *cantiga*. Sr. Deca cantou nesta ordem, como ele explicou, para que eu soubesse primeiramente qual era o *polista* que ele estava cantando e percebesse posteriormente o *verso jogado*, acrescido da parte final da *cantiga*. No texto, deixo da forma como ele disse ser “legítimo”, ou seja, o *verso* e parte da *cantiga* seguidos da *cantiga* completa.

⁵² Faixa 3 do cd anexo.

Sr. Joaquim Paulo) estava com um violão nos braços e tocou-o, observando o *violeiro* que estava *brincando*. Deu algumas sapateadas, próximo aos quatro homens e à Zé Aécio, e em alguns momentos também cantou.

Eu acabei ficando com a chave do salão. Era Toninho quem estava com ela. Ele a recebera de D. Diva, sogra de Nair e dona da casa onde eu estava hospedada - que, por sua vez, recebera a chave de Nair. Em um momento, no decorrer da noite, D. Diva veio falar comigo que iria embora, e que então deixaria a chave comigo; perguntou se eu não me importava. Ela acabou deixando a chave com Toninho, já que ele também estava lá, participando do *Nove* como *cantador*. Ele foi levar a filha em casa e, quando ia voltando, Deca estava chegando na casa dele (como ele me contou no dia seguinte). Eram cerca de cinco horas da manhã. Eu e Gilson fechamos o salão.

No dia seguinte, me lembrei do caso de Geertz e a esposa em Bali (1989 [1973]). Não que eu estivesse “invisível” para eles antes do *Nove*, mas alguma coisa estava diferente. O dono de uma *venda*, que não me cumprimentava com frequência e, se o fazia, era de forma bastante séria, ao me ver iniciou uma conversa sobre o *Nove* da véspera. Perguntou como foi, o que eu tinha achado. Eu disse que tinha gostado muito e perguntei se ele não havia ido. Ele respondeu que não tinha tido jeito por causa do movimento na *venda* dele, mas falou que todo mundo que chegava de lá - do salão do *Nove* - dizia que estava “bem movimentado”. Pouco depois me encontrei com um menino, criança, que nunca me cumprimentava - apesar de eu olhar para ele com essa intenção. Ele me olhou e disse: “Valéria!”. Incrível. Andei mais um pouco e veio na direção contrária à que eu seguia um homem que eu conhecera quando fui à Jenipapo, na feira. Ele cantarolou um dos *noves* cantados na noite anterior. Passei em D. Lindaura, filha do Sr. Nascimento, que falecera, e ela disse que tinha que ter tido o *Nove* mesmo, que tinha que *brincar*, se não como eu ia fazer...

Se nas conversas anteriores as pessoas diziam: “você vai ver, se for ter o *Nove* sábado”, ou “só vendo para você entender”, ao conversar com os *cantadores e cantadeiras* depois da *brincadeira*, eles diziam: “você viu aquele *nove*...” ou “você viu aquela hora”. D. Antônia comentou sobre a *chamada velha* que o Sr. Valdomiro *tirou*: “avuou minha garça branca/ soltando um toçã de pena/ você não faz eu alembrar/ dos carinho dessa morena, ai, ai”⁵³. Comentou também sobre o *nove* que Deca *istuciou*, o

⁵³ Sr. Deca cantou esta *chamada* e outra muito parecida com ela em sua casa, quando estive lá voltando para o trabalho de campo, em julho. Ele colocou o verso: “eu lá ia viajando, oh, ai ai/ encontrei papai adão ai ai/ montado numa coruja oh, ai ai/ campeando (um) gavião ai ai”. E continuou: “avuou minha

“se eu fosse um pé de alecrim eu não queria murchar/ ficava num lado do caminho pras
moça me namorar” e “o da moça de Uberlândia”.

garça branca/ soltando pena no ninho/ você me faz outra função [festa de casamento]/ me chama, que eu
tô no fim, eh, ai ai”.

O Nove da festa

Ouvi falar da Festa de Bom Jesus naquele meu primeiro telefonema à Machado, em que fui atendida pelo Sr. Eurico. Na ocasião, ao responder minhas perguntas sobre festas e danças, ele disse que sempre havia *Nove* na festa. A informação me guiou à Machado. Como vimos no capítulo um, a possibilidade iminente de não haver o *Nove* durante o tempo em que permaneci lá, em fevereiro, era muitas vezes seguida pela frase: “em julho você vai ver”. Diziam-me isso pois é neste mês que a Festa de Bom Jesus - e dos “Machadenses Ausentes” - ocupa o lugar. Os moradores recebem parentes e amigos, as casas ficam lotadas. Muitos destes visitantes são nascidos em Machado, outros são descendentes de machadenses. A maioria migrou para Brasília, e é desta cidade que sai um ônibus fretado, dias antes da festa, direto para Machado. O *Nove* acontece *vespando* a festa: esta tem início em uma sexta-feira, em geral no último fim de semana do mês de julho, e o *Nove* ocorre então na quinta-feira⁵⁴.

Este capítulo trata não da Festa de Bom Jesus de Machado, mas da presença do *Nove* nela. Não me atenho, assim, a inúmeras questões que uma etnografia a seu respeito suscitaria. Algumas situações relacionadas à programação da festa aparecem aqui descritas por nos informarem a respeito da relação entre *Nove*, festa, *cantadores* e *cantadeiras*, visitantes, machadenses, *pessoal de Brasília*. É importante ressaltar aqui que se trata da etnografia de uma “relação” em um ano específico, 2008, configurada a partir dos que estavam, naquele momento, imbricados nela: *festeiros*⁵⁵ - de Brasília e de Machado -, machadenses, *cantadeiras*, *cantadores*, visitantes (da capital federal ou outros lugares) e também eu, como pesquisadora do *brinquedo*.

A festa, que deixou de ser realizada por volta de 1970, foi *desenterrada* em 1992, e nos últimos quatro anos conta com o *Nove*. Antes de ela deixar de ocorrer, não havia a *brincadeira*. Fazia-se novena e havia leilão todos os nove dias (na festa desse ano, houve dois dias de leilão).

⁵⁴ O dia de Bom Jesus é comemorado em seis de agosto, e há outros lugares na região que realizam uma festa nesta data, como a cidade de Virgem da Lapa, próximo à Araçuaí. Como o *pessoal de Brasília* - que vai para a festa e participa da organização da mesma - costuma ter compromissos escolares ou de trabalho nesta data, a festa em Machado ocorre, como disse acima, no final do mês de julho.

⁵⁵ Os *festeiros* e sua família (o termo “festeiro/festeira” é comumente usado no masculino) - um de Brasília e outros três de Machado - são responsáveis pela organização e operacionalização da festa - levantamento de recursos para sua realização, contratação de banda, convite a lugares vizinhos para rezar na novena etc. Há divisão de tarefas entre eles.

D. Antônia: quando essa festa parou, que ela ficou parada uma temporada, pai era o mordomo, ele e Zé de Lino. E [fulana]⁵⁶ é que era para ser a festeira. Aí pai veio e desceu a bandeira do mastro, guardou lá em Zé de Lino, e foi no outro ano ela não quis fazer a festa. Aí essa festa ficou parada, a gente fala aterrada, né.

Eu: mas nessa época não tinha Nove na festa não?

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

Eu: não.

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

Eu: ah...

D. Antônia: é, é isso que ficou. Toda festa agora é, tem pouco tempo para cá, não é toda vida depois que, eles quer o Nove, que a abertura da festa é o Nove.

O *Nove* que ocorre na festa de Machado é citado por praticamente todos os *cantadores* e *cantadeiras* que conheci. Nas falas destas pessoas, esta é a *brincadeira* que tem data marcada, garantia de ocorrer (“O certo mesmo, todo ano, é na festa de julho”, disse o Sr. Bernardo). Nas conversas telefônicas que tive com *cantadeiras* e *cantadores* recentemente (janeiro de 2009), eles me perguntaram se eu *vou para o Nove* da festa. Quando eu estava em campo e eles me falavam sobre a inserção da *brincadeira* na festa de Machado, era com certo orgulho que diziam que o *peçoal de Brasília* gosta, chega e pede para *fazer o Nove*. Sr. Santos Chagas disse: “Eles quer assistir o Nove, quer escutar, e fala que precisa mesmo”. Ao dizer isso, eles contavam que o *Nove* ocorre *vespando* a festa – é “a abertura da festa de Machado”. Contavam ainda que o *povo de Brasília* filma o *brinquedo* e leva para mostrar a outras pessoas.

Há anos, então, a “abertura” da festa, com a realização do *Nove*, ocorre na quinta-feira; sexta e sábado são os dias em que um grupo musical “de fora” se apresenta (naquele ano, o grupo viria de Teófilo Otoni), e no domingo acontece o “Baile da Saudade”, animado especialmente por músicas dos anos 60, 70.

Como comentei no primeiro capítulo, quando viajei à região em fevereiro, não tinha expectativa de ver o *Nove* naquela época. Era também o *Nove* da festa que eu esperava chegar. Em julho, então, preparava-me para a segunda viagem à região. Eu permaneceria lá cerca de um mês. Iria inicialmente para Machado e, em seguida, ficaria algum tempo em Jenipapo. Nos meses que antecediam minha ida, eu havia procurado em Brasília o Sr. Wilson, filho da parteira D. “Doninha”. Ela mora em Machado e ele é

⁵⁶ Para resguardar a privacidade dos envolvidos, resolvi suprimir os nomes das pessoas em certos relatos.

funcionário da UnB há pouco mais de quarenta anos⁵⁷. Eu o havia conhecido em fevereiro, em minha pesquisa de campo. Quando o encontrei no Laboratório de Química, em maio, ele me falou sobre churrascos, bingos e brechós que costumam ser realizados em Brasília, pelo festeiro de cada ano, com o intuito de arrecadar recursos para a festa. Eu perguntei se poderia ir nessas festividades. Ele me olhou um instante e disse que sim. Deixei meu telefone e também os horários em que tinha aula na Antropologia, para que ele pudesse me avisar. Ele me acompanhou, como anfitrião que leva visita até a porta de casa, até a “saída” do Instituto. Cheguei ao corredor do Minhocão, me vi na UnB, estranhei. Cerca de três semanas depois passei lá de novo. Era uma segunda-feira de junho, e ele me contou que na véspera tinha tido uma feijoada, e que ele procurou e procurou meu telefone para avisar-me, mas não encontrou. Ele também não foi. Lamentei. Ele me levou então ao Departamento de Física e me apresentou Té, cunhado do *festeiro de Brasília*. Conversamos e Té ligou para a irmã, naquele momento, perguntando a ela se havia mais algum evento previsto. Ela disse que não.

Sr. Wilson quis saber de meu interesse em ir no ônibus fretado, mas como eu queria chegar em Machado antes da data em que o ônibus chegaria, optei por ir em ônibus rodoviário.

Viajei para Belo Horizonte dia 11 de julho e embarquei dia 12 para Araçuaí, sábado à noite, lá chegando na manhã de domingo, dia em que não há transporte para Machado. Eu sabia disso. Passaria o dia na casa do Sr. Deca e D. Elsa e na segunda-feira partiria para lá. Assim foi. Eu havia levado as cópias em DVD com a gravação do *Nove* que havia ocorrido durante minha pesquisa de campo em fevereiro e entreguei os dois discos ao Sr. Deca. Ele os segurou e disse - “pode ver agora?”, enquanto ia começando a abrir um deles. Colocou o disco no aparelho, assentamos no sofá, e passamos o domingo assistindo às quase seis horas de gravação. Neste dia, o Sr. Deca me falou o nome de 165 *cantadores* da região, a maioria já falecidos. Dois nomes eram de mulheres que *falavam a requinta*.

Na segunda-feira de manhã, quando cheguei ao mercado, o Sr. Deca me disse que o *festeiro de Brasília* tinha passado em sua *banca* e havia dito que o *Nove* terminaria à meia-noite. Eles haviam transferido o “Baile da Saudade”, que ocorria

⁵⁷ “Infestei a UnB com o pessoal de lá”, disse ele. Contou-me que trabalham na UnB mais de vinte pessoas de Machado, que ele foi “trazendo”. Conheci alguns. Por motivos diversos, só um deles, Té, foi para a festa (além do Sr. Wilson).

comumente no domingo, para a quinta-feira. Eu ouviria alguns dias depois pessoas ligadas à organização da festa dizerem que a transferência estava ligada ao fato de eles avaliarem que, no domingo, as pessoas já estavam bastante cansadas, sem muita animação para ir ao “Baile”. O Sr. Deca me disse então que, se ocorresse o *Nove* do Sr. Santos Chagas, ele estava pensando em não ir à Machado.

Sobre “o *Nove* de Santos Chagas”: no último dia em que estive na região, no mês de fevereiro, o Sr. Deca comentou comigo que o Sr. Santos Chagas estava pensando em *fazer* um *Nove*: “Olha, vamos fazer um *Nove* lá em casa... E eu conto com você”, disse ele lembrando o Sr. Santo. E continuou: “Eu falei - Não, já estou te devendo! Que aonde eu chamar ele [Sr. Santo], ele vai”. O *Nove* seria em Jenipapo. O mês previsto, julho. Quando conversei com o Sr. Deca pelo telefone, em maio, ele retomou o assunto. Disse que o Sr. Santo estava *marcando o Nove* lá no Jenipapo e pensava em realizá-lo dia 23 de junho, “véspera de São João”. Sr. Deca me disse que pediria a ele para transferir a *brincadeira* para a “véspera de São Pedro”, 28 de junho, já que a primeira data correspondia a um dia de semana (segunda-feira) - dia de trabalho. Eu fiquei muito contente com a possibilidade de estar presente em mais um *Nove*, e disse que se fosse no final do mês, talvez eu conseguisse estar lá. Que antes disso eu não poderia, por causa das aulas do mestrado, mas que eles fizessem o que fosse melhor para eles. Se eu pudesse estar presente na data marcada, seria ótimo. Sr. Deca falou que ia conversar com o Sr. Santos Chagas e eu fiquei de ligar depois para saber notícias. Quando telefonei, cerca de duas semanas depois, o Sr. Deca falou que o Sr. Santo não faria mais o *Nove* em junho, e que quando eu chegasse conversaríamos sobre a data.

Ainda no mercado de Araçuaí, eu e o Sr. Deca falamos sobre a gravação em vídeo, que eu já havia encomendado, e pensamos em transferi-la para o *Nove* de Santos Chagas. Ele tentou falar com o Sr. Santo, não conseguiu, e ficou de me ligar à noite em Machado (eu iria para lá pouco tempo depois dessa nossa conversa).

Quando cheguei a Machado, falei com Nair sobre a informação que obtivemos a respeito do *Nove* e do Baile da Saudade. Ela confirmou; sabia que o Baile tinha sido transferido para a quinta, e comentou com uma das organizadoras da festa a respeito do horário estipulado para o *Nove* acabar. A mulher nos informou que cada um seria realizado em um salão; que à meia-noite a *farofa* seria servida no local onde o *Nove* estivesse ocorrendo e o Baile teria início no outro salão. Se quisessem continuar o *Nove*, poderiam fazê-lo.

Quando o Sr. Deca me ligou à noite, dizendo que só conseguiria ter notícias sobre o possível *Nove* de Santos Chagas na quinta-feira, repassei esta informação sobre os diferentes salões a ele. Ele disse que não tinha entendido assim, mas que tomara que desse certo. Falou que assim poderia ser bom, pois as pessoas ficariam mais espalhadas e eles poderiam até fazer o *caboclo* (outra *brincadeira*) para eu ver, e também um *quatro* “mais caprichado”.

No dia seguinte, pela manhã, encontrei a esposa de um dos *festeiros* em frente ao *salão velho*, e ela me disse que tanto o *Nove* quanto o Baile da Saudade seriam realizados lá - um seguido do outro, o *Nove* encerrando-se à meia-noite. Caminhei um pouco e encontrei um morador de Brasília, nascido em Machado. Ele também falou sobre o término do *Nove* à meia-noite e disse que poderiam modificar o horário, realizando o *Nove* à tarde, antes da reza. Eu não comentei.

Machado estava cada vez mais movimentado. Alguns matavam porco, vaca, para alimentar a si e aos visitantes. Na missa, no dia anterior, o padre falava: “Vocês, que vêm de Brasília...”. Algumas pessoas estavam no *salão velho*, inclusive o *festeiro de Brasília* e parte de sua família. Entrei. Ele estava agachado no chão, mexendo em um amadouramento. Perguntei se era o *festeiro*, e ele disse que era um deles, que era “da equipe”. Falei meu nome, nos cumprimentamos estendendo as mãos. Fiquei assentada na beirada de um banco de alvenaria, eles arrumando as coisas. Um pouco de silêncio. Falei da feijoada que perdi em Brasília. Ele perguntou se eu era de lá [daqui]. Começamos a conversar. Falei que estava lá por causa da minha pesquisa de mestrado; ele disse que os filhos foram formados pela UnB. Eu falei que pesquisava o *Nove* e que viriam duas pessoas de Belo Horizonte para fazer a gravação da *brincadeira*. Um tempo depois, ele disse que havia na festa muita coisa de - e falou uma série de palavras - antigo, tradição, raiz, recordar.. mastro, Baile da Saudade. Disse que naquele salão ocorreria o Baile e, no final da noite, uma “boate”. Não mencionou o *Nove*.

Fiquei pensando na informação que eu tinha dado ao Sr. Deca na véspera, e suspeitei que de fato ela poderia não proceder. Fiquei receosa de ele estar contando como certo aquilo que eu dissera - o *Nove* e o Baile ocorrerem em salões diferentes -, e resolvi telefonar para ele. Liguei, conversamos. Ele disse que talvez fosse melhor eu cancelar a vinda do pessoal de Belo Horizonte, pois era caro. Disse que ele não poderia fazer ou falar nada diante da situação, pois a festa era deles - “a administração é deles”. Ponderou, entretanto, que se no próximo ano fosse dessa forma, não participaria. Eu disse que infelizmente também não poderia falar ou fazer nada. O Sr. Deca chegou a

conversar com o Sr. Santo, mas não tinha certeza se este havia entendido a questão do *Nove* até a meia-noite. Disse que os *cantadores* iriam para Machado esperando *Nove* a noite inteira.

O “dono da brincadeira”: sobre *formar* um *Nove*

Depois de algum tempo, já de volta à Brasília, e ouvindo gravações em áudio de conversas com *cantadeiras* e *cantadores*, comecei a “ouvir” a frase que o Sr. Deca tinha dito sobre a festa e a “administração” ser “deles”, relacionando-a a aspectos que parecem a mim constituir a formação de um *Nove*: a *brincadeira* tem “dono”, e é esta pessoa que faz o convite a *cantadores* e *cantadeiras* para que eles estejam presentes e *brinquem*, juntamente com as outras pessoas que participam do *Nove*. Esta pessoa (ou grupo) torna-se responsável por viabilizar a ida e a volta destas *cantadeiras* e *cantadores* - a condução, quando necessário; deve oferecer, ainda, comida - farofa ou outro alimento, como biscoitos e bolos (como costumava ocorrer nos pousos do Divino) - e bebida⁵⁸. Quando muitos me contavam a respeito de um “bom” *Nove* de que tinham participado, mencionavam a oferta abundante de comida e bebida e, se diziam não haver comido (só ouvi falas relativas a alimento), ressaltavam: “porque não quis”.

Em fevereiro, Nair foi me dizendo o que tínhamos que fazer, quando estávamos *formando* aquele *Nove*, e então ajeitamos os *cantadores* - os de Jenipapo, enviando bilhetes ao Sr. Zé Concebido e tendo contato presencial com ele, na ocasião do velório do Sr. Nascimento, e ainda Deca e Bernardo, por telefone; providenciamos também transporte (ao final, com uma “vaquinha” de algumas pessoas), comida e bebida – frangos, arroz, vinhos e refrigerantes doados pelas pessoas de Machado, como vimos. Eu não sabia, na ocasião, o que precisava ser articulado para se *formar* um *Nove*, ou quais eram as “obrigações” do “dono da

⁵⁸ O termo “dono” também é usado em outras “brincadeiras”, como o coco (Ayala e Ayala 2000), mamulengo ou maracatu (Alcure 2007), de forma um tanto semelhante à que encontramos aqui: “o dono de um cavalo-marinho, ou de um maracatu, não necessariamente é um folgazão, mas é o responsável pela contratação dos folgazões, pelo acerto nos contratos de apresentação e pelo cuidado e manutenção do brinquedo” (:143). Fausto (2008) trata da amplitude da noção de “dono” nas sociocosmologias indígenas na Amazônia: “Um dos traços importantes da relação [maestria-domínio] é a assimetria: os donos controlam e protegem suas criaturas, sendo responsáveis por seu bem-estar, reprodução, mobilidade. A assimetria implica não só controle, mas cuidado” (:333). Andrade (1991 [1937]) refere-se ao “dono-do-samba”. Ele seria o “chefe” de um “rancho” ou “cordão” e uma de suas atribuições é fornecer bebida aos participantes da “associação”: “Ele é que de garrafa e copinho vai de um a um dando pinga” (:115).

brincadeira”. Quando me diziam depois: “ah, aquele Nove que você fez”, ou falavam para outra pessoa, como disse o Sr. Santo: “Ela gostou da brincadeira, chamou a gente para ir lá. A gente está explicando para ela mais ou menos o sistema do Nove”, eu não entendia bem que estavam fazendo menção a esta preparação e custeio necessários para se *fazer* uma *brincadeira*. Eu dizia que não tinha feito (ainda sem querer comprometer-me tanto: como pesquisar algo que “fiz”? ...). Considero que provavelmente não haveria aquele *Nove* se eu não tivesse chegado em Machado, mas de fato era Nair que “dava o aval” para que ele ocorresse e guiava-me nas tarefas que eu deveria realizar contando com a colaboração imprescindível - em bens e trabalho - de muitas pessoas de Machado, especialmente dela.

Um dia, ainda durante a Festa de Bom Jesus, estávamos na venda - eu, D. Antônia, Sr. Deca, Neide e Sr. Zé Concebido - e o Sr. Deca disse que no *Nove* de Santos Chagas eles poderiam “fazer o caboclo para eu ver”. Começamos a conversar sobre isso e o Sr. Zé falou: “agora lá, ela está querendo que canta o caboclo então”. Eu disse, um pouco surpresa (e ainda com a atenção em não “interferir demasiadamente!”): “não, vocês fazem do jeito que vocês quiserem!”. O Sr. Deca disse: “não, heim Valéria?”. Eu fiquei em silêncio e ele continuou: “você tem direito de pedir também, que aí dá mais animação para nós!”. Sr. Zé Concebido confirmou, em gesto e palavra.

Quando eu já estava em Jenipapo, depois da festa de Machado, fui com D. Geralda (minha anfitriã no local) à casa do Sr. Bidu. Conversávamos sobre assuntos diversos, inclusive sobre *brinquedos*. Eles se lembraram de alguns *Noves* que ocorreram recentemente em Jenipapo, e depois começamos a falar sobre o *Nove* de Santos Chagas. O Sr. Bidu disse então algo que me elucidaria:

Esse negócio de brincadeira vai mais é o dono; querer firmar ele. Que se o dono amolecer... o povo também amolece, uai. É ou não é? É igual vocês chega aqui, vocês estão conversando, eu estou calado aqui. Vocês fica meio sem jeito, não fica? Agora, batendo papo, uma coisa vai em outra...

O envolvimento na *brincadeira* por parte de quem faz o convite para *brincar* parece, assim, ser de suma importância para *cantadores* e *cantadeiras*: um *brinquedo* deve contar com a presença incentivadora do “dono” para ser “animado”. O pedido para se cantar *noves*, *chamadas* ou *cantigas* específicas, e mesmo para se formar determinadas *brincadeiras* (como o *caboclo*) é algo visto como de bom grado para estas mulheres e homens. “Fazer do jeito que eles querem”, sem ouvir ou acolher pedidos, não era o melhor caminho para eles. Eu não tinha aprendido ainda.

Quando faz o convite, o “dono” torna-se, assim, em alguma medida responsável pela *brincadeira*. *Cantadores* e *cantadeiras* são convidados e não podem interferir nas decisões do dono da festa.

Na véspera, segunda-feira, eu havia conhecido Marli (esposa de Vavá, irmão de Milton, *festeiros* na primeira ocasião em que o *Nove* integrou a festa de Machado). Conversamos um pouco, falei da pesquisa. Ela perguntou se o pessoal da organização sabia da gravação do *Nove*.

Naquela manhã, na conversa com o *festeiro de Brasília*, no *salão velho*, eu havia mencionado o registro em vídeo, mas lembrei dessa conversa com Marli e resolvi perguntar a eles sobre pontos de luz para a gravação. À tarde voltei então ao salão. Falei com o *festeiro* e ele disse que o *Nove* não ocorreria ali. Eu quis confirmar: não? Ele falou que não tinha certeza. Um irmão dele chegou, eles ficaram conversando. Pareciam não ter decidido ainda. O irmão dele perguntou como cheguei até Machado e eu fui contando. No final da conversa, eles sinalizaram que o *Nove* ocorreria no outro salão.

Pela última vez, liguei para o Sr. Deca e repassei a informação - à D. Elsa, sua esposa, já que ele havia saído.

Era quarta-feira. As pessoas assavam biscoitos, limpavam as casas. O ônibus de Brasília chegaria no dia seguinte. Sr. Roxo e a esposa, D. Ione, iriam receber as filhas e pediram que eu esperasse elas chegarem para então levar os DVDs e o computador para que todos pudessem assistir juntos à gravação do *Nove*.



Caminhei e encontrei uma senhora que me disse que provavelmente ia ter menos gente no *Nove*, mas que *Nove* é bom com menos pessoas mesmo. Disse que muita gente deve ir ao Baile. Um moço me diria, no dia seguinte, que achava que o *Nove* “daria mais movimento” porque os mais novos não gostam das músicas do Baile da Saudade. Quando conheci uma mulher de uma das famílias *festeiras* de Machado, ela conversou comigo como se o *Nove* fosse ocorrer na quinta-feira e o Baile da Saudade no domingo. Não sabia da mudança. Uma outra mulher disse a ela, então, e ela ficou olhando para a mulher, por alguns instantes, mas não falou nada.

Caminhando, encontrei dois rapazes ligados ao *festeiro de Brasília*, e eles disseram que a festa dá uma *ajuda* para o pessoal do lugar. Disseram que pressionam os políticos, “porque essa região do Vale do Jequitinhonha é muito sofrida”. Perguntei a eles se iam fazer algo no Centro Comunitário, o *salão novo*, e um deles disse: “vamo, vai ter movimento lá”. Perguntei que dia e ele: “sexta, sábado”. “E o *Nove*?”, indaguei. Ele: “é quinta”. Eu: “é lá?” Ele: “é”. Eu: “vocês enfeitam lá?”. Ele: “não, pois é, por isso que a gente ficou em dúvida, que podia pegar o embalo do *salão velho* [que eles arrumaram durante a terça-feira, em que fui lá conversar]”. Eu falei: “é, mas lá é mais espaçoso, né?”. Ele disse: “é...”. Ofereceu-se para *ajudar* em alguma coisa que eu precisasse, inclusive carro. Tinha dito antes que queria ver o resultado da pesquisa.

Vida e sobrevivida: evitando armadilhas dicotômicas

No decorrer daqueles dias de festa e mesmo antes, aqui em Brasília, conversando com alguns “machadenses ausentes”, eu ouvia alusões àquela região como “um lugar de vida sofrida”. A idéia de uma área “sem recursos”, da qual é preciso sair para se ter uma “vida melhor”, é recorrente entre os que migram – para Brasília ou outras cidades e regiões, como o interior de São Paulo (grande parte para trabalhar em corte de cana e colheita de café)⁵⁹.

Em fevereiro, os migrantes sazonais - a maioria “rapazes solteiros” - estavam em Machado. O trânsito de motos, adquiridas com o dinheiro ganho no trabalho, era grande. Muitos faziam frete, levando ou buscando pessoas a locais relativamente próximos. Eles costumam viajar em março, abril, até maio, e retornam em outubro, novembro ou até dezembro. Não participam, portanto, da festa (“o melhor a gente perde”, disse um deles). Os

⁵⁹ Sobre migração na região, ver, por exemplo, Galizoni (2000); Maia (2000).

jovens com quem conversei me disseram gostar de Machado e de roça, “mas olha para você ver, nem chuva está tendo. E agora era para estar chovendo”, disse Warley. “É um lugar muito esquecido; não corre dinheiro”, falou Walisson. A migração sazonal é uma forma, como outro deles disse (Wesley), de ganhar dinheiro sem sair completamente do lugar, já que muitos conseguem ficar cerca de dois, três ou quatro meses do ano em Machado⁶⁰. Walisson cotejou os dois lugares - Machado e São Bernardo do Campo (SP), onde ele trabalha como eletricista: o primeiro seria um lugar para “viver”, “descansar”, enquanto São Bernardo “é para sobreviver, que para viver lá não presta não”.

A opção dos que migraram definitivamente para Brasília, a maioria há cerca de 40, 30 anos, também está assentada, segundo eles, na “falta de recursos” do lugar. No dia seguinte ao *Nove* da festa, fui a um churrasco oferecido ao *pessoal de Brasília* por um dos festeiros de Machado (juntamente com sua mãe; ele mora em Portugal). Lá conversei longamente com Milton (um dos *festeiros* na primeira ocasião em que o *Nove* integrou a festa). “O quê que o pai quer para o filho?”, perguntava ele para em seguida responder: “Ver ele crescer. Fomos saindo”. Disse que eles foram uma “geração expulsa pelas condições”. Que muitos estudaram e agora “tem gente formado”. A “saída” de Machado não teria feito com que eles perdessem o vínculo com o lugar: ele fez menção à festa e disse que apesar de permanecerem pouco tempo em Machado, voltam “renovados” para suas casas. Os “de Brasília” veriam Machado, segundo Milton, de forma quase “utópica”; como um lugar onde não se precisa de polícia nem de dinheiro. Como apontaria a filha do *festeiro de Brasília*, o local estaria, entretanto, deixando algumas coisas esquecidas e eles, de Brasília, estão as trazendo de volta. O *Nove*, por exemplo. Senão acaba. Uma frase parecida havia sido dita pelo Sr. Deca naquele domingo em Araçuaí, antes de eu ir para Machado: “é o que está fazendo mais ou menos reviver o *Nove* é esse povo de Brasília, que eles chega, pede”.

Muitos dos *cantadores* já haviam me contado que também “saíram” da região para trabalhar. Alguns moraram anos em outros estados. Sr. Deca foi duas vezes para o Mato Grosso, e seus irmãos Adão e Antônio, também *cantadores*, estão lá até hoje. Sr. Valdomiro morou mais de 30 anos no Paraná (Nair nasceu lá). Sr. Zé Concebido foi recebido por ele e morou quatro anos naquele estado, tomando conta de um sítio. Também morou em Brasília. Ainda no Paraná morou o Sr. Joaquim Paulo. Zé Aécio, filho dele, morou em São Paulo, assim como o Sr. Santos Chagas, que foi padeiro durante anos na capital deste estado. Sr. Manoel Macedo, como ele disse, esteve “17 vezes fora do estado de Minas”. A primeira foi em Mato Grosso, próximo à divisa com a Bolívia. Sr. Bidu também morou em Mato Grosso e contou que

⁶⁰ “Tem época que fica aqui só as mulher, criança e idoso”, disse Nana, cujo marido (filho do Sr. Valdomiro e D. Maria) passa grande parte do ano fora de Machado.

eles *brincavam* o *nove* lá de vez em quando, já que havia muitos *cantadores* no que eles chamavam de “colônia dos mineiros”. Sr. Bernardo foi cinco vezes para o Paraná, em colheita de café. Depois de 1976 não voltou. Os filhos cresceram, começaram a sair para trabalhar também e “ficou sem jeito” de ele ir. Muitos *cantadores* têm filhos e filhas que não moram na região. Alguns saem para trabalhos temporários, mas outros têm residência fixa em outro estado, como São Paulo, Mato Grosso e Distrito Federal. Exceto as *cantadeiras* e *cantadores* mais novos - Luca, Neide, Zé Aécio, Zé Maria, Tanta, na faixa dos quarenta anos -, os outros são aposentados como trabalhadores rurais.

Se a lembrança - atualizada - dos que migraram há mais de 30 anos para Brasília é a de uma região “sofrida”, os mais velhos que ainda vivem lá se ressentem da ausência de um tempo de muita fartura - de água e, em conseqüência, de alimentos. O trabalho, ao contrário, antes “duro”, tornou-se menor: “Hoje todo mundo está é rico. Ninguém mais limpa arroz, nem faz sabão, ninguém busca água, lenha, hoje é água encanada”, disse D. Antônia. Quando fomos à casa de Neide, em julho, à beira do rio Setúbal, eu, D. Antônia e D. Ana chegamos à beira dele. Elas me mostravam, cada qual, os respectivos “caldeirões” ou “lavadores” formados por regiões côncavas das enormes pedras que beiram o rio, onde elas gostavam de lavar roupa. D. Antônia disse que se tivesse roupa suja, teria levado naquele dia para lavar lá. Disse que “tem saudade”. Falou: “água é uma riqueza, né?”. Eu comentei que era bonito o rio e D. Ana disse: “bonito é cheio”. D. Antônia falou que antes se podia ouvir a “cachoeira do Setúbal” e que agora a água “afastou demais”. D. Ana tinha dito que “não devia encher mais não”, mas depois falou: “como vai saber, né, se a água for muito chuvosa, está sujeito”.

Alguns alimentos, como mandioca, batata-doce, e mesmo “folhas”, como alface ou couve, costumeiramente presentes em hortas, às vezes nem são plantados, se a chuva está pouca. Se há bastante chuva, há também bastante pasto. Pode-se fazer e vender queijo e requeijão com o que sobra do consumo de leite. Como me contou um senhor, muitos atualmente têm que fazer feiras mensais e comprar “de tudo”: arroz, feijão, milho etc. “Muitos não criam nem galinha. Aí tem que comprar também, e ovos”.

Durante o tempo em que estive na região, essas informações apareciam lenta e discretamente. Fui muito bem recebida em todas as casas que visitei - sempre me ofereciam café e algo para comer - quase sempre *biscoito de goma* (esta é uma espécie de polvilho, retirada da mandioca). Se não haviam feito biscoito (durante a festa, quase todas as casas tinham), ofereciam-me outra coisa, como bolo, pão ou bolacha. Uma vez, durante a festa, eu já havia entrado em algumas casas e tomado alguns cafés quando passei na casa de outra senhora. Ela me ofereceu um biscoito delicioso e também café. Eu não conseguia comer muito, pois já havia comido nas casas anteriores. Ela percebeu e disse que eu podia comer à

vontade, o tanto que eu quisesse. Chamou-me então a um quartinho onde guardava algumas latas cheias de biscoitos e roscas e as abriu, me mostrando.

Nas casas em que fiquei hospedada, em Machado e Jenipapo, contribuí financeiramente com as despesas. Logo quando cheguei em campo, a primeira vez, fiz algumas compras em Araçuaí para levar para a casa onde eu ficaria em Machado - especialmente algumas frutas. Durante a estadia, “renovei” a compra, pedindo a Toninho que a trouxesse de Araçuaí (como muitos fazem). Na segunda vez, quando me ofereci para levar alguma coisa de Araçuaí, elas agradeceram dizendo que não precisava, que “graças a Deus tem de tudo”. E que eu ajudasse na despesa da água, “como da outra vez”. Eu achei que não deveria insistir. Quando ia embora e fui deixar o dinheiro, elas não queriam aceitar de maneira alguma o valor, dizendo que excedia a despesa que eu teria dado com a água. Estavam irredutíveis. Ficamos muito tempo conversando para que aceitassem. Só o fizeram quando sugeri que parte do dinheiro ficasse então para a outra casa, situada no mesmo terreno da que eu estava.

Ouvi algumas *cantigas* e *versos* que fazem menção à “pobreza”. Elas foram apresentadas a mim nas casas do Sr. Deca e D. Antônia, por eles mesmos. Íamos conversando e eles cantavam.

Vou cantar meu nove na folha do ora pronobi
Menina não me namora porque eu sou pobre

Não me namora porque eu sou pobre
Você vem pra fora vem sambar meu nove

nove cantado por D. Antônia

Eu tenho meu canarinho
Vive preso na gaiola
No dia que eu tô triste
Meus canário me consola
Ele canta, ele chora
Coitado do pobre que namora

caboclo cantado pelo Sr. Deca

Compadre, eu vim aqui
Pra você dar um jeito na sua filha
Que ela foi lá em casa, apanhou minha sela e minha montaria

Eu não emprestei, não emprestei
Pobre não tem valia
Ela monta na minha sela, passa por mim, não me dá bom dia

caboclo cantado pelo Sr. Deca

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

caboclo cantado pelo Sr. Deca

No dia em que estivemos na venda, comentávamos sobre o “nove da eleição”, que eles haviam cantado dias antes, e o Sr. Deca lembrou-se de um *caboclo* de Joaquim Cesário, tio dele. Cantarolou, ali na mesa:

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

D. Antônia lembrou-se de outro:

Menina não casa nova
Ainda não chegou seu tempo
Se eu fosse solteira eu não casava
Nem pedia casamento
É por isso que os rico fala
Que pobre não tem procedimento

Naquela conversa que tive com o Sr. Zé Concebido sobre ter um *Nove* ou um baile diante do falecimento de uma pessoa (o do Sr. Nascimento, no caso), ele disse:

Se fosse o baile estava feio porque é dentro do lugar, dentro do local. Bom, lugar pequeno se vê isso, né, mas como Jenipapo mesmo não se importa mais com negócio de morte de ninguém, se está marcado o baile, eles serve o baile do mesmo jeito. Agora se morreu um tubarão, aí já tem uma reverência. Você sabe que a gente pobre [ri] nunca leva, por exemplo, uma boa procedência, né? Só leva só milionário. Que milionário – olha, fulano morreu, fulano era bem de vida, vamos guardar esse dia. Como é que o pobre não tem isso? Só porque sobra algumas coisas [do “tubarão”, que tem dinheiro] que vai deixar o dia dele passar em paz.

Naquela noite teve “boate” no *salão velho*, em frente à casa onde eu estava hospedada. Fui lá, fiquei um pouco. Tinha bastante gente. Muitos jovens dançando. Luzes coloridas piscando. À minha frente estava o neto do Sr. Valdomiro, que ficara acompanhando o avô e os demais *cantadores* no *Nove* anterior, ao lado agora de seus colegas. Eles dançavam uma seqüência de funks e faziam com animação muitos dos movimentos sugeridos pela letra da música: “descendo, descendo, perdendo a linha devagar”⁶¹.

Quinta-feira, dia do *Nove* - e do Baile da Saudade. Os preparativos se intensificavam: comidas, enfeites. A Casa Paroquial estava preparada pelos *festeiros* de Machado para receber a banda de música de Jenipapo e também as pessoas de lugares vizinhos, que vinham rezar novena nos dias em que não havia missa. Depois da reza, era nesta Casa que elas comiam *biscoitos de goma* e tomavam café. Naquele dia, teria terço cantado e a comunidade convidada era a de Cachoeira, onde os irmãos João, Olímpio e Mariano, *cantadores*, moravam.

Sara e Cristiano, que vinham de Belo Horizonte para fazer a gravação em áudio e vídeo do *Nove*, chegaram no ônibus que saía de Araçuaí às 14h30. Eu havia conseguido a câmera em um esquema de permuta com uma ONG⁶² onde ambos atuam, e sabia que ela estaria sendo usada a partir da semana seguinte, até meados de agosto. Resolvi não arriscar a troca da data de gravação: e se o *Nove* de Santos Chagas fosse realizado justamente neste período em que a câmera estivesse ocupada? Ou, pior: se nem fosse realizado? Além disso, eu teria que articular, com urgência, outra pessoa para gravar o *Nove* da festa. Já que estava tudo marcado para este *Nove*, deixei assim. Se houvesse o *Nove* de Santos Chagas, eualaria com o mesmo moço que fez a gravação

⁶¹ Trecho da música “Copo de vinho”, de Robinho da Prata.

⁶² Associação Imagem Comunitária (AIC) – Grupo de Pesquisa e Experimentação em Mídias de Acesso Público.

do “primeiro”, Gilson. Não foi muito fácil arranjar um lugar para que a cinegrafista e o gravador de áudio pudessem tomar banho e dormir. As casas estavam simplesmente lotadas. Eles tomaram banho na casa de Zinho, primo de D. Diva, dona da casa onde eu estava hospedada, e dormiram lá mesmo na casa dela e do Sr. Eurico, graças à presteza e hospitalidade deles.

Foguetes foram ouvidos. O ônibus de Brasília estava chegando. Pessoas se juntaram no pequeno calçadão em volta da igreja e esperaram, conversando entre si e observando as pequenas paradas que o ônibus fazia até que chegasse lá (assim como o ônibus que vem de Araçuaí e pára para as pessoas descerem com suas *feiras* em frente às respectivas casas). Abraços, beijos e sorrisos, muitos. Travesseiros, malas, mochilas e sacolas. Então, em pequenos agrupamentos, as pessoas se encaminhavam para uma das casas próximas. Já estava escurecendo, e a novena começaria em pouco tempo.

A igreja estava cheia. Algumas pessoas, como os *cantadores* Bernardo e Tião Paulino, estavam em pé, no fundo. Olímpio, um dos irmãos *cantadores*, não pôde ir. Deca pediu que o esperassem para rezar o terço cantado. Esperavam, mas começou a ficar tarde, as pessoas já estavam ali, e então iniciaram a reza. Logo o Sr. Deca chegou. Toninho, que toca violão nos cultos e missas do local, estava com o instrumento e *falava a segunda*. Ao lado dele, João do Morro, que *tirava*, Deca (*contrato*) e Mariano (*requinta*). Este não cantou até o final. Nair estava próxima a Toninho, e o Sr. Deca me diria dias depois que ela os estava *ajudando*⁶³.



⁶³ Trecho da gravação do terço pode ser ouvido na faixa 4 do cd anexo.

Ajudantes e tiradores

No decorrer da pesquisa, um aspecto do “sistema do Nove”, como disse o Sr. Santo, começou a me chamar atenção. No início do trabalho, eu não sabia nem bem como perguntar aos cantadores “o que eles falavam”. Eu fazia menção à *requinta*, *contrato*, *primeira* e *segunda*, para ver se eles entendiam o que eu estava querendo saber. Comecei a reparar que eles diziam “eu falo a segunda” ou “eu falo contrato e requinta” ou ainda, como vimos no capítulo um, alguns diziam *ter* determinado número de *vozes*. Quando passei a perguntar “o que o senhor fala?”, recebia imediatamente a informação que eu buscava. No final da segunda estadia em campo, comecei a “ouvir” eles também usarem os verbos “pôr” e “colocar”: “eu ponho a segunda”, por exemplo. Com o tempo - e algumas perguntas “erradas” - comecei a perceber que havia uma diferenciação entre aquele que *fala* a *primeira* e os que *falam* as demais *vozes*. Eu perguntava para estes últimos se eles cantavam ou *brincavam* e eles diziam: “eu ajudo”. Quando perguntava aos *tiradores* (do Nove) que também rezavam terço se eles cantavam terço, a maioria deles, que não *fala* a *primeira* no terço, dizia: “eu ajudo”. Quem canta “de fato”, assim, é somente o *tirador*, *violeiro*⁶⁴. Sr. Tião Paulino me disse: “Eu ajudo, até o fim. O que eu mais gosto é o contrato. De menos para ser o responsável para tirar, só ajudante. Qualquer coisa que eles falar comigo eu sou ajudante”.

Em conversa com o *violeiro* Zé Maria (o mais novo deles, com 39 anos), ele falou dos “três companheiros”, usando os termos “minha segunda” e “minha requinta”. Referiu-se ao momento em que os *tiradores* conversam – cantando, a maior parte do tempo – antes de iniciar uma *chamada*, seguida de um *nove*, e disse: “Aí eu vou entender mais Deca. Ele vai se virar com os três dele”. Sr. Manoel Macedo me diria que o *nove* e a *chamada* têm que ser “duetados na cabeça”: “Eles já cantou ele ali baixinho afinando as viola, para as viola bater em cima do som. Que o nove tem que bater em cima do som da viola, ou do violão”⁶⁵.

⁶⁴ Ouvi inúmeras vezes, porém, o termo “cantadores” (e algumas vezes “brincadores”) ser usado como uma referência aos oito homens que integram as duas *carreiras* específicas no *nove*. Na dissertação, como se pode ver, faço o mesmo uso do termo. Além de ser pragmaticamente complicado diferenciar “cantador” ou “brincador” de “ajudantes” a todo momento que menciono estes homens no texto, esta não me parece a melhor alternativa em termos etnográficos, dado que os próprios “cantadores” - que *falavam* a *primeira* ou não -, também faziam este uso “ampliado” do termo em muitas ocasiões. Na lista de 165 “cantadores” de Sr. Deca, há homens e duas mulheres, como disse, que *falam* não só a *primeira*, mas também a *segunda*, o *contrato* e a *requinta*.

⁶⁵ Sr. Valdomiro: “vai um assuntando o outro, né”.

Na primeira ida a campo, especialmente, quando houve ocasiões um pouco mais formais de conversa com *cantadeiras* e *cantadores*⁶⁶, a maioria deles e delas - exceto os próprios *violeiros* - dizia que somente eles (os violeiros) poderiam me explicar bem sobre *nove*, *chamada*, *vozes* etc. D. Antônia disse:

Sem eles [os violeiros] os outro não brinca, né, que eles é que tira o nove... e toca e tudo. Que não tem, não pode... como é que vai fazer o nove sem ter os que canta, né. Canta, mas não toca, não tem jeito, né... aí tem de tocar, tem as chamada, aí tira nove. Os outro, como diz, está dançando mais eles, mas dono do nove mesmo...

Em uma conversa com o Sr. Zé Concebido, ele dizia que é “sempre companheiro do pé da viola” e continuou:

Eles da viola que escolhe qual é que é a chamada e qual é que é o canto do nove. Os dois da viola que estuda. Por isso que eu te falei, você tem que perguntar os violeiro porque os ajudante não pode explicar nada. Porque é eles que estuda. Agora nós somo acompanhante. É por isso.

Algum tempo depois, ele disse que podia falar sobre o *nove*, mas “a gente não pode é cantar o que a gente canta lá no nove, porque quem canta lá é somente os violeiro. Os acompanhante não pode fazer a reza para outros que não sabe. Só explica só, como eu estou explicando aqui”. Um pouco depois, eu perguntei:

Eu: cada hora é um verso que põe na chamada?

Sr. Zé Concebido: é, aí é conforme o freguês desenha, no pensamento, lá na hora. Depois que acaba o nove, é só eles que lembra. Aí nós já não lembra mais. [Ri].

Eu: O freguês é quem? Que idéia [usando o verbo “idear”]?

Sr. Zé Concebido: Os violeiro, os que estão tocando a viola. Só eles dois. O segredo está neles. Eles é que leva, já vai para o nove pensando os verso que eles vai cantar lá.

Com exceção de um ou dois *ajudantes*, nenhum deles cantava quando conversávamos.

Apesar dessa espécie de primazia dos *tiradores*, a presença dos *ajudantes* é também imprescindível, como vemos na continuação da fala do Sr. Zé: “Sem nós eles não faz nada. E sem eles também nós não faz. Não tem jeito. [Ri]”. Sr. Santos Chagas me disse: “Tem que ter as pessoa certa para... depois não por defeito, né. [Ri]”. “Quem são as pessoas certas?”, eu

⁶⁶ Talvez no anseio de ouvir algumas coisas que eu receava não poder observar, dado o exíguo tempo disponível para o trabalho de campo.

pergunto. Ele diz: “É esses já mais velho que sabe cantar, né. Esses que já sabe... Esses que tira”. Cita então Deca e Bernardo, dizendo-os “muito animados”, e continua: “Aqueles dali já é uns bom. Se eles vai fazer o nove deles, aí chama nós, para nós... ajudar. Porque sem ajudar também não sai não, né. Porque nós é que fala aquelas parte, segunda, contrato, requinta, tem que ter os conjunto certo”.

Tiradores “de excelência” são muitas vezes designados como “profissionais”⁶⁷. Para ser nomeado desta forma, é bom que se saiba *falar* as quatro *vozes*, como vimos no capítulo um. Mas para tal, assim como para saber tocar o violão ou viola, é preciso ter outra coisa: “o freguês pode tocar qualquer instrumento. Se ele não tiver dom nem som na cabeça, ele não toca nada”, disse o Sr. Bernardo.

[o cantador] precisa ter assunto, né, que se não tiver assunto não dá para cantar não. Tem gente que é desafinado, instrumento está de um jeito, ele está cantando de um jeito lá para cima do instrumento, não dá não. Tem que cantar tudo de acordo, conforme a altura do instrumento, conforme a voz também, senão não controla bem não. [...] povo parece que não tem tom, não tem voz, né, não tem entoação para cantiga. Não tem dom, não tem som. Uma, que não tem voz e, aquilo, se não tiver afinação, não tem graça nenhuma porque fica atrapalhado, ninguém sabe o quê que está passando.

Sr. Joaquim Paulo

Zé Batista: Porque a gente é o seguinte, que para cantar precisa ter o dom, né. Porque se não tiver, não canta não, não tem cido, né.

Eu: Não canta o que?

Zé Batista: Se não tiver um cido bom não canta. O cara precisa ter inteligência, né [...] O cido é a cabeça. Porque se a cabeça der para falar bem falado... Se ele não souber falar a requinta, ele não fala ela. Se é para falar o contrato, também não fala ele. A segunda também... ele não fala. Cada caso tem que ter o dom de falar. De cantar. Se não saber, não fala nada.

Se alguns homens ajudam os *violeiros*, as mulheres *ajudam* os homens e os *violeiros* ao cantar, bater palmas, estarem presentes na *brincadeira*. Recebem, por sua vez, a *ajuda* deles nos *brinquedos* da *roda*, especialmente, *vilão* ou *batuque*, como afirma Zé de Chicão:

Tem nove e tem a roda também. Muitas vezes, tem pessoas que tem preferência do nove, mas ali tem uns espaço também para as mulher dançar roda. As mulher dança muito nove também, mas elas prefere, também, dançar muita roda. Então, o quê que

⁶⁷ Uma vez ouvi D. Ana usar o termo “mestre”. “Finíssimo cantador” foi o que Sr. Manoel Macedo um dia falou.

acontece? Os homem pára com o nove e vai dar oportunidade para elas também dançar a roda. E aí o quê que eles faz? Eles vai ajudar elas também, vai por o verso, vai tocar violão, vai tocar pandeiro...

O termo *ajuda* é assim recorrentemente usado por *cantadeiras* e *cantadores*, não só para diferenciar *tiradores* dos que *falam segunda, contrato* ou *requinta*. Eu ainda o ouviria em outras situações: alguns (poucos) *cantadores* me disseram que a mistura de alguns ingredientes pode *ajudar* na voz: “muita gente usa conhaque com sal”, falou João do Morro. O irmão dele, Mariano, disse que sal com pó de café ajuda a “limpar a garganta”: [...] com um pouco de água, amargando. Se o cara estiver rouco, sai falando fininho!”. Eles também disseram que na mistura de conhaque com sal pode-se acrescentar o limão. Pode-se inclusive tomar limão com sal, na água, mas como falou Mariano, sem o conhaque a mistura fica “azedada”: “que o conhaque tira o gosto do limão, né. Dá um hálito melhor”. Sr. Joaquim, entretanto, afirmava: “se não tiver o dom praquilo, não adianta nem ele entrar que não sai nada não”.

Na preparação do *Nove* ocorrido em fevereiro, as pessoas *ajudavam* com alimentos, bebida ou trabalho. Ao falar com terceiros sobre minha pesquisa, alguns *cantadores* e *cantadeiras* diziam que estavam me *ajudando* ao explicar-me aspectos do *brinquedo*. Como veremos no capítulo quatro, a *ajuda* também está relacionada à feitiçaria: ela não deve ser recusada em dois sentidos: quando é pedida, e quando é oferecida.

A reza terminou, conversei com Sara e Cristiano sobre a gravação, e quando cheguei ao salão - “novo”, o Centro Comunitário -, Deca e Bernardo já estavam com o violão nos braços. Logo se aproximaram da extremidade mais distante da porta de entrada do salão e começaram a cantar uma *chamada*. O salão estava lotado. As *carreiras* iam de uma parede à outra:

Lá vai uma, lá vai duas
eu já chorei de sentimento, hoje eu não choro mais

Lá vai três pela primeira
eu já chorei de sentimento, hoje eu não choro mais

Lá vai meu amor embora
eu já chorei de sentimento, hoje eu não choro mais

no vapor da cachoeira
eu já chorei de sentimento, hoje eu não choro mais
(Deca, Toninho, Sr. Valdomiro, Zé Aécio)

Eu nasci no Sabará
eu já chorei de sentimento, hoje eu não choro mais

Tô morando no Ribeirão
eu já chorei de sentimento, hoje eu não choro mais

Cheguei aqui no Machado
eu já chorei de sentimento, hoje eu não choro mais

Só encontrei amigo bão
eu já chorei de sentimento, hoje eu não choro mais
(Bernardo, Mariano, Tião Paulino, Santos Chagas)

Antes de Deca começar a *falar* um *nove*, D. Ana, que estava exatamente atrás dele, se aproximou de seu ouvido e disse alguma coisa. Ele suspendeu um pouco a cabeça e depois a abaixou, com alguma rapidez. Ela sorriu. Ao lado dela estava Nair, depois Luca. Deca começou a cantar e foi acompanhado pelos *cantadores* de sua *carreira*.

Eta paixão, eta saudade
Vou me embora apaixonado
(Deca, Toninho, Sr. Valdomiro, Zé Aécio)

Bernardo demora um pouco a *responder* e Deca então começa a *falar*, mas Bernardo já está também iniciando a *resposta*. Deca não canta e inclina a cabeça para baixo em um gesto rápido, olhando para Bernardo.

Ainda ontem é que eu soube
que você tem dois namorado
(Bernardo, Mariano, Tião Paulino, Santos Chagas)

Deca diz, complementando: “quer me trazer enganado⁶⁸”

Algumas pessoas titubeavam ao *passar o nove* - muitas estavam *brincando* pela primeira vez. Enquanto a maioria delas cantava repetidamente apenas a primeira parte da *cantiga* - “Eta paixão, eta saudade, vou me embora apaixonado” -, outras, de fora das *carreiras*, aproximavam-se destas com câmeras fotográficas digitais e procuravam quem fotografar. Muitos batiam palmas enquanto dançavam. Duas mulheres ficaram de frente uma à outra e deram-se um abraço.

Quando se aproximaram de Bernardo, que estava cantando “Ainda ontem é que eu soube que você tem dois namorado, quer me trazer enganado”, algumas pessoas prestaram atenção ao que ele dizia e então começaram a cantar também esta *parte* do *nove*, além da primeira.

Os *cantadores* se *encontraram* no extremo do salão e *arremataram* [finalizaram] o *nove*. As pessoas continuaram a cantar um pouco mais, antes de perceberem que eles já haviam encerrado. Os *cantadores* sorriram.

Os *tiradores* agora são Deca (acompanhado por Toninho, Sr. Valdomiro e Manoel Macedo) e João do Morro (com Bernardo, Mariano e Toninho Costa). Eles *falam a chamada* enquanto as *carreiras*, novamente, vão se *formando* até alcançar a outra extremidade do salão. Durante o *nove*, quem está mais próximo aos *cantadores* canta em uma velocidade mais moderada, como eles, e os que estão a uma distância maior destes homens cantam mais aceleradamente e repetem a *cantiga*, então, um número maior de vezes. Em alguns momentos, o canto destas *carreiras* fica tão acelerado que algumas pessoas parecem percebê-lo. Olham para frente ou para trás, talvez procurando os *cantadores* para ouvir a *fala* deles. Em alguns destes momentos, essa parte “mais acelerada” das *carreiras* silenciava para então voltar a cantar de acordo com os *cantadores* - até começar a acelerar novamente.

Diferentemente do *Nove* anterior, em que eu não me aproximava muito dos *cantadores* enquanto eles estavam *falando a chamada*, no extremo do salão, desta vez eu procurava ouvir mais de perto o que eles cantavam naquele momento. Eu estava então ali próximo e o Sr. Deca falou comigo, ao final deste *nove*: “vamos cantar o seu

⁶⁸ Encontrei termos bastante semelhantes em um jongo apresentado por Alvarenga (1950): “A cana verde me disse/ que eu haverá de morrer/ minina minha minina/ porcerinha de graná/ si tu tem tenção a outro/ **não me traga enganá**” (:142)

agora?”. Eu falei: “vocês que sabem”. Eles cantaram. Não era um *nove* curto, e muitas pessoas pareciam não entender o que estava sendo *falado*. A maioria apenas dançava.

Eu vou cantar meu nove
na folha do araquá
A você muito obrigado, Valéria
que mandou (você manda) me chamar

(Deca, Toninho, Sr. Valdomiro, Zé Aécio)

A você muito obrigado, Valéria
que mandou (você manda) me chamar
Na hora de eu ir embora, Valéria
ainda faço você chorar

(Bernardo, Zé Concebido, Sr. Tião Paulino, Santos Chagas)

Algumas pessoas batiam palmas e as duas mulheres que tinham se abraçado estão novamente de frente uma à outra. Levantam os braços, dão-se as mãos e *passam*, sorrindo. Mais pessoas se aproximam e tiram fotografias dos que estão nas *carreiras*. Quando os *cantadores* começam a se aproximar do extremo do salão, onde finalizariam o *nove*, as pessoas das *carreiras* mais distantes deles gritam “ehh!”, sorrindo, batendo palmas, e desfazendo a formação das fileiras. Os *cantadores* e as pessoas das *carreiras* próximas a eles continuam a *brincar* até que os oito *cantadores* se *encontram* e *arrematam* o *nove*, pouco tempo depois.

Vavá se aproximou do Sr. Valdomiro e falou alguma coisa com ele. Sr. Valdomiro apontou Deca. Eles estavam formando as *carreiras* de *cantadores*, Vavá ficou no meio, Bernardo falou, meio rindo: “Ô Vavá, se não... cantar, some daí”. Vavá olhou, Bernardo riu, Vavá riu. *Brincam* mais um *nove*. Dona Lita, *cantadeira* que eu conheceria dias depois, está com D. Ana, Nair e Luca na mesma *carreira*. Um candidato a prefeito em Jenipapo de Minas também está lá, e dança com uma mulher na frente, ocupando um lugar só. Muitas pessoas estão ao lado das *carreiras*, olhando, conversando, bebendo alguma coisa.

A cachaça é moça branca
filha de um homem trigueiro

(Bernardo, Zé Concebido, Sr. Tião Paulino, Toninho Costa)

Quem toma (tem) amor à cachaça
não pode juntar dinheiro

(Deca, Toninho, Sr. Valdomiro, Zé Aécio)

Ao final do *nove*, as pessoas batiam palmas, davam gritos e assobiavam. Pelo menos duas vezes não havia mais espaço no salão para se formar *carreiras* além das que já estavam dispostas.



Um *cantador* apareceu com uma lata de cerveja, ofereceu aos outros. A lata passou em algumas mãos. Mais um *nove*⁶⁹. Nas *carreiras*, alguns homens jovens dançavam enquanto bebiam cerveja, em lata ou copo descartável. Dois rapazes de Brasília, participantes da organização da festa, integravam animadamente uma das *carreiras*. Um deles envergou a mão e colocou-a atrás do ouvido, inclinando a cabeça para o lado. Então cantou uma das partes do *nove*: “Tô de cabeça inchada, morena, tô, tô e tô”.

O salão agora parecia ter menos gente, mas as *carreiras* ainda seguiam até quase o final do mesmo. O *nove* seguinte já era mais lento, como de costume.

⁶⁹ A *chamada* e *nove* que constam do cd anexo foram cantados neste *brinquedo*. Optei por não transcrevê-los aqui porque o *nove* em questão já havia sido exposto no primeiro capítulo (“Ô menina bonitinha/coração de bala doce...”). O trecho da gravação pode ser ouvido na faixa 5 do cd anexo.

Eta tempo bom
é tempo de eleição
A gente pra passear
não imagina condução

(Bernardo, Zé Concebido, Tião Paulino, Santos Chagas)

Deca fica tocando, olhando para baixo, não *responde*. Bernardo espera um pouco e então continua.

A gente pra passear
não imagina condução
Quem ganha fica contente
Quem perde sente paixão⁷⁰

Deca fica em pé, os *companheiros* dele também (Zé Aécio, Sr. Valdomiro, Manoel Macedo; eles estavam assentados na parte mais baixa de um pequeno palco, de cimento). Bernardo canta a primeira *parte* novamente e Deca vai *respondendo*. Bernardo canta baixinho, acompanhando-o. Eles *passam*. Bernardo *fala* de novo. Deca começa a *responder* e olha para Bernardo, que canta com ele: “quem ganha fica contente, quem perde sente paixão”. Algum tempo depois, o *festeiro de Brasília* vem comentar comigo, rindo bastante, sobre o “*nove da eleição*”.

Sr. Wilson, de Brasília, falou comigo sobre bebida para os *cantadores*. Eu disse que não sabia a respeito. Mais tarde vi que eles continuavam sem bebida e falei com ele. Pouco tempo depois, eu o vi ao lado do *festeiro de Brasília* - os dois se aproximaram da carreira dos *cantadores*, conversaram algo rapidamente e então o Sr. Wilson saiu do salão, para voltar com um litro de refrigerante e um de Paratudo (vinho).

Mais um *nove* e a *farofa* foi servida. Os *cantadores* e *cantadeiras* que quiseram, se encaminharam à fila que culminava no local onde a *farofa* estava sendo distribuída. Pouco tempo depois, uma das *festeiras de Machado* perguntou a mim se os *cantadores* estavam comendo, se haviam comido. Toninho Costa, Roberta e Deca tocavam *modas* no canto do salão onde os *cantadores* estavam *falando a chamada*. Os dois homens cantavam. Algumas pessoas em pé, em frente. Um homem tocando pandeiro, uma mulher cantando e batendo palmas.

⁷⁰ Antes de iniciarem a *chamada* e, em seguida, este *nove*, os *cantadores* trocaram umas palavras. A gravação da pequena conversa está na faixa 6 do cd anexo.

O salão já estava mais vazio. Os *cantadores* começaram a se agrupar nas *carreiras* e procurar os *companheiros*. Bernardo pergunta se um deles foi embora e Deca responde que sim. Chama um outro, e ele diz que está com a garganta muito ruim.

Resolvi sair um pouco daquele salão e fui ao Baile da Saudade. Não era muito fácil entrar: havia bastante gente. Em uma das paredes, imagens de Machado revezavam-se continuamente em um telão. Sobre elas, frases como “cada vez melhor” e “a festa é sua”. Muitas pessoas dançavam enquanto ouviam cantar: “Chorando se foi quem um dia só me fez chorar..”⁷¹.

Depois que voltei ao salão, *brincamos* um *nove* - finalmente entrei em uma das (cinco) *carreiras* que estavam se *formando*. Bernardo começa a cantar: “moça bonita / dentinho de ouro / é uma beleza / cabelo loiro, ai”. Deca pára um instante de tocar e faz um sinal para Bernardo, como se estivesse pedindo para ele esperar. João do Morro, ao lado de Deca, dá um sorriso e olha para Deca, depois para Bernardo. Deca começa a tocar e depois canta:

Embarcação
é no vapor, eh
Eu não posso lembrar
nosso namoro, eh

Bernardo repete o que havia cantado. Zé Aécio, que *falaria a segunda para ele*, olha-o e depois olha para Deca. Deca inicia a *resposta* e, então, eles começam a inclinar o corpo para frente e para trás, balançando. D. Ana, D. Lita e D. Celina (esposa do Sr. Manoel Macedo; eu ainda não os conhecia) estavam em uma mesma *carreira*. Quando Deca e D. Ana *encontraram*, eles cantaram, se olhando por um instante: “dentinho de ouro/ **dos olhos preto, ai**/ cabelo loiro, ê”.

Com o fim deste *nove*, Bernardo e Deca se posicionaram um de frente ao outro, com os violões, para *brincar o caboclo*. Sr. Zé Concebido me falaria dias depois: “se não tiver gente para formar as carreira, faz caboclo”.

Assim como na *cantiga de quatro*, o canto do *caboclo* inicia-se com um *verso* acrescido da parte final da *cantiga*, que é cantada em seguida de forma completa. Como nas demais *brincadeiras*, a *cantiga* do *caboclo* é homônima ao *brinquedo*. Os *versos* são *postos* em revezamento entre os dois *violeiros*. Formam-se duas *carreiras* de

⁷¹ A canção “Chorando se foi” foi gravada em 1989 pela banda franco-brasileira Kaoma.

cantadores, como no *nove* - o *tirador*, o *segundeiro*, o *contrateiro* e o *requinteiro* -, que ficam posicionados reciprocamente um em frente ao outro. Mulheres e outros homens que quiserem *brincar* podem se postar ao lado do *requinteiro*, no “rabo do caboclo”, acompanhando o movimento que cada *carreira* vai fazer⁷².

Sr. Bernardo e Sr. Deca eram os *violeiros*. Em alguns momentos que o Sr. Bernardo punha o *verso*, seus *companheiros* de *carreira* e também Deca - com alguns que o acompanhavam - cantavam junto com o Sr. Bernardo, especialmente a *parte* do *caboclo* que era acrescida ao *verso*. Em outros momentos, o Sr. Deca colocava o *verso* e era acompanhado por seus *companheiros* e os *cantadores* da outra *carreira*. No decorrer do *brinquedo*, cada um dos *violeiros* passou a ser acompanhado especialmente - e em alguns casos, somente - pelos *cantadores* de suas respectivas *carreiras*. A *cantiga* do *caboclo* era repetida pelo Sr. Deca. Ele e Sr. Bernardo colocaram alguns *versos*, entremeados pela *cantiga*⁷³:

É de vera, companheiro
Agora as coisa deu
Uma pedra deu na outra
Seu coração deu no meu
Lá tem bala de carabina
e parabelo, 38

Você vai lá no Machado
Você vai lá e demora pouco
Que lá chove bala
Igual o café em côco
Lá tem bala de carabina
e parabelo, 38

Eu descí prali abaixo
Foi tomando meus assunto
Vi o rastro do capeta

⁷² Araújo (1964) faz menção ao “caboclo” dançado em Parati (RJ). A descrição é bastante sucinta e não é possível apreender muitos elementos a seu respeito: “Semelhante à canoa [outra dança], pouco mais apressada, os passos são dados mais rapidamente, os balanceios mais ligeiros, porém mais graciosos. Obedecem ao toque da viola e ao canto. A dança é realizada no intervalo dos cantos, quando somente os instrumentos estão tocando”. O termo “caboclo” ou mais usualmente “caboclinho” também nomeia, assim como o “vilão”, um dos diferentes grupos (“guardas” ou “ternos”) que tomam parte nas festas de Congado (Martins 1982).

⁷³ Faixa 7 do cd anexo.

Forma de fazer defunto
Lá tem bala de carabina
e parabelo, 38

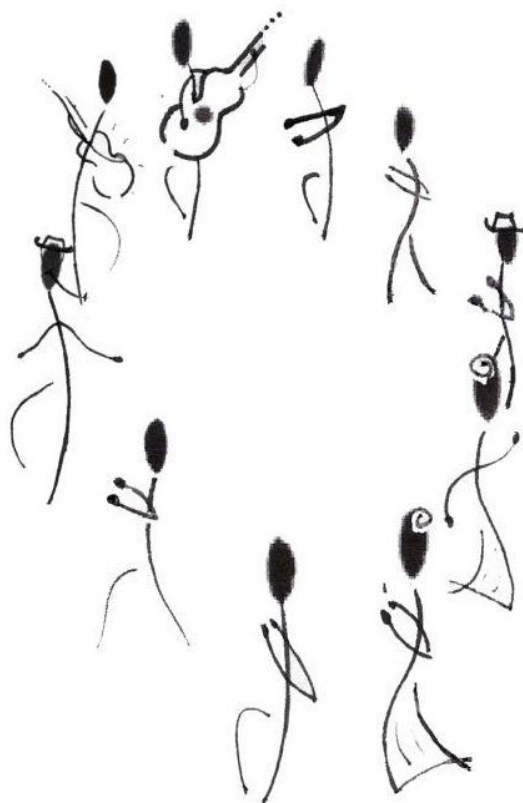
Se você quer teimar comigo
teimar comigo é peta [besteira]
aprendi jogar meus verso
na escola do capeta
Lá tem bala de carabina
e parabelo, 38

Ao lado de Deca estavam Zé Concebido, Toninho Costa e Santos Chagas e, ao lado de Bernardo, Zé Aécio, Tião Paulino e Manoel Macedo. D. Antônia e D. Ana *estavam no rabo do caboclo*: esta na *carreira* de Bernardo e aquela na de Deca. Uma de frente para a outra. As *carreiras* se movimentam de forma equivalente: um *violeiro* começa a ocupar o espaço entre as duas *carreiras* (que estão postas uma de frente à outra), e é seguido pelos companheiros dele e por quem mais estiver *brincando* naquela *carreira*. O outro *violeiro* faz o mesmo movimento, mas “por fora” das *carreiras*, e também é seguido pelos que estão na mesma *carreira* que ele.



Eles voltam a ficar uns de frente aos outros, *jogam* mais uns dois *versos* e então Deca levanta o braço do violão, como eles costumam fazer no momento em que vão começar a *passar o nove*. Bernardo se afasta um pouco e Deca começa a andar para

trás. Toda a *carreira* dele faz o mesmo e Bernardo e sua *carreira* movimentam-se para a frente. Um círculo é formado; o movimento é no sentido horário. Quando chegam ao extremo oposto àquele de onde saíram, param e ficam novamente uns de frente aos outros.



Depois de uma série de *versos* e movimentos das *carreiras*, eles finalizaram a *brincadeira*. Luca se aproximou de seu tio Deca, e D. Ana veio logo atrás. Eles conversaram um pouco. Dois homens também se aproximaram. Sr. Deca me chamou. Ele estava ao lado do Sr. Santo e eles falavam sobre a marcação do *Nove* que Santos Chagas estava querendo *fazer*. Sr. Bernardo, também próximo, disse que iria para a *Lapa* (Santuário de Bom Jesus da Lapa, na Bahia) dia 26 de julho. Eles pensaram no outro sábado. Sr. Deca então me disse: “dia 2”. Falei: “eu fico”. Ele olhou para Bernardo, que disse: “para mim dá, porque 26 eu estou lá na Lapa”. Olhou para Santos Chagas. Sr. Santo falou os dias dos próximos sábados (19 e 26), dizendo - “dia 26 ele não está aí”. Os dois me olham. Eu menciono o Sr. Zé Concebido, que também havia dito que iria para a Lapa no mesmo dia que o Sr. Bernardo. Sr. Deca então olha para mim e diz: “pois é, mas para dia 2, dá para você?”. Eu falo: “dá, eu fico”. Sr. Deca e Sr. Santo olham-se mutuamente. Sr. Bernardo dedilha o violão.

Posições iniciais na conversa:

(S. Chagas) • • (homem que eu não conhecia)
(Deca) • • (eu)
(Bernardo) • • (homem que eu não conhecia)

Sr. Santo fala: “pois é, aí é vocês que..”. E Deca interrompe: “não, aí é você que marca”. Sr. Santo: “não, pode, uai, se vocês..”. Deca: “se você disser...”. Santo: “aceita, uai, bom. Dia 2, né?”. Deca: “dia 2”. Um homem fala algo com o Sr. Santo e Deca diz: “compadre Bidu aceita”. Olha para mim e diz meio rindo algo sobre a melhora do Sr. Bidu, que estava rouco neste dia e não pôde cantar. Em fevereiro, ele estava fazendo exames de saúde e também não pôde participar do *Nove*. Eu digo, sorrindo: “é, se eu tiver sorte, porque o jeito que o negócio está, uai...”. Bernardo ri e diz: “é, você está sem sorte, mas às vezes ele melhora...”. D. Antônia se aproxima. Deca olha para um lado, para outro, de repente fixa a cabeça em uma direção e grita: “Ô, Bidu!”. Espera um pouco e, novamente: “Ô, Bidu!”. Faz sinal com a mão, chamando-o. Sr. Bidu chega, Sr. Deca pergunta, meio rindo: “o senhor me dá uma garantia do dia 2 o senhor está bom?!”. Todos olham para Bidu e ele fala, quase sem conseguir: “uai, só Deus pode...”. Todos riem.

Ao longo da conversa:

(S. Chagas) • • (eu)
(Tião Paulino) • • (Zé Concebido)
•
(Zé Aécio) • (Deca) • (D. Antônia)

(Bernardo) • • (Bidu)

Sr. Deca continua, para Bidu: “nós tamo querendo marcar um *Nove* lá em Santo, dia 2”. Sr. Bidu: “ah, lá em Santo?”. Alguém diz: “dia de sábado, né?”. Sr. Bidu: “ah, eu vou caprichando com a goela”. Sr. Deca: “agora o ruim é se o senhor melhorar e eu piorar”. Eu: “não, não vem não...”. D. Antônia: “faz igual a gente lavava aquelas bica de

engenho, arranja uma bucha e...(levanta o braço direito e movimenta-o para cima e para baixo)". Sr. Deca: "não, lá em Araçuaí eu uso um maxixe. Pego um do cabo grande assim e engulo. Quando ele está lá dentro eu puxo". Sr. Bernardo: "você tem que comer é um gato...". Um homem vem se despedir e o Sr. Zé Concebido diz: "ó, nós marcamos lá dia 2, heim?". Depois o Sr. Bernardo e o Sr. Santo falaram comigo para chamar o pessoal de Machado, para "pagar a visita". Eu falei: "os *cantadores*?". Sr. Bernardo: "quem quiser ir".

Continuamos próximos, conversando. Agora estão no salão poucas pessoas além de D. Antônia, D. Celina, Dora (acompanhada pelo Sr. Bidu), os *cantadores*, Sara e Cristiano, fazendo a gravação, e eu. D. Antônia e eu falamos para *brincarmos* mais um *nove*; Sr. Deca disse: "Mas não está tendo os companheiro para ajudar". D. Antônia disse alguma coisa e depois de um tempo o Sr. Deca falou: "Faz ao menos uma carreira aí, quatro". D. Antônia fala com ele, dedo em riste: "um nove velho do seu pai, heim?". Ele: "Qual?". Ela começa a cantar: "Aqui na barra desse córrego". Bidu abaixa o tronco para ouvir, Deca canta com ela: "nasceu um pé de roseira/ abalou e abalou/ foi cheirar nas cabeceira". Ele então começou a *falar a primeira parte*:

Lá na barra desse córrego
nasceu um pé de roseira

E Bernardo cantou: "balançou, balançou..."

D. Antônia estava batendo palmas, rindo, e quando Bernardo cantou, ela olhou para ele. Deca chegou perto, disse "abalou". Ela olhou por um instante Deca falando com Bernardo e depois se virou para mim dizendo: "é nove velho!".

Os *cantadores* e quem mais estava lá começaram a se posicionar para *formar carreiras*. Deca: "Vamos ver se... dá certo então" e chamou: "Ô Manoel, entra ali ó". Sr. Manoel Macedo foi, com um sorriso. D. Antônia chega atrás de Deca e canta, enquanto bate levemente os dedos nas costas dele, alternando-os: "Boa noite... minha...". Sr. Zé Concebido fala algo sobre *contrateiro*, com os *cantadores* à frente dele, e Deca diz: "do jeito que vocês gritar está bom". Todos riem. D. Antônia canta outra *cantiga* para Deca, atrás dele ("pavão"?). Ele fala: "Já cantei...". Mas começa a *chamada*: "Eu vou dar mais uma volta, eh pavão, pavão da serraria, quem tem amor dorme, quando eu tinha eu não dormia...". Diferentemente das ocasiões em que eu havia visto - e ainda veria - a

ocupação do espaço do salão pelas *carreiras* dos *cantadores* (sempre em um dos cantos deste, e os *violeiros* no extremo mais distante da entrada), neste momento a *brincadeira* acontecia quase no meio do salão, e os *violeiros*, ao invés de estarem próximos à parede oposta à da entrada, estavam na outra extremidade.

Brincamos com quatro *carreiras*; as mulheres agrupadas em uma (D. Celina, Dora, D. Antônia e eu). Ao final, D. Antônia se aproximou de Deca dizendo: “Isso é que é nove!”.

Ficamos mais algum tempo ali, agora sem mais formar *carreiras*. Alguns assentados, outros em pé. Eles e D. Antônia lembram de algum *nove*, *chamada*, *caboclo*, e vão cantando. Ela e o Sr. Deca falam comigo sobre algum(a): “lembra desse(a)?”, ou “esse(a) que eu falei com você?”. Pedi uma *chamada* que o Sr. Deca tinha cantado um dia, na casa dele, e ele disse: “Hum, é aquela chamada antiga, Antônia, que ela está lembrando, que fala assim, ó”. E começa a cantar:

É de vera companheiro
Senhor dono da função

É de vera, de verão
Oh, meu cravo roxo, isso é meu coração

Tudo no mundo se acaba
Senhor dono da função

Só o amor a Deus que não
Eh, meu cravo roxo, isso é meu coração

Sabiá piou na serra, andorinha no sertão
Se laranja china é doce, moça no salão é bão
*Quem me mata é paixão*⁷⁴

Algum tempo depois, quando silenciaram ao final de alguma das *cantigas*, o Sr. Deca falou comigo: “Faltou companheiro, senão nós amanhecia o dia aqui”. Riu. Sr. Bernardo riu. Continuou: “acho que eu ainda aguentava”. Sr. Manoel Macedo começa a

⁷⁴ Na casa dele, Sr. Deca havia cantado esta *chamada colocando* outro verso: “É de vera, companheiro/ assegura que eu lá vou/ meu peito criou asa/ meu coração avoou”.

cantarolar: “Sol evém saindo, sol evém saindo...”. Zé Aécio fica em pé e canta. Deca continua, cantam juntos:

Ô dono da casa
Já tô despedindo
Já tô despedindo

A estrela Dalva
Já levem saindo
Já levem saindo

Sr. Bernardo lembra outro:

Dona da casa
Adeus, até já
Adeus, até já

No ano que vem
Eu torno voltar
Eu torno voltar

Quando repetiu, Bernardo cantou a primeira parte e Deca a segunda. Manoel Macedo e Zé Aécio *ajudaram*. Santos Chagas também. Eles cantaram mais um pouco, e pouco mais de 2h fomos embora. Entrei no salão onde acontecia o Baile da Saudade e já estava um pouco vazio.

Velhos e novatos

No decorrer da pesquisa, uma questão em especial pareceu ir se transformando com o tempo - provavelmente todas tenham sido assim, mas esta me pareceu agregar elementos talvez mais discrepantes entre si, à medida que aumentava a minha convivência com *cantadores* e *cantadeiras* e o meu tempo de permanência no local. Não estou dizendo que só o tempo trouxe uma intimidade suficiente com *cantadeiras* e *cantadores* para que eles pudessem me dizer coisas que não diziam quando nos conhecemos. Sei que isso é plausível,

mas penso também na intimidade - ou proximidade - que comecei a adquirir com o campo etnográfico e a possibilidade que isso me trazia de perceber coisas que eu não havia percebido anteriormente (como o uso dos termos “pôr a requinta”, “colocar a segunda” etc). Alguns aspectos desta questão que menciono aqui devem estar encobertos ainda para mim, assim como outros aspectos de outras questões e mesmo outras questões. O contrário disso não seria, porém, a “descoberta” da “verdade” de determinadas questões ou elementos que as configuram. Seria, talvez, percebê-las de modos diferentes, aproximar-me de mais nuances, ter mais dúvidas em relação a inúmeras possibilidades possíveis.

A questão a que me refiro aqui relaciona pelo menos três elementos - juventude, conhecimento, e passado, presente e futuro das *brincadeiras*: se os *novatos* não têm interesse nem conhecimento a respeito dos *brinquedos*, e os *velhos*, que têm ambos, vão morrer antes dos *novatos*, o futuro do *Nove* está comprometido. E o presente também, pois exceto os *novatos* de antigamente - hoje eles, *velhos* -, *novatos* posteriores já não tinham muito interesse pelo *brinquedo*. Não o aprenderam. Quem sabe *brincar* então, hoje em dia, são somente os *velhos*⁷⁵.

Jovens procuram o que é também *novato*: “som”, forró, baile. Muitos, como contaram alguns *cantadores* e *cantadeiras*, ridicularizam *brincadeiras* e quem nelas *brinca*. Mas há exceções e uma delas é Machado. Lá, como muitos disseram, os jovens gostam e participam. Em fevereiro, conversei com alguns rapazes machadenses que passam a maior parte do ano fora da região, trabalhando. Quando perguntei sobre o *Nove*, a fala de Walisson (com 22 anos) lembrou a de alguns *velhos* e *velhas*.

Walisson: a maioria (dos jovens) gosta, nesse lugar nosso aqui. Se você sair lá para fora e for falar isso, o povo de fora fica tirando o sarro: ah, é brega, é lá da roça, não sei o quê... mas eu não importo. Aqui, todo mundo que está aqui gosta.

Warley: Essas menina nova aí afunda no Nove e dança.

Walisson: se você sai, e vai ali para o lado de Teófilo Otoni, por ali afora, aí se você já chegar e falar alguma coisa, aí você já sofre um pouquinho de preconceito, mas aqui, na nossa região mesmo, acho que todo mundo gosta. É de geração, né, é de família, então todo mundo que está aqui é desse pessoal que sempre gostou disso, então todo mundo já nasce... gostando daquilo, vamos dizer. Se não dança, pelo menos gosta de assistir, então gosta, não deixa de gostar. Aqui eu nunca ouvi alguém falar assim que não gosta. É tanto que quando fala assim vai ter um Nove em tal lugar, todo mundo fica empolgado. Todo mundo gosta.

⁷⁵ Sobre a “desvalorização” dos jovens em relação a danças “velhas” ver, por exemplo, Ayala e Ayala (2000).

Ele havia dito: “O que eu acho mais bonito no Nove é aquela dança que tem que eles faz um oito, né, tipo um oito. Eles vão dançando e vão fazendo um oito”. Ambos disseram gostar também de música sertaneja e forró. Walisson completou: “Funk”.

O Nove recorrente em Machado (“Lá sempre aparece um Nove”) teria feito com que as pessoas fossem “pegando o jeito” da *brincadeira*. Não erram tanto.

O “erro” está, obviamente, ligado à falta de conhecimento em relação ao *brinquedo*. Só pode *brincar* quem sabe, pois, “se um errar, todos erram”, disseram-me quase todas as *cantadeiras* e *cantadores*. Em fevereiro, eu estava conversando com D. Sebastiana (a que disse, diante da incerteza de haver o Nove: “nós não pode ficar sem esse Nove nunca!”) sobre uma *brincadeira* em que ela havia ido há algum tempo, e ela disse: “Nesse dia eu dei de ir nesse Nove, que eu adoro muito o Nove, aí cheguei lá e não agradei. Não agradei porque o povo estava dando muito erro no nove. Então o nove errado não presta. Tem que estar corretinho, dançar o nove é bem dançado. Sem erro”. Eu perguntei: “o quê que estava errado?”. Ela: “estava errado, uai... não sabe que o nove a gente passa para lá e para cá?”. Eu: “sei”. Ela: “pois é, um passa para lá e outro passa para cá, quando chega a hora daquele passar para cá e eu passar para lá, ele não passava. É isso aí que é o erro”. Mais adiante continuou: “a coisa que não tem erro é a coisa mais melhor do mundo, minha filha! A coisa ruim é quando erra”. Eu perguntei se não havia *erro* na *cantiga* e ela respondeu imediatamente: “Não! Não erra não, uai, pois os que toca já é antigo. Não erra não. Não erra naaada na cantiga. Quem saber, responde, canta, que o nove é respondido também”. D. Seluta, *cantadeira* cujo primeiro marido (já falecido) foi o *cantador* Belizário (irmão do pai do Sr. Deca), me diria meses depois: “Nem todo mundo sabe brincar não, né. Nove (em minúsculo) é muito cheio de leguedexe. É uma coisada, né. Tem que ter os cantador próprio para poder cantar ele. Se não souber, não brinca, né. Tem que saber dançar também”.

Quase todos me contaram que, depois daquele tempo em que eles *brincavam* até o dia amanhecer e às vezes até almoçavam no lugar da *brincadeira* (há cerca de 40, 50 anos), houve um tempo (mais recentemente), em que estas *brincadeiras* tinham praticamente “acabado” (“esse miolo aqui [Jenipapo] isso aqui ficou aaanos sem fazer o Nove”, disse o Sr. Bernardo). Zé Aécio me contou que há cerca de três anos começou a *ajudar os cantadores* com quem *brinca* hoje - Deca, Bernardo:

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

Sr. Santo: é porque ele sabe que você sabe ajudar bem, né. Quer dizer que até aquela vez você não ajudava não?

Zé Aécio: não, antes daquela vez não. A primeira vez foi aquela vez lá nos Martim que nós foi lá.

Sr. Santo: aquela vez lá nos Martim.

Zé Aécio continua: “No Machado, deixa eu ver...tem, acho que três nove, né Santo? No Machado tem três que nós vamos ajudar lá. Três vezes, três anos, né. É, três ano”. Sr. Santo diz: “sempre que eles faz lá eles convida a gente”. Zé Aécio disse então que no mesmo ano em que *ajudou* “nos Martim”, em fevereiro, chamado por Deca, *ajudou* “no Machado”, em julho.

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

Eu: é?

Sr. Clemente “Vaqueiro”: diz que é.

Eu: quem que disse?

Sr. Clemente “Vaqueiro”: é os povo que fala. Que vai voltar.

Eu: é?

Sr. Clemente “Vaqueiro”: é, se Deus quiser! Porque não estava usando mais a cantiga que nós cantava antigamente não.

Sr. Tião Paulino: o povo demudou tudo, né, os novo. Os velho lá vai morrendo, lá vai acabando. E é coisa interessante que a gente usa. É coisa interessante.

Eu: por quê que é interessante?

Sr. Tião Paulino: é interessante porque os novo não conhece. é... [Ri]. É só aqueles antigo que conhece. Agora os novo interessa porque é bonito.

Eu: interessa?

Sr. Tião Paulino: interessa. Aqueles novo está interessando porque não conhece. Então hoje a pessoa está interessando a conhecer, porque fala, a pessoa não sabe.

Hoje está difícil encontrar um menino novo que quer aprender essas coisa. E já no Sabará e no Machado a senhora encontra muitos. A senhora não viu dois rapazinho novo lá formando também para cantar nove? [Zé Maria e Tanta, irmãos, filhos do *cantador* já falecido Chico Veríssimo, no *Nove* de fevereiro, em Machado]. Pegou o violão e cantou [Zé Maria] uns dois ou três nove mais Deca. Nós ajudamo ele. Aquele menino é novo! Aquele já tem outra atitude.

Sr. Bernardo

Hoje não está usando essas coisa mais, mas o tempo lá vem voltando aos pouquinho. Agora já está tendo Nove em Jenipapo; Machado todo ano faz; aqui em Santos Chagas.

D. Alaíde

A participação das pessoas, condicionada a um conhecimento específico, parece ficar ameaçada quando se trata de pessoas mais novas: “o pequeno é porque ele erra”, disse o Sr. Zé Batista. Mas depois falou: “com o tempo eles aprende a passar”. Continuou:

Zé Batista: Agora o Jenipapo está habilitado aparecer... se eles ir treinando esse povo aí, daqui uns tempo aí tem brincador demais. Menino novo assim, levou ele, né, umas duas ou três vezes, eles já passa direto.

Eu: Lá em Jenipapo?

Zé Batista: É qualquer lugar, né, que a senhora quiser fazer um time, né, para cantar, ali. Só tendo um cantador velho para ensinar uns dois, ali já vai logo, já aprendendo a falar.

Eu: Como que ensina?

Zé Batista: Ah, toca a viola, e ensina eles como é que canta. Porque é tipo uma fiata [local onde mulheres se reúnem para trabalhar com o algodão e transformá-lo em peças de roupa ou cama], né? Freguês está batendo o pé na roda e cantando.

Quando o Sr. Tião afirmou que “nem todo mundo sabe brincar” e “se não souber, atrapalha tudo”, perguntei: “E como que fica sabendo?”. Ele: “Olhando”. Continuou: “A pessoa olhando aprende, como é que é”.

Não são somente as pessoas que podem ser *velhas*, *antigas*, *novas*, *modernas* ou *novatas*: as *chamadas* e as *cantigas* das *brincadeiras* também o são (“é nove velho!”, disse D. Antônia; “chamada antiga”, falou o Sr. Deca). Se dentre as *chamadas* e *cantigas* há as *novatas* e as *velhas*, ambas são *antigas* quando se trata de relacioná-las ao “som”, ao forró, ao baile. Mas, se este atrai os *novatos* por ser *novato* também, o que poderia ser tido como uma “ameaça” ao *Nove*, esta não parece consistente:

O Nove são muitos, né. E o baile é um só.

D. Antônia

O menino até falou assim [na festa de uma escola, em Jenipapo]: ah, liga o som, que o pessoal não vai embora. Eu falei: é engano. Se eu ligar o som é que o pessoal vai embora. Se eu passar forró, aí é que o pessoal vai embora. Porque se for no Nove, no Nove é com esse tanto de gente é por causa que é o Nove, agora se fosse o forró... Porque forró é muito conhecido. O forró já está..., né? Está muitos anos, demais, forró para todo lado. Agora o Nove, você viu, o Nove é mais... é coisa assim mais... difícil, né. Então é mais difícil, o pessoal... hoje está dando mais valor na brincadeira do Nove, né, de que o forró, porque forró todo dia tem.

Sr. Santos Chagas

Eu: o Sr. sabe por que que fala brincar, brincadeira, brincador?

Sr. Zé Concebido: Isso é mesmo desde o nascimento do mundo. Que os mais velho gostava. É por isso. Nunca acaba.

Eu: O quê que nunca acaba?

Sr. Zé Concebido: Essa brincadeira.

Eu: É?

Sr. Zé Concebido: O Nove nunca acaba. As brincadeira, assim, que pertence ao Nove, nunca acaba.

E proferiu então a sentença de uma morte já estabelecida: “Agora baile acaba. O baile já acabou. Sabe disso, né? Baile já acabou. Não é todo mundo que gosta de baile como era. Diz que tudo acaba; esse daí acabou”. Eu fiquei um pouco em silêncio, depois continuamos a conversa e ele disse: “A brincadeira nossa nunca acaba. Pode acabar os brincador, mas vem outros. Mais novo, né. Que tem conhecimento, que acompanha nós. Morre um mais velho, vem outro mais novo. Mas não acaba não. É desse jeito. Então vai só enramando para frente”.

Vi novamente o Sr. Deca, Sr. Zé Concebido, D. Ana, D. Antônia, Luca e Neide no sábado, dia da *levantação do mastro*⁷⁶. Eu e Maria, filha de D. Ana, encontramos o Sr. Deca na saída da reza, na igreja, e ele me apresentou Tóia, *requinteiro* reconhecido no *trecho*. Ele não canta mais desde que seu irmão Juquinha, também *cantador*, faleceu, há cerca de um ano e meio. Sr. Deca falou sobre minha pesquisa e tentou convencê-lo a

⁷⁶ Um “mastro” ou “bandeira” (recorte de pano preso a uma espécie de moldura de madeira) que estampa a figura de “Bom Jesus” é hasteado por meio de cordas.

participar do *Nove* em Santos Chagas. Depois de relutar um pouco, ele disse que talvez fosse⁷⁷.

No levantamento do mastro, o Sr. Eurico, Gilberto, o *festeiro de Brasília* e outros dois *festeiros de Machado* rodeavam o mesmo. Os três primeiros mexiam nas cordas - mecanismo que fazia levantar a bandeira de Bom Jesus. Os outros dois *festeiros* estavam ao lado. Gilberto começou a puxar a corda e a bandeira foi ao alto. Foguetes estouravam. *Festeiros* e *festeiras* de Machado, Brasília, e seus familiares, ficaram próximos, quase em fileira. As luzes no céu misturavam-se às dos flashes fotográficos. Sr. Eurico, Gilberto e Toninho fizeram a amarração final das cordas, enquanto a Banda Municipal de Jenipapo de Minas tocava.



O leilão começaria - segundo e último dia - e o Sr. Deca estava indo para uma das *vendas* dali. Perguntou se eu gostaria de ir. Eu falei: será que a D. Antônia vai também? Ele falou com ela e fomos nós três. Neide chegou e assentou conosco. Sr. Deca pediu uma cerveja. Sr. Zé Concebido estava lá, na mesa ao lado. Mais tarde um pouco assentou conosco, depois de ter aceitado meu convite para fazê-lo. Começamos a conversar sobre o nome “nove” - a razão do uso do termo. Eu havia perguntado isso ao

⁷⁷ Tóia não foi. Algum tempo depois, quando eu já estava em Araçuaí, antes de vir embora, Toninho e Deca lamentavam ele não cantar mais e Toninho disse que era o caso de fazer uma homenagem à Juquinha, no *Nove*. Sr. Deca falou que eles poderiam cantar uma *chamada* de que ele gostava; não *sair com o nove*, só a *chamada*, e os *cantadores* poderiam se ajoelhar no chão.

Sr. Deca, quando passei por Araçuaí, e ele disse que ficou pensando sobre a questão. Falou então que *de primeiro* havia nove *cantadores*, pois existia a *sobre-requinta*, uma voz “mais fina” que a *requinta*. Ele perguntava ao Sr. Zé sobre isso e Neide começou a lembrar de quando tinha doze anos e já *brincava*.

O termo “nove”

Como dizia Leach (1954) a respeito dos mitos e rituais relacionados à “tradição Kachin”, não há “versão autêntica”, nem certa ou errada deles. Como sugere o autor, mais do que procurarmos “coerência” ou verdade em interpretações, devemos lidar com os contrastes entre elas como informações importantes a respeito de nosso objeto etnográfico.

Ouvi diferentes “versões” acerca do uso do termo “nove”, naquela região, como designativo de uma *brincadeira* específica, constituída pelo entrecruzar de pessoas dispostas em fileiras. Esta não foi uma questão a que me ative na primeira viagem a campo. Eu já conhecia a *brincadeira* por este nome e, como a questão também não parecia importante para *cantadores* e *cantadeiras* - como de fato não parece -, ela quase não ocupou nossas conversas. Alguns, aos quais eu perguntei a respeito, diziam não saber, e o assunto não prosseguia⁷⁸. Com o tempo, passei a considerar importante ouvir o que todas elas e eles tinham a falar sobre o assunto. Alguns com os quais eu havia conversado diziam ser realmente estranho chamar “nove” se os *cantadores* eram oito – mencionavam a *cantiga de quatro*, que conta com quatro *cantadores*. Foi então que, iniciando a segunda viagem a campo, fiz a pergunta ao Sr. Deca.

Naquele dia da festa, então, ele disse que ficou pensando e lembrou-se que havia de fato nove *cantadores* no *nove*: o nono era o “sobre-requinteiro”. Como ele disse, o que *falava* a *sobre-requinta* ficava em uma *carreira* à parte da dos outros oito *cantadores* (logo na fileira atrás deles), e na parte da *resposta*: “às vezes, que eu não dou certeza, às vezes é por isso que levou o nome de nove”, disse ele.

Antes de sair de Machado e ir para Jenipapo, fui um dia conhecer o *cantador* Clemente “Vaqueiro”, que mora em Santo Antônio do Bolas. Ele era um dos 165 *cantadores* que o Sr. Deca havia mencionado naquele dia em sua casa. Conversávamos e ele disse então que “no tempo dele” havia três *carreiras* na *brincadeira* do *nove*.

⁷⁸ “Nunca perguntei os mais velho por que batizou assim”, um deles me respondeu.

Eu: no tempo que o senhor ajudava a cantar nove eram três carreiras?
 Sr. Clemente: era três carreira! Aqui uma, duas, três. Um violeiro naquela quina e o outro nessa daqui. Era assim.
 Eu: Como que era? Um violeiro naquela quina, outro naquela quina?
 Sr. Clemente: lá. E aqui cheio de gente... Mulher, mulher, homem tudo misturado aí ó, ajudando cantar. E tem que saber passar ele também! Que se não passar o nove conforme, certinho... Porque na mesma hora que pensa que esse violeiro está aqui nessa quina, ele está é naquela de lá e o daquela de lá está nessa daqui.
 Eu: e os outros? Os outros cantadores?
 Sr. Clemente: Os outros também. Os outros cantador tem que estar, sair junto, porque se um destrangular, ele não sabe passar o nove, não sabe.
 Eu: mas, é... quantas pessoas que ficava em cada carreira?
 Sr. Clemente: três. Naquele tempo que eu ajudava a brincar, era três em cada carreira.
 Eu: então eram três carreiras com três pessoas?
 Sr. Clemente: oh, três e três, seis. Com três nove. É uai! Aí ó: eu estou dizendo que é seis carreira no meio. Ó, seis com seis, seis com... três com três, seis, e com três, nove. Já chama o nome da cantiga, que é o nove.

Eu fui desenhando com ele em um caderno e marcando os lugares que ele me indicava para cada um dos *cantadores*. Quando pedi, antes disso, que ele mesmo desenhasse, ele disse que “não tinha leitura” e que também não estava enxergando bem. A conversa foi um pouco confusa: não sei o que ele via do papel e das bolas que eu desenhava. Além disso, eu tinha a impressão, em alguns momentos, que não estávamos falando sobre a mesma coisa quando usávamos o mesmo termo: “do lado do violeiro”, por exemplo, podia significar tanto o lugar imediatamente próximo a quem estava tocando o violão quanto poderia ser uma referência a um homem - *cantador*, no caso - que *ajudava* um dos *violeiros* a cantar.

(violeiro) • • • (violeiro)

(contrato) • • • (requinta)

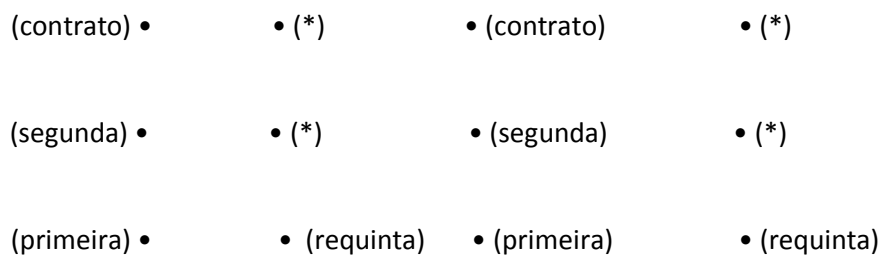
(requinta) • • • (*)

À posição que marquei com asterisco, ele se referiu primeiramente como *requinta*, e depois “nada”. Também usou o termo “depósito” para designá-la. Os da *carreira do meio* seriam “meeiros”, que “ajudariam”. Eu perguntei sobre a *segunda*, mas depois começamos a falar sobre outra coisa (ainda em relação ao assunto), e não entendi bem se os *meeiros* seriam os *segundeiros*.

Sr. Clemente também disse que conheceu a *sobre-requinta* no *nove*: “a sobre-requinta é o freguês cantar fino mesmo! Mas fininho! Agora a requinta de lá, de um jeito, é mais grossa, e a minha... tum! mas se não for, não dá certo. [Ri]. Ave Maria...”. Disse que tanto ele quanto o irmão (Zé Miúdo, já falecido) cantavam-na: “meu irmão falava: ‘deixa isso para mim!’ Mas ele cantava!”. Com as três fileiras, cada qual com três pessoas, já dispostas no salão, quem mais quisesse participar da *brincadeira* podia fazê-lo. Eu perguntei a ele onde estas pessoas entravam e ele disse: “entra no meio, assim, no meio deles”. Continuou: “depois que forma, que estiver cantando, pode entrar o tanto que quiser, depende de saber passar o nove. Pode encher de gente, pode ficar fila daqui lá, onde eles está conversando [aponta umas crianças, um pouco distantes], e todo mundo canta que chega a tinir!”.

Já nas primeiras conversas que tive com D. Antônia, ela disse que “de primeiro”, as *carreiras* dos *cantadores* não ficavam próximas: uma se posicionava em uma extremidade do salão e a outra, no extremo oposto. Sr. Deca contou que não chegou a cantar dessa forma, era muito novo, mas lembra dos *cantadores* gritarem: “enche o meio!”, para que as pessoas *formassem* as *carreiras* e se posicionassem entre as deles. Sr. Valdomiro me disse um dia que somente os *cantadores* cantavam; os outros ficavam em silêncio.

Quando conversei com o Sr. Joaquim Paulo, já em Jenipapo, ele me disse também que as *carreiras* do *nove* eram formadas por três pessoas. Ele fez o desenho com as posições de *cantadores* nas fileiras:



Disse que começou a *brincar* com “a idade de 14 anos”. Estava com 84 quando conversamos. Conheceu o *nove* com *carreiras* de três pessoas, mas, como vemos acima, oito *cantadores*. Sobre as pessoas que ocupavam as posições marcadas em asterisco, ele disse: “esses daí não canta não. Já é da *brincadeira*, mas não ajuda a cantar não”. A ênfase do Sr. Joaquim, ao conversarmos sobre o nome da *brincadeira*, não era no número de *cantadores*, como outros, mas no número de pessoas que integrava cada *carreira*.

Antigamente a gente brincava era só três pessoa só; cada um par com três. Agora, de uns ano para cá coloca, é quatro de um lado, quatro de outro. Por conta dos cantador, que já fica o pareio tudo junto, os quatro tudo junto. Para controlar, para mode as vozes ficar uma pertinho da outra, para não atrapalhar. Era três só. Um que ajudava a cantar [requinta, como vemos acima] ficava na outra fila, de lá. Agora brinca com quatro, que já fica os quatro brincador tudo junto. [...] Deve que quando começou, começou só com nove. Cada uma fila com três pessoa só, não era quatro não.

Sr. Joaquim nasceu em Veredinha, que fica a cerca de 75 quilômetros de Jenipapo, e disse que quando chegou à região, em 1946 (então com 22 anos de idade), já encontrou o *nove* com *carreiras* de quatro pessoas (não sabemos se por uma questão temporal ou espacial). Ele falou ainda que nunca viu a *sobre-requinta* no *nove*, mas em Folia de Reis no estado do Paraná, quando morou lá: “camarada precisa ter uma goela de ferro para cantar aquilo ali, Ave Maria. Só... conforme o som for muito baixo; agora se ele altear... não é qualquer um que vai não”.

Quando conversei novamente com o Sr. Deca sobre o assunto, contei a ele o que outras pessoas tinham me dito e ele disse que realmente, quando ele era criança (estava com 62 anos quando conversamos), a *carreira* do *nove* era composta por três pessoas. E a *requinta* ficava na carreira à parte:

Deca: Quando a turma era pouca, igual na Folia do Divino Espírito Santo mesmo aqui, eles não aceitava mulher dançar no meio dos homem não. Era só homem com homem mesmo, o nove era homem com homem, né? Então é por isso que às vezes a gente punha, eles punha três só, para encher mais a sala, para ter mais gente fazendo carreira. Punha a requinta por fora. Mas hoje em dia, como é quatro e a mulherada canta, já faz os quatro, cada um faz sua voz e as mulher no respondimento, elas já responde, não precisa da sobre-requinta. Naquele tempo que eu estou falando da sobre-requinta é porque era homem com homem, então tinha que ter a sobre-requinta, né? A sobre-requinta já ia numa carreira à parte da dos cantador. Era os quatro cantador e a sobre-requinta, porque não tinha mulher para responder na segunda parte não.

Eu: ah, o senhor fala que as mulheres ali respondendo é como se fosse no lugar da sobre-requinta?

Deca: é como se fosse a sobre-requinta, isso. E fica até mais bonito, mais entoado, né? Igual quando todas as mulher responde, todo mundo igual ali, fica muito bonito.

A variação no número de pessoas a integrar as *carreiras* está também relacionada ao número fixo - ou não - de *cantadores* da *brincadeira*. Como vimos, neste *trecho* demanda-se oito *cantadores* que atuam em posições específicas e dividem-se em duas *carreiras* de quatro

peessoas. Mesmo que aconteça de serem formadas *carreiras* com um número maior de pessoas (“na festa [de Machado], uma vez mandei fazer de cinco”, disse o Sr. Deca), essas ocasiões são raras e só ocorrem quando se julga extremamente necessário - como no caso da festa, em que o limite do espaço do salão pode excluir a participação de muitos na *brincadeira*. Como veremos no próximo capítulo, há locais em que não há a demanda por um número estabelecido ou fixo de *cantadores* e chega-se a *formar carreiras* de até dez pessoas, como muitos me contaram. E ressaltaram: desta forma, é mais fácil *errar*.

Nem sempre outras *brincadeiras* além do *nove* estão presentes no *Nove*. Na festa de Machado, por exemplo, só se costuma *brincar o nove*: o fato de haver muitas pessoas no salão dificulta, segundo *cantadores* e *cantadeiras*, que algumas danças, como a *roda*, possam ser realizadas. Talvez isso tenha relação com o fato de o *brinquedo* (Nove) ter o mesmo nome da *brincadeira de viola* (nove).

Continuávamos na mesa da *venda*, conversando. Sr. Deca me apresentava a todos que vinham falar com ele dizendo que eu tinha “filmado tudo” do *Nove* ocorrido em Machado, no mês de fevereiro, e que agora tinha levado dois DVDs para eles com a gravação. Que desta vez tinha contratado um “filmador” de Belo Horizonte. Falou que eu estava fazendo uma pesquisa sobre “a cantação do Nove” (em outro momento disse “a cantiga do Nove”). Também dizia que eu era “filha de Uberlândia” e que estava fazendo faculdade em Brasília.

Algum tempo depois, eu e D. Antônia saímos. Fomos ver o leilão. Não vi mais o Sr. Deca nem o Sr. Zé Concebido naqueles dias.

A banda de Teófilo Otoni estava tocando no *salão novo* – havia tocado na noite anterior e estava se apresentando também naquele dia. Entrei, dei uma olhada. O movimento maior era nas *vendas* e no salão de uma delas, onde muitos casais dançavam, apertadinhos no espaço, o forró que ecoava nas caixas de som.

A data marcada para a festa daquele ano era a mesma de outras duas festas da região, a de Francisco Badaró e a *do* [Ribeirão do] Graça. No decorrer dos dias, ouvi comentários de que a festa estava sem muito movimento, e que em outros anos mal se podia andar na área que fica entre as *vendas* e a igreja. Tive informações de que o leilão rendeu uma boa quantia. Eu já tinha ouvido falar a respeito do “leilão da festa de

Machado”, onde se arrematava verduras, por exemplo, a preços altíssimos: “o *peessoal de Brasília* já arrematou uma moranga por 50 reais”, disseram-me.

No dia seguinte, domingo, encontrei D. Antônia e ela me contou que “deu ladrão” na casa de D. Ana. Neide me contou do sonho que tivera na véspera: homens com máscaras, e a mãe lutando com eles. Dias depois, D. Ana nos contou que apesar de terem bagunçado a casa e derrubado móveis no chão, não haviam roubado nada.

Em outros anos, domingo foi o dia do jogo de futebol entre os times de Machado e Brasília, mas este ano não houve. Na missa de encerramento da festa, excepcionalmente às 14 horas (já que o padre estava celebrando a missa de encerramento da festa de Francisco Badaró às 10 horas da manhã, horário em que ocorreria em Machado), o padre ressaltou o quanto o *peessoal de Brasília* ajuda inclusive financeiramente “essa região muito pobre”. E continuou: “Nós agradecemos de coração esse empenho de vocês”. O *festeiro de Brasília* e sua esposa subiram ao altar da igreja e ele anunciou os *festeiros* do ano seguinte, que também foram à frente. Foguetes estouraram.

Mais tarde assisti à “Descida do Berão”: dois carros seguem desde a entrada de Machado até o calçadão da igreja, em uma travessia de menos de um quilômetro. Na carroceria de uma caminhonete, estava assentado em uma poltrona o “Rei Berão”, um senhor que há tempos atrás costumava beber e às vezes, contam, descia meio atabalhoadamente o pequeno morro que separa sua casa da rua. Ele não bebe mais. Sua esposa o acompanhava no carro e nas fotos, solicitadas por muitos dos homens e mulheres, a maioria jovens residentes em Brasília, vestidos com uma camisa vermelha que estampa sua figura. O outro carro toca uma espécie de marchinha de carnaval, composta especialmente para a ocasião, e as pessoas caminham atrás dele, dançando e cantando. No calçadão ao redor da igreja, a música ainda tocava e as pessoas dançaram e cantaram mais um pouco. No *salão velho*, mais tarde, “som de boate”.

A maior parte do *peessoal de Brasília* foi embora segunda-feira pela manhã, no mesmo ônibus que os tinha levado até Machado. Na véspera, uma mãe chorava pela partida da filha. Na despedida, muitos outros também chorariam. Quando o ônibus se afastou, uma senhora olhou o lugar e disse: “fica saudade e sujeira”.

Estava encerrada a festa.

Cada coisa em seu lugar

Antes de finalizar este capítulo, considero importante tratar de uma questão suscitada pela descrição etnográfica que o compõe: a transferência do Baile da Saudade para o mesmo dia do *Nove* e a ocorrência simultânea dos dois faria com que eu percebesse um outro elemento a configurar o “sistema do Nove”: não se mistura coisas diferentes. “Se é nove, é nove, se é forró, é forró”, disse um homem em Jenipapo.

Praticamente todas as vezes em que ouvi alguma descrição das *brincadeiras* pelos *cantadores*, *cantadeiras* ou mesmo outras pessoas, ressaltava-se a necessidade de ser “tudo certinho” no *brinquedo*: sem “erro”, como vimos, e também devidamente ordenado e dividido (“Cantar e assobiar ao mesmo tempo não dá não”, disse o Sr. Manoel Macedo). Como já vimos, os *cantadores* cantam em número fixo e posição determinada, tanto física quanto sonora; cada uma das duas *carreiras* canta uma “parte” específica da *cantiga*; as vozes deles têm que ser diferentes entre si (não podem “entrar uma na outra”); o canto das mulheres também tem hora; as fileiras se movem conjuntamente, mas com movimentos específicos, ocupando lugares também diferenciados; o sapateado e as palmas devem ocorrer em determinados momentos das *brincadeiras* (“fica essa bateção de palma aí no meio [do nove]”, dizia uma das *cantadeiras*, afirmando que só se bate palmas quando a carreira está parada na lateral)⁷⁹. Também quando se trata da disposição de diferentes *brincadeiras* - *roda*, *nove*, *vilão*, *batuque*, *caboclo* etc. - em uma noite de *Nove*, a máxima da separação deve ser respeitada: “Para cada qual tem a hora. Que não pode fazer tudo misturado. Porque senão não tem assunto nenhum. Cada qual tem que ter a hora e tem seu assunto”, disse o Sr. Bernardo.

No caso do Baile da Saudade, além de ele dividir com o *Nove* a mesma noite, ele foi transferido do encerramento para a “abertura da festa”. Como disseram muitos, não se tem saudade no começo, mas no final da festa, quando ela está terminando: “você já viu saudade na chegada? saudade é na saída, na despedida”, disse uma mulher. Um senhor com quem conversei falou: “aquele baile não era aquele dia. É no final da festa. Eles põs no princípio. Pois pode fazer um trem daquele?”. Outro homem falou: “tinha que ser no fim, para saber se a festa passou bem. Não podia”. Alguns *cantadores* mencionaram o fato de terem ficado “sós” no salão quando ainda era “pouco mais de meia-noite”, depois de a *farofa* ter sido servida: “é

⁷⁹ Quando assistíamos - eu e alguns *cantadores* de Jenipapo - à gravação em DVD do *Nove* ocorrido em fevereiro, vimos as *cantadeiras* batendo palmas conjuntamente, na fileira lateral, e eu falei: “e essas palmas?”. Sr. Zé Concebido disse: “resultado de quem está parado”.

de ver que enquanto nós estava lá foi bom, mas depois o povo saiu, acabou”, disse um deles. Como também já vimos, um *Nove* para ser “bom” deve durar bastante tempo.

Já em agosto, quando eu conversava com um cantador de Jenipapo sobre uma festa ocorrida lá, ele me contou que havia tido primeiramente uma quadrilha e que depois eles *brincaram* um pouco para então ser iniciado, no mesmo local, um baile. Ele falou: “As duas coisa não dá certo não. Ou uma ou outra. Duas coisa misturada não dá certo não. Ou cantiga ou senão dança”. Outro *cantador* diria, sobre o mesmo caso: “mas se ela [a mulher que os tinha convidado] chamar de novo lá, todo mundo falou que ninguém vai”. Um homem que estava próximo disse: “é, uai, está certo”. Ele repetiu: “Vai não”.

O Nove de Santos Chagas

Cheguei a Jenipapo sábado, dia 26 de julho. Em dia de feira nesta cidade, Adelmo costuma levar pessoas de Machado até lá, em sua caminhonete. Deixei minha bagagem na casa de D. Geralda, que me hospedaria. Parteira e benzedeira, eu a havia conhecido na época em que trabalhara na região. Ela sabe inúmeros *versos* e *cantigas*. Já capinou roça com grupos de homens e cantou com eles. Quando cheguei, nós tomamos café e fomos para a feira.

Lá conheci o Sr. Otávio, que vende artigos em couro, e o Sr. Valdir, vendedor de pastéis. Eles são dois dos *cantadores* citados pelo Sr. Deca na conversa que tivemos quando eu chegava à região, desta vez. O primeiro chamou D. Mariinha de Custódio e a apresentou a mim, dizendo que “cantava de tudo”.

Andando pela feira, encontrei um homem de Machado, que mora em Brasília, e ele comentou que antes a feira era cheia e que com esses mercados... Já eram quase 11h da manhã e de fato neste horário a maioria das pessoas já voltou para casa. O movimento da feira é enorme entre 7h30 e 10h.

Sr. Otávio estaria em Bom Jesus da Lapa no dia do *Nove*. Ele, o Sr. Valdir, D. Lia de Geraldinho, Sr. Bernardo e Dino (outro *cantador* citado por Deca) moram relativamente próximos uns aos outros, na região de Ribeirão de Areia e Bosque. Sr. Bernardo estava na Lapa naquele final de semana, mas combinei com D. Lia que iria terça-feira na casa dela para conversarmos um pouco sobre as *brincadeiras*. Passei na casa do Sr. Santo, Zé Aécio e do Sr. Zé Concebido. Os três falaram de combinarmos um dia para assistir à gravação do *Nove*. Marcamos para domingo, às 13h, na casa do Sr. Santo. Ele ficou de avisar o Sr. Tião Paulino.

Quando passei na *venda* do Sr. Santo, ele e um homem que estava lá jogando baralho mencionaram D. Zizi e D. Mariinha - de Custódio, pensei, a que eu havia conhecido na feira? - como duas mulheres que cantavam. Zé Aécio fez menção à D. Alaíde, irmã de seu pai (o *brincador* Joaquim Paulo), e à D. Geraldinha, que me hospedava. Eu me planejava para conhecer os *cantadores* e *cantadeiras* sobre os quais ouvia falar.

No domingo à tarde fui à casa do Sr. Santo assistir à gravação do *Nove*. Ele é viúvo e mora no mesmo terreno com a filha, genro e netos. Há a casa de Nielza e, ao lado, a *venda* do Sr. Santo. Na entrada do estabelecimento, há mesas com cadeiras e um

balcão, onde ele costuma ficar. Um pequeno corredor separa este espaço do salão, onde há uma porta lateral que leva ao quintal da casa. No fundo do salão, um quarto reservado para que o Sr. Santo possa guardar alguma coisa e também dormir, quando quiser. Em uma das ocasiões em que passei lá, comentei com ele sobre a data do *Nove*. Ele disse que faria antes, mas Deca não podia no dia previsto. Aí marcaram para agora. Eu estava aqui e então vimos uma data em que eu ainda estivesse.

Sr. Tião Paulino não havia sido avisado sobre o encontro, e o Sr. Zé Concebido se dispôs a chamá-lo em sua casa. Eles disseram que também poderiam chamar o Sr. Bidu e um outro *cantador*, Manoel Macedo. Ficamos esperando. Sr. Manoel não tinha ido ao *Nove* em fevereiro. Estava no *Nove* da festa, mas só no final fomos apresentados. Algum tempo depois, lá estava ele com o Sr. Zé Concebido. Sr. Tião Paulino viria em pouco tempo, estava almoçando. “Você almoça, põe seu chapéu e arranca. Falei com ele foi assim...”, disse o Sr. Zé, sorrindo. Bidu não poderia vir. Zé Aécio perguntou: “Cadê o Bidu, sarou?”. Sr. Manoel: “Bidu sarou”. Zé Aécio: “Tomara que ele não adoce até dia de sábado”. Sr. Manoel: “Não, já andou por Teófilo Otoni essa semana...”. E então comentou da vaca que Bidu conhecera na viagem, que dá 35 litros de leite, “tirado duas vezes no dia”, e eles conversaram entusiasmados sobre o assunto. “É holandesa...”, disseram. “Ele viu tirando”, contou Sr. Manoel.

Assistimos à gravação. Dias antes, quando me encontrei com D. Antônia, Luca, Neide e D. Ana para assistir ao DVD, vimos os *noves* durante certo tempo e, então, elas perguntaram sobre o *vilão*, a *roda* e o *batuque*, cujo registro constava do DVD 2 (acompanhando a sequência das *brincadeiras* dançadas na noite). Trocamos o disco que estava no aparelho, então, para ver os *brinquedos de viola* mencionados por elas. As *cantadeiras* acompanhavam, em diversos momentos, as *cantigas* ou *versos* então cantados. Viram-se dançando, sorriram. Diferentemente das mulheres, os *cantadores* com quem eu assistia à gravação em Jenipapo não se delongaram vendo o *vilão*, o *batuque* ou a *roda*. Quando um *batuque* terminou - e antes que outro tivesse início - um deles me disse: “aproveita e passa para o *nove*...”. Cada qual tinha um compromisso mais tarde - reza, encontro coletivo com candidato a prefeito, molhar plantas - e então não havia tempo de assistir a tudo, do início ao fim (cerca de seis horas). As *cantadeiras* também não puderam ver a gravação completa. De qualquer forma, todos teriam as cópias da gravação e poderiam assistir a elas com mais calma quando e se quisessem.

Os dias se passaram. Eu encontrava os *cantadores* com os quais já tinha tido contato, e também fiquei conhecendo outros e outras. Assim como D. Antônia, em

Machado, D. Geralda me fez companhia na visita a alguns *cantadores* e *cantadeiras* em Jenipapo. Conheci D. Zizi, D. Mariinha de Custódio, D. Alaíde, Zé de Chicão, Sr. Clemente Jorge, Nilo, D. Seluta. Também tive contato com o Sr. Joaquim Paulo, Sr. Manoel Macedo e Sr. Bidu. Fui à Ribeirão de Areia, na casa de D. Lia, e lá conheci Dino e D. Preta, cônjuges. Passei em Machado para seguir para a Cachoeira, onde encontrei os irmãos Olímpio, João e Mariano. Na semana anterior, antes de sair de lá, eu conhecera o Sr. Clemente “Vaqueiro” e Manoel de Júlio, *no* Santo Antônio do Bolas. Perto *do* Tamanduá, encontrei o Sr. Zé Batista e, *no* Chinô, D. Lita. Também fui a Machado Acima e lá conversei com o *requinteiro* Tóia e seus sobrinhos Zé Maria e Tanta, irmãos.

Nesses encontros, a *brincadeira* de sábado, em Santos Chagas, era assunto. No início da conversa, quando eu dizia que estava ali fazendo pesquisa sobre o *Nove*, alguns me perguntavam: quando que vai ter esse *Nove*? Eu falava então do *Nove* do Sr. Santo. Sr. Clemente, *do* Bolas, disse que ia “sem perca”. Infelizmente não apareceu. Depois de conversar com ele, fui conhecer Manoel de Júlio. Ele pediu que eu falasse a Manoel passar lá depois para combinar com ele um jeito de eles irem à *brincadeira*. Dei o recado a Manoel e ele disse que era difícil ir por causa da *condução*. Praticamente todos com quem conversei mencionaram esta questão. Eu comentei que o Sr. Deca tinha me dito que estava querendo arrumar um *carro* para sair de Machado e Manoel afirmou que Machado ainda era distante dali. Falou que seria bom conversar com Deca, pelo telefone, e então eu dei os números de casa e do celular do Sr. Deca a ele.

Em Jenipapo, o Sr. Santo também já havia comentado comigo sobre essa questão. Indagou: será que o pessoal de Machado vem? E contou que estava pensando em pagar um *carro* para trazê-los. Eu disse o que o Sr. Deca havia comentado a respeito. Sr. Santo perguntou se eu tinha o telefone dele e eu passei os números. Eu não sabia ao certo, novamente, se deveria oferecer *ajuda*, mas resolvi fazê-lo. Falei com o Sr. Santo, em meio a uma conversa, e ele agradeceu, dizendo que não precisava.

No salão, a preparação para a *brincadeira* tornava-se visível à medida que os dias se passavam. Objetos que ocupavam o salão foram retirados em um dia, as paredes foram pintadas - de azul - em outro. Depois, cera cheirosa no chão. Ele me mostrou enfeites que a filha de D. Antônia, Ilda, lhe enviara: “ninho de gato”, feito com papel de seda, a partir de dobras e cortes, em várias cores. Na quarta-feira encontrei o Sr. Tião

Paulino e ele disse: “o *Nove* de Santo está muito bem falado”⁸⁰. Conteí para o Sr. Santo, ele riu⁸¹.

Fui à feira sábado de manhã, já dois de agosto. Encontrei o Sr. Tião em sua banca (ele vende farinha, milho, requeijão e “em tempo de verdura”, abóbora, batata etc.). Havia um casal próximo e ele me apresentou a eles dizendo: “essa é a dona do *Nove*, nós tem que ajudar ela!”⁸². Também encontrei o Sr. Clemente Jorge, *cantador* nascido em Ribeirão de Areia, já com 87 anos, e ele me perguntou novamente se Bernardo estava sabendo do *brinquedo*. Eu disse que ele viria. Ele: “então o trem quebra!”. Eu: “o Sr. vai lá, né?”. Ele: “vou na boca da noite, se Deus quiser”. E levantou o chapéu.

Sr. Bernardo chegaria mais tarde, já para o *Nove*. Não encontrei o Sr. Zé Concebido. Sr. Santo disse que ele estava entregando umas verduras. Mais tarde o vi passando na bicicleta. Folhas verdes na cesta.

Fui ao salão de Santos Chagas. Sr. Bidu apareceu lá, deu uma olhada no lugar. Na rua, em frente ao Sr. Santo, vimos D. Antônia se aproximar. Ela e Bidu conversaram. Ele perguntou se ela ia, ela disse: “vamos ver...”. Tinha ido *montada* (a cavalo) para ficar lá e voltar para Machado no dia seguinte. Ele: “não, vamos sim”. Ela disse que não conhecia o salão. Perguntei se queria ir lá. Fomos.

Passei na casa de Nielza, filha do Sr. Santo, e conversei um pouco com ela. Ela me disse que faria um terço em agradecimento ao emprego que conseguira. Ajudei-a na arrumação de uma cortina, no fundo do quintal. À tarde voltei lá. Uma mulher perguntou ao Sr. Santo se haveria o terço e ele respondeu: “parece que sim, que ela vai até filmar [apontando para mim]”. Eu sugeri à mulher que falasse com Nielza. Chegamos na casa e ela estava começando a preparar o altar - sobre uma mesa de madeira, colocou um forro azul e um rendado, branco, e sobre eles duas velas, algumas imagens de santos e um crucifixo. A mulher viu: “vai ter mesmo!”. Falou que o marido quase não sai de casa e que se houvesse somente o *Nove*, seria difícil ela ir. Mas que

⁸⁰ Cheguei na casa de Sr. Tião, ele não estava, a filha disse para eu entrar, que a mãe estava assistindo a um DVD. Entrei, era o DVD do *Nove*.

⁸¹ A rádio local estava anunciando o *Nove* várias vezes ao dia. Sr. Santo havia contratado o serviço. D. Lurdinha, esposa do *cantador* Nilo, comentou comigo que tinha ouvido o “anúncio”. Não cheguei a escutar.

⁸² Eu tive a impressão de que o termo “dona do *Nove*” equivalia-se a “menina do *Nove*” ou “moça do *Nove*”, como outras vezes me chamaram, mas fiquei um pouco em dúvida em relação a seu uso neste contexto - talvez por causa da noção de “dono” que eu depreendera a partir do *Nove* da festa e a minha implicação em relação ao *Nove*.

quer dançar pelo menos um *nove*. Saiu apressadamente: Nielza não havia conseguido a imagem de São Vicente, e ela buscaria uma.

Voltei “para casa”, eu e D. Geralda nos arrumamos. Na bolsa dela, um prato esmaltado e um garfo de mesa, para *rapar* durante o *Nove*: um instrumento, além do violão e do pandeiro. Passamos na casa de Ilda, vizinha de D. Geralda e filha de D. Antônia, e gritamos por esta. Descemos as três. O terço havia iniciado e o espaço - uma garagem ou varanda lateral - estava cheio. D. Lia de Geraldinho e Dino estavam lá. Havia partes cantadas e faladas. Um número menor de pessoas *tirando* e mais pessoas *respondendo*. Joãozinho, que integra a Conferência São Vicente de Paulo e celebra cultos na igreja, na ausência do padre, conduzia a reza. Ele era um dos que *tirava*⁸³. Ao final, disse:

Vou pedir a interseção de todos os santos e Nossa Senhora, que desça sobre todos nós aqui presentes, sobre as nossas famílias, onde quer que esteja, sobre o mundo inteiro. A bênção de Deus, todo-poderoso, em nome do Pai [as pessoas o acompanharam, falando e fazendo o sinal com a mão], do Filho, do Espírito Santo, amém.



Ele começou a cantar uma oração à Nossa Senhora e as pessoas, uma a uma, aproximavam-se do altar, ajoelhavam-se e faziam o *pele sinal* (o sinal da cruz). Era o fim do terço. Nielza me contaria depois que rezou muito pedindo paz no *Nove*. Que não

⁸³ Trecho da gravação do terço pode ser ouvido na faixa 8 do cd anexo.

acontecesse nenhuma briga, confusão⁸⁴. Dias depois, em conversa com o Sr. Manoel Macedo e o Sr. Bidu, o primeiro fez menção aos bêbados que estavam lá e disse que “deus ajudou que foi passando e nenhum atrapalhou o *Nove*”.

Logo depois, chegavam Luca e D. Ana. D. Antônia perguntou se eu queria dar uma olhada lá embaixo, no Sr. Santo, e fomos. Voltamos sem demora. Ela disse que éramos “bendito o fruto” ali. Cumprimentei o Sr. Bernardo e ele disse que não estava muito bom não, meio sorrindo. Disse que eu havia ido à casa dele sem avisar (o dia em que fui a Ribeirão de Areia) e que encontrei a casa desarrumada (eles estavam reformando lá). Que naquele dia fora a Jenipapo comprar cal para pintar a casa. Eu disse que não o avisei porque ele estava em Bom Jesus da Lapa quando planejei ir (sábado, na feira, quando encontrei D. Lia). Mas que sabia da reforma, que não fiquei reparando, e fui muito bem recebida pelos filhos dele.

O pessoal de Machado chegou no *carro* de Adelmo (eu saberia depois que o Sr. Santo fez questão de arcar com os custos do transporte). Todos se cumprimentando. Pouco tempo depois, já no salão, *cantadores* estavam com os violões nos braços para dar início à *chamada*. Sr. Bidu cantaria.

O salão estava cheio. As *carreiras* ocupavam toda sua extensão. Novamente, como nos *Noves* anteriores, os *cantadores* se posicionaram no extremo oposto à entrada. Os *tiradores* quase se encostam à parede lateral. Ao lado das *carreiras*, algumas cadeiras dão assento a quem queira. Gilson (o mesmo que gravara o “primeiro” *Nove*) e seu equipamento de gravação também estão ali. Algumas pessoas estão em pé. Observam a *brincadeira*, conversam e também se juntam em grupos de quatro para compor uma das *carreiras* do *nove*.

D. Ana, Luca, D. Antônia e D. Geralda ficam juntas, na mesma *carreira*, em quase todos os *noves*. Nair e Neide não foram. D. Darci, esposa do Sr. Zé Concebido, estava lá, *brincando*, mas não ficou muito tempo.

Entre o segundo e o terceiro *nove* cantados, Deca chega oferecendo um copo de bebida para Bernardo. Bernardo aceita e depois entrega a seus companheiros, que estão *falando a segunda, contrato e requinta para ele*. A *chamada* tem início. Deca (*segundeiro do lado de Bidu*) e Dino (o mesmo *do lado de Bernardo*) batem palmas pausada e efusivamente quando os quatro *cantadores* acabam de *falar* (do mesmo modo que as *cantadeiras* fazem, quando ficam nas laterais). Quando começam a *passar*, Deca

⁸⁴ Sr. Roxo Mota me disse, ainda em fevereiro, que um *Nove* bom é aquele “que não tem confusão, que passa tudo em paz, para não caçar mal-querência de ninguém, né”.

não está mais junto aos *cantadores*, mas em outra *carreira*, em uma posição correspondente à da *requinta*. Toninho ocupa o lugar de *segundeiro* na *carreira de Bidu*.



Antes de iniciar a próxima chamada, D. Ana está encostada à parede, bem próxima aos cantadores, e observa-os comporem as *carreiras*. “Cadê minha requinta?”, pergunta Deca. Zé Concebido chega e entra onde Toninho estava (*falaria a segunda para* Bernardo). Bernardo vê que está faltando a requinta e chama: “Ô Manoel Macedo!” e o Sr. Zé Concebido fala: “Ô Zé Aécio!”. Repete. Manoel Macedo chega, e Bernardo aponta para ele o lugar na *carreira*. Bernardo e Deca se aproximam e começam a cantar baixinho. Dino (*segunda* de Deca) chega a cabeça perto dos dois. A câmara também se aproxima e ouvimos “eu tenho o meu anel...”. Um homem chega com outro copo de bebida e este circula entre os *cantadores* e outros dois homens que estão ali perto. As *carreiras* deles já estão completas. Bernardo fala: “chega mais para cá, Deca, se não nós fica lá no meio do salão, uai!”.

Menina quando eu te vi

Eu tenho meu anel forrado de prata e bronze, menina, você mora muito longe

No mundo no primeiro dia

Eu tenho meu anel forrado de prata e bronze, menina, você mora muito longe

Eu pus a mão para cima

Eu tenho meu anel forrado de prata e bronze, menina, você mora muito longe

Quase morro de alegria

Eu tenho meu anel forrado de prata e bronze, menina, você mora muito longe

(Deca, Dino, Sr. Valdomiro e Adão)

É de vera, companheiro

Eu tenho meu anel forrado de prata e bronze, morena, você mora muito longe

Foi lá em casa passear

Eu tenho meu anel forrado de prata e bronze, morena, você mora muito longe

Você não me achou

Eu tenho meu anel forrado de prata e bronze, morena, você mora muito longe

Deu vontade d’eu chorar

Eu tenho meu anel forrado de prata e bronze, morena, você mora muito longe

(Bernardo, Zé Concebido, Sr. Tião Paulino, Zé Aécio)

Quando os *cantadores* se aproximavam do extremo oposto de onde saíram (ou seja, tinham que dar mais uma *volta* para chegar ao lugar onde *arrematam o nove*), houve um momento em que as pessoas haviam *respondido*, mas não se ouvia a *fala* dos *cantadores*. Elas continuavam nas *carreiras*, olhando-se, batendo palmas, e começaram a olhar para onde eles estavam. D. Celina perguntou: “acabou?”. Continuavam se olhando. Alguém disse: “acabou”, e então eles fizeram como fazem no final de um *nove*: Ehh!!!, batendo algumas palmas. Continuavam, porém, olhando entre si e também para a direção onde estavam os oito homens. Estes permaneceram e iniciaram a *chamada* seguinte neste mesmo lugar. Finalizaram também no mesmo extremo e somente no *nove* posterior retomaram o lugar inicial de *fala* da *chamada* e início do *nove*. Mais tarde, o Sr. Bernardo me diria que o companheiro dele do Ribeirão de Areia quis, nessa hora, emendar um *nove* no outro e não deu certo.

noves e noves

A diferença entre maneiras de se *brincar o nove* na região é relativa, especialmente, a quatro aspectos: o número de *cantadores* a compor o *brinquedo*, de pessoas a compor as *carreiras*, a presença ou ausência da *chamada* e a existência ou não de intervalo entre o canto de cada *nove*. Estes elementos estão mutuamente relacionados, pelo que percebi: nos lugares onde a pesquisa de campo foi realizada e onde nasceram e cresceram os *cantadores* e *cantadeiras* que conheci, *brinca-se*, como vimos, com oito *cantadores*, quatro pessoas em cada *carreira*, canta-se a *chamada* antes do *nove* e há intervalo entre cada *nove* cantado.

Quando trabalhei na região, entre 2002 e 2004, cheguei a *brincar o nove* sem *chamada*, com número variável de pessoas nas *carreiras*, sem intervalo entre as *cantigas* e também sem número fixo e determinado de *cantadores*. Um dos lugares onde conheci o *nove* desta maneira, próximo a Jenipapo, é um dos apontados por *cantadeiras* e *cantadores* como “diferente” do deles⁸⁵.

O número maior de pessoas em cada *carreira* é visto pelas mulheres e homens com os quais tive mais contato como um facilitador do erro, como apontei anteriormente - ameaça que não é bem-vinda à *brincadeira*. Não ouvi muitos comentários a respeito da ausência de

⁸⁵ Na ocasião, conheci o *vilão* não só com *pares* de quatro pessoas que se movimentam pegando nas mãos umas das outras, mas dançado com duas fileiras, da forma como vi estes *cantadores* e *cantadeiras* *brincarem a mariazinha*. Adiante conheceremos esta dança.

oito *cantadores* divididos em duas *carreiras* e que *falam*, cada dois deles, a *requinta*, o *contrato*, a *segunda* e a *primeira*. As observações dos *cantadores* e *cantadeiras* disseram respeito, a maioria das vezes, aos *noves* seguidos um do outro, sem intervalo, e especialmente à ausência da *chamada*.

As *cantigas* de *nove* cantadas uma após a outra (“vai emendando”, observou Zé de Chicão) tornam o *brinquedo* semelhante à *roda*, na opinião de alguns *cantadores*:

Vai mudando um nove por outro, aquilo fica quase tipo de uma roda: vai jogando verso, jogando verso e vai dançando, né. E nove não, né, já tem aquelas parte.

Sr. Bidu

Outro *cantador* disse: “Até essa música, esse fuscão preto, serve para eles, ser nove para eles”. Sr. Manoel Macedo relacionou os *noves* seguidos à ausência da *chamada*, como se ela mesma fosse o intervalo entre eles:

O que eu acho que pretende ser mais conhecido hoje é [nove] com chamada. Porque o outro é um tipo de cantar roda; é marcado também, mas é um tipo de cantar roda, todo mundo canta misturado. E esse nosso não. Sai a chamada para depois... vem o nove para poder sair já marcando o nove. O nove de encontro. Então até isso nós não passou para você ontem, o quê que nós fala marcar: é encontro, mas encontro dançando, né?

Sr. Manoel Macedo

A *chamada*, como me disseram, é um convite ao *brinquedo*: enquanto ela é *falada*, as pessoas se juntam e vão *brincar*. Mas ela é também “necessária” por ser bela - considerada por muitos *cantadores* e *cantadeiras* como o momento mais bonito do *nove*⁸⁶. Muitos também fazem referência à dificuldade de se cantá-la: aqueles “altos e baixos” de que falávamos no primeiro capítulo ocorrem, quase sempre, na *chamada*. E são somente os oito *cantadores* os incumbidos a darem conta do “serviço”. Como veremos ainda neste capítulo, quando Toninho é *tirador* pela primeira vez, é depois da *chamada* que ele troca de lugar com o Sr. Deca (que havia acabado de cantá-la), pega o violão que este lhe entrega, e então *fala a primeira* - já na *cantiga* do *nove*.

A chamada é do nove, para poder falar ele. Fala ela primeiro e depois que fala o nove. Se não falar ela, não dá certo.

Sr. Roxo Mota

⁸⁶ Também se canta a *chamada* no início do *caboclo* e da *serenata*, como veremos adiante.

Ela [a chamada] é mais difícil que ela tem mais umas caídas diferentes para fazer. Tem que dominar muito a voz para sair certinho naquele tom, naqueles altos e baixo. [...] Agora já para cantar o nove não, que é só aquele refrão até terminar, vai e volta até terminar. Você pega o verso até terminar de dançar.

Toninho

Se não fazer a chamada aí não tem graça. Já ir cantando o nove de uma vez, né... Tem que fazer a chamada para achar o jeito de cantar o nove, né.

Sr. Valdomiro

A chamada é para organizar o povo, está chamando para poder dançar. O nove sem chamada fica mais sem graça. A senhora sabe que tudo para fazer tem que ter início.

Sr. Bernardo

A chamada que enfeita. Eu penso. Para quem gosta, falar a verdade, o momento mais bonito que eu acho no nove é com a chamada. Eu de vez em quando gosto de pegar o violão lá em casa e cantar chamada sozinho, só que... uma voz só é sem jeito, né, a gente já é acostumado com a voz, né, a gente sente a falta. Então para mim o trecho que chama mais atenção no nove é a chamada. [...] A chamada é bonita demais. Tem hora que a gente vê, tem jeito das vozes encaixar, fica bonito, né?

Zé Maria

Depois de *brincar o nove* (oito *cantigas*, até agora), D. Antônia, D. Ana, D. Geralda e Nilo (*cantador* que eu conhecera dias antes, em Jenipapo), formam o *par do vilão*. As pessoas ficam em volta e muitos vão *pondo versos* - no início, especialmente os que dançam o vilão⁸⁷:

Quando você for embora/ você vai de avião
Mode a quentura do sol/ e a poeira do chão
D. Ana

Amanhã eu vou (me) embora/ eu não vou embora, não
Se eu tivesse que ir embora/ eu não tava aqui mais não
Nilo

⁸⁷ Faixa 9 do cd anexo.

Minha cinturinha tá fina/ da grossura de uma linha
É de tanto imaginar/ sua vida mais a minha
D. Geralda

Menino, seus olhos é uva/ da uva, eu fiz o vinho
Se seu braço fosse uma gaiola/ eu ia ser seu canarinho
D. Geralda

D. Antônia saiu, Luca entrou no lugar dela.

Eu ia ferrar o cavalo/ para o meu cravinho bater
Meu amor já foi se embora/ ferrar cavalo pra quê?
Sr. Bernardo

Eu tenho medo de cantar/ onde não sou conhecido
Eu tenho medo da peroba/ assobiar no pé do ouvido
D. Ana

Meu cavalo e minha mulher/ caiu num buraco fundo
Eu salvando meu cavalo/ mulher tem muita no mundo
Sr. Bernardo

Sapato que eu já calcei/ no munturo eu já deixei
Não me importa que outro goza/ o amor que já gozei
Luca

Meu pai chama João Caco/ minha mãe Caca Maria
Ajuntando os caco tudo/ eu sou filho da cacaria
Dino

Sou filho da cobra verde/ neto da cobra corá(l)
Peixe grande não me engana/ lambari quer me enganar
Nilo

Versos eram jogados em sequência, e algumas vezes por duas ou mais pessoas ao mesmo tempo.

Lá ia para São Paulo/ do caminho voltei pra trás
Alembrei docê, morena/ pra São Paulo eu não vou mais
Nilo

É de vera, companheiro/ nós dois é de morrer junto

Nunca vi caixão sem gente/ nem cova com dois defunto⁸⁸

Dino

Quando Dino *pôs* esse verso, muitas pessoas riram, falaram algo com ele. Um homem *jogou* outro *verso*, que não consegui entender, e Dino *colocou* outro:

Sai daqui, cachorro magro/ sai da beira do meu fogão

Falar para seu senhor/ para te pôr no cambão

e alguém terminava ao mesmo tempo: Aqui não é comércio/ aqui é mata medonha⁸⁹

Parece haver um certo constrangimento. Nilo e Bernardo *jogam versos* ao mesmo tempo e depois Dino *coloca* outro:

É de vera, companheiro/ agora as coisa deu

Uma pedra deu na outra/ seu coração deu no meu

É seguido por Deca, depois D. Geralda, Bernardo. Nilo *coloca*:

Menina olha para mim/ não olha para mais ninguém

Eu sou muito ciumento/ quando eu dou para querer bem

D. Geralda:

Você é muito ciumento/ quando dá para querer bem

Mas fica você sabendo/ que lá em casa eu também tenho

Bernardo:

Saí de lá de casa/ dei um tiro na cancela

O povo todo respondeu/ foi embora flor da terra

D. Geralda:

Bate, bate cancelinha/ revira, torna a bater

Menina, diga a seu pai/ que quero casar com você

⁸⁸ Eu e Sr. Deca não havíamos conseguido identificar todas as partes deste *verso*. Em janeiro, em uma ligação telefônica com D. Geralda, perguntei a ela, que não soube me informar. No mesmo dia, recebi um telefonema do Sr. Bernardo, que mora próximo à Dino, e perguntei a ele a respeito do *verso*. Ele então me falou o *verso* completo. O que faltava era: “nunca vi caixão sem gente/ nem”. Em “Música Popular Brasileira”, de Oneyda Alvarenga, encontrei um *verso* semelhante: “lá ia você quer morrer/ quando morrer morramos juntos/ que eu quero ver como cabem/ numa cova dois defuntos”, “recolhido” em Varginha, Minhas Gerais, em 1935.

⁸⁹ O início deste *verso* é: “Menina/ o, joga seu verso/ deixa de tanta vergonha”.

Dino:

Eu dei um tiro/ na chapada do riacho
Encontrei com meu amor/ ah, meu Deus, o que é que eu faço?

Depois Bernardo *joga* um, então um homem que eu não conhecia *joga* outro, em seguida Dino, D. Geralda, Dino novamente:

Você diz que *joga verso/ jogar verso* é natural
Eu tenho verso na cabeça/ como letra no jornal

Antes de este *verso* ter início, Nilo bateu palma e disse: “acabou!”, meio rindo.
D. Ana e Luca, que estavam dançando o *vilão* com ele, sorriram.

Sr. Bernardo:

Você diz que *joga verso/ jogar verso* nem por isso
O dia que eu tô à toa/ *jogar verso* é meu serviço

Nilo e D. Ana param. Ele bate palma e inclina o corpo para frente, sorrindo.

Dino *joga* mais um:

Eu não vou dançar *vilão/ que vilão* perdeu o uso
Encontrei dois carrapato/ dançando o *vilão* em cruz

Seguido por Bernardo:

Eu não vou dançar *vilão/ que vilão* caiu da moda
Encontrei dois carrapato/ dançando o *vilão* em roda

Muitos risos. Tem fim o *vilão*.

Sobre autoria e “conversas” de *apico* ou amor

Os *versos jogados nas brincadeiras*, assim como as *chamadas* e *cantigas* cantadas no *Nove* são muitas vezes vinculados a pessoas específicas.

A autoria de *noves, caboclos, polistas, chamadas*, no sentido de a pessoa tê-los criado - *istuciado, ideiado* - era muitas vezes mencionada quando as *cantadeiras* e *cantadores* me contavam histórias em que uma pessoa, diante de uma situação específica, cantava

determinada *cantiga*. Por exemplo: D. Ana e D. Antônia lembraram-se, em fevereiro, de um caso em que duas moças “viviam brigando” por causa de um homem. Ele tinha namorado uma, que o deixara, e estava com outra:

D. Ana: Você lembra de um caboclo que [fulano]⁹⁰ cantou? Ele cantou um caboclo assim:

Vou cantar meu caboclinho
Essa moça que mandou
Ela é um galho de rosa
Alecrim do quebrador
Olhei para essa menina
Ela olhou e suspirou
Ô menina você não chora
Você mesmo quem me deixou⁹¹

É um caboclo. Porque esse dia, moça, ela pegou chorando [a que havia namorado ele]. Ele pegou e cantou o caboclo. Ela é que tinha deixado ele, né? E esse dia lá ele foi namorar [fulana].

Em relação às *rodas*, não ouvi nenhuma vez alguém dizer que tinha “inventado” alguma. Raras vezes vi uma pessoa referir-se a um determinado *verso* dizendo que o tinha criado. Isso não quer dizer, porém, que não há, vinculada aos *versos*, uma certa idéia de responsabilidade individual sobre a inserção de alguns, específicos, na *brincadeira*. Em histórias que ouvi sobre jogo de *versos*, as pessoas mencionavam quais *versos* tinham sido *colocados* por elas e por outros em um dado momento e contexto de um *brinquedo*. Uma senhora, por exemplo, lembrou-se de uma *roda* acontecida há pelo menos dez anos, em que duas mulheres *jogaram*, cada qual, um *verso* sobre o mesmo “assunto”, um seguido do outro: “você sai chapéu de couro/ deixa os de massa chegar⁹²/ os de massa tem dinheiro/ os de couro vai ganhar”. “A outra respondeu”, disse a senhora: “chega os chapéu de massa/ chega os de couro também/ se os de massa têm dinheiro/ os de couro têm também”. D. Antônia, em fevereiro, comentou: “tem muita gente inteligente na roça desperdiçado”.

Mesmo entre os *noves*, *chamadas*, *caboclos*, *polistas*, a questão da autoria - ou da criação - está relacionada, pelo que percebi, ao proferimento da *cantiga* na *brincadeira*. Inúmeras *cantadeiras* e *cantadores*, em momentos diversos, referiam-se a outros mencionando uma *chamada*, *roda*, *verso* ou *nove* de que estes gostavam e que eram cantados

⁹⁰ Para resguardar a privacidade dos envolvidos, nomes de pessoas ou lugares não são citados em certos relatos.

⁹¹ Praticamente todos os *versos* ou *cantigas* citados nesta digressão foram cantados - e não ditos - pelas *cantadeiras* e *cantadores*.

⁹² Quando perguntei a uma *cantadeira* como era o “chapéu de massa”, ela disse: “é aqueles que os fazendeiro gosta de usar”. O material de que eles são feitos é uma espécie de feltro.

por eles em praticamente toda *brincadeira* em que estivessem presentes. Ao final do *Nove* da festa, D. Antônia, Sr. Deca e eu estávamos conversando e eles estavam falando sobre um *nove* de que o Sr. Geraldo Rodrigo (pai do Sr. Deca) gostava muito. Sr. Deca cantou o *nove* e ao final falou: “era do meu pai”. D. Antônia disse: “e Felicíssimo [cantador já falecido]: ‘subi pelo pau, desci pela galha [cantarola], né. Ia chegando... e a chamada era essa”. Sr. Deca fala ao mesmo tempo: “é, ele ia chegando e a chamada dele era essa”.

Quando eu conversava com as *cantadeiras* e *cantadores* e eles me contavam histórias acontecidas há mais tempo ou comentavam sobre *versos* ou *cantigas* que tinham tomado parte nos *Noves* cuja descrição compõe esta dissertação, muitas vezes diziam: “aí ele cantou” [tal *chamada*, por exemplo] ou “ela disse assim” [um verso]⁹³, além de utilizar o termo “fez” ou afirmar que “fulano era o dono daquele nove”, por exemplo. As vezes em que ouvi menção ao “dono” de um *nove*, *caboclo*, *polista* ou *chamada*, tratava-se de um homem. As afirmações relativas às mulheres faziam referência a seu vínculo com *versos* específicos.

A relação entre as noções de “istuciar” e “proferir”, ligada a princípio à responsabilidade pela autoria, parece estar vinculada a outro elemento: a diferença entre o que é concebido anteriormente à realização do *brinquedo* e o que é elaborado enquanto este se sucede. Em uma ocasião em que conversei com uma *cantadeira*, ela contou que um dia ela e um *cantador* foram “pondo verso, pondo verso”, e ele *falou*: “eu vou jogar meu verso/ no fundo do coador/ pelo jeito que eu tô vendo/ seus verso já acabou”⁹⁴. Ela disse: “se quiser saber verso/ vai rolar na cinza quente/ que seus verso é istuciado/ os meus é de repente”. Em fevereiro, antes do *Nove*, eu estava conversando com D. Antônia e ela disse: “se ele [Deca] já recebeu o recado lá, já está istuciando eles [os noves]. Os *versos* ou *cantigas istuciados* podem ser elaborados com alguma antecedência em relação à realização do *brinquedo*, mas também ouvi muitas vezes *cantadores* e *cantadeiras* dizerem: “istuciou na hora!”. A diferença que talvez seja a mais relevante, assim, é entre aquilo que é elaborado anteriormente ao *brinquedo* e aquilo que é criado - ou proferido, como vimos - enquanto o *brinquedo* é realizado. No primeiro caso, os *versos* e *cantigas* são valorizados, assim como as pessoas capazes de *ideiá-los*. Mas a perspicácia de “intuir umas palavras ali que dão certo”, como apontou o *cantador* Nilo, proferindo *noves*, *versos*, *caboclos* ou *chamadas* justamente enquanto a *brincadeira* é realizada, parece superar o valor remetido ao que é concebido anteriormente. Quando Zé de Chicão me contou o caso de um “encontro” em que uma “equipe venceu” a outra, este elemento foi apresentado como determinante para a “vitória”:

⁹³ Lembro aqui o uso, nas *brincadeiras*, dos termos “falar” e “responder”.

⁹⁴ Eu não havia entendido bem o segundo *verso* (era a primeira vez que ouvia o termo “istuciar”) e perguntei a ela sobre. Ela repetiu os dois e então, ao invés de falar “eu vou jogar meu verso” no primeiro, disse “eu vou dar a despedida”.

Zé de Chicão: Ele [fulano] é tão inteligente que às vezes vinha equipe de outro lado, nós ia para fazer encontro, né? E nós nunca apanhou! Nunca, nunca, nunca. Sempre nós batia; nós vencia, no caso, né? Nós vencia os outros, então ele é muito inteligente. Eu: era equipe de onde que vinha?

Zé de Chicão: no caso, isso já tem bem uns anos, mas quando... que aqui passava uma Folia do Divino Espírito Santo, né? Ficava batendo um tamborzinho, uma caixinha e então à noite não podia fazer outro tipo de dança a não ser nove; essa é a lei, né? Roda, nove, batuque, vilão. Então, quando nós chegava, essa folia ela era aqui de Chapada do Norte, só que o morador, o cara que era o procurador, o chefe, morava em um lugar aqui por nome de [fala o nome do lugar], né? E [neste lugar] tem bastante cantador, de Nove, Folia de Reis... E acontecia que quando nós estava perto aqui numa varginha que tem no Ribeirão, aí já estava perto [do lugar], e aí eles de lá vinha encontrar com nós, e nós ia, né. E teve um, um dia mesmo, aí nós preparou bastante! Ele é inteligente mesmo! Falou “oh! os de lá veio cantar com nós”. Ah, mas foi onde eles perdeu... Porque, sabe como é que é que eles perdia, por quê que os de lá perdia? Porque os de lá já tinha os nove tudo marcadinho, né? Esse e esse, e mais esse e mais esse. Vamos supor, tinha dez nove, eles sabia dez nove e às vezes nós sabia oito, dez também, mas quando acabava o que nós sabia, nós inventava rapidinho! [Ideiava, disse D. Geralda] Ideiava rapidinho, nós ideiava um nove e saia bonito. É ele que era o inventor, né? E aí, mas era beleza! E aquilo ficava, né? Aquele nove nós ia cantando direto. É, e ele ficava ali, gravado na história no caso, né? Então, por isso que eles não vencia nós. Às vezes eles estava cantando um, era o último que nós tinha que cantar para cá também. Eles cantava lá e nós tinha que responder de cá, né? O último. Enquanto nós estava cantando, ele saia, ele dava uma saidinha e aí ele inventava dois, três, rapidinho. E aí chegava, e ia fazer um ensaio, nós era bastante, né? Os que estava cantando, estava; os que não estava, ele ia: “chega cá! vamos ensaiar aqui!”. E aí ensaiava, quando nós terminava... “E agora?”. “E agora é nós! Pode deixar com nós!”. E aí ele batia a viola e “oh!, mas nós nunca escutou esse nove!”. Mas era inventado... Era na hora!

A “vitória” atrelada à capacidade de elaborar “palavras” no decorrer da *brincadeira* também foi mencionada por D. Lia e D. Preta, em Ribeirão de Areia, no mês de julho. Aquela havia comentado comigo sobre um incidente relacionado a *versos* e perguntei a ela como tinha sido o caso:

D. Lia: Ah! Foi no São Paulo. Foi aquele [fulano]. Que ó, Nossa Senhora! Aquele dali, nuunca vi no mundo um homem saber verso daquele tanto! E nós dois foi desafiar uns ao outros. Mas eu venci ele. Porque todo verso que ele jogava... [fala com a amiga] Preta! eu não sei que minha cabeça abriu assim, que todo verso que ele jogava eu matava... respondendo ele, e ele jogava me respondendo também, mas nós ficou ó...

Eu: Mas como que a senhora venceu ele?

D. Lia: Uai! Porque os meus versos rebatia os dele, respondendo, né. O que ele falava.

D. Preta: Aí quando chega uma altura, eles pára porque eles esquece o quê que eles vai responder. Ela venceu no caso, né. Eu também um dia argumentei mais [fulano]. Ele começou pôr o verso desafiando era [fulana]. Porque ela estava namorando [o irmão do fulano] e depois quando [o irmão] chegou, ela já tinha outro namorado. Aí ele [o fulano] começou, foi pondo verso, foi pondo verso, desafiando ela. Aí [fulana] ficou meia coisa assim, não respondeu, e eu peguei e respondi para ela. Fui

respondendo, fui respondendo. Foi indo ele está assim: “ó Pretinha, vamos parar com isso porque eu vi que nós dois não dá certo não” [Risos]. Porque todos que ele punha, eu respondia. Mas agora... ó, minha cabeça está como diz...

Lia: Esse dia eu não sei o que é que foi não, só sei que todos que ele punha, eu matava...

Quando se “trova verso”, “maltratando um o outro”, como disse o Sr. Deca, aquele que “vence” é o que é capaz de lidar habilmente com as palavras e o canto enquanto a *brincadeira* segue. O que perde é o que fica “sem palavras” ou, melhor dizendo, é o que primeiro fica sem elas: o silêncio dele se estende àquele que “venceu”. O “vencedor” vai “conversar” com quem?⁹⁵

Quando eu estava na casa de um *cantador*, no mês de julho, e falávamos sobre *brincadeiras* ocorridas recentemente, ele mencionou outro *cantador*, afirmando que este não *brincava* há bastante tempo. Disse: “tem muitas coisa que a gente joga e ele não pega mais, né”. Nas histórias que ouvi, a menção à necessidade de *responder* o que o outro *falava* era recorrente:

D. Antônia: Às vezes tinha uma moça namorando um rapaz que a gente interessava nele, né? E outra vinha para namorar, aí a gente inventava:

A moenda voou, tomou vento
Quem namora aqui hoje perde o tempo

A moça cantava:

A moenda voou, tomou vento
Quem namora aqui hoje casa sempre

Ficava de apico [desagrado mútuo, rivalidade, raiva] com o outro. Chegava uma querendo tomar o namorado da outra, às vezes já tinha tomado, estava, como diz, com dor de cotovelo, que o povo falava, e aí punha esses verso de apico. Eles falava com a gente, a gente tinha que responder.

D. Ana: tinha que responder!

D. Antônia: e aí pegava fogo.

⁹⁵ A questão do desafio é uma temática constante em objetos que têm o caráter de “fala-resposta”, como as emboladas, repentes, cocos. Não poderei tratá-la aqui, mas talvez fosse interessante pensar essa discussão à luz de análises de trocas guerreiras que não apenas revelam a dimensão positiva (a “troca”) de uma relação aparentemente negativa (de hostilidade), como focalizam o modo como esta hostilidade sinaliza para um regime em que o Outro é mais que um espelho para Eu, sendo a relação com a alteridade constitutiva de - e interna ao - próprio Eu. Da sustentação da hostilidade dependeria assim a sustentação do Eu e todo seu futuro... (como, por exemplo, na análise de Viveiros de Castro e Carneiro da Cunha 1985 da vingança para os Tupinambá).

O *cantador* Zé de Chicão afirmou, em uma conversa no mês de agosto: “é bonito quando um joga um verso bem agradável para o outro, né”, e cantou:

Eu vou te responder/ na folhinha da arruda
Se esse verso for pra mim/ nossa senhora te ajuda

“Aí o outro responde, né”, diz ele:

Eu vou dar mais uma volta/ na pena do quem quem
Se esse verso não for pra você/ não é pra mais ninguém

E continua:

Beija-flor do rabo branco/ dá notícia do meu bem
se tá vivo ou se tá morto/ se tá no braço de alguém

O outro responde:

Está vivo e não tá morto/ e nem tá nos braços de alguém
tá passando o sofrimento/ que você sofre também

Para que uma “conversa” exista, é preciso haver *falas* e *respostas*. O silêncio que se impõe pode sinalizar que o que tinha para ser dito já o foi: não se tem mais nada a dizer. Mas a ausência das palavras pode também apontar que não se consegue dizer mais nada: é o limite da própria linguagem e da possibilidade de a “conversa” ter continuidade. O que parece ser continuamente construído com a troca mútua de *versos* ou *cantigas* de amor ou *apico* é justamente a (im)possibilidade de a “conversa” existir. As palavras, como o silêncio, seriam formas de se perscrutar o outro a partir do que pode ser dito, do que é possível dizer.

Bidu, com um violão, e Nilo, com um pandeiro, aproximam-se. Deca chega com outro violão e eles começam a cantarolar a *serenata*⁹⁶. Vão formando uma roda. Nesta *brincadeira*, há também oito *cantadores*, como no *nove*. Os dois *violeiros* iniciam o *brinquedo* lado a lado, em círculo, com os respectivos *ajudantes* ao lado de cada um deles: ao lado de um *violeiro*, na roda, está um *segundeiro*, depois um *contrateiro* e então um *requinteiro*.

⁹⁶ Faixa 10 cd anexo.

Entre os *versos jogados*, canta-se “aiê, ai, ai, meu amor é serenata”, mas não necessariamente ao fim de cada *verso*. Depois dessa espécie de estribilho, as pessoas que estão lado a lado no círculo giram uma ao redor da outra para em seguida trocarem de lugar mutuamente - ao som das violas ou violões. Assim, enquanto uns movimentam-se em sentido horário, outros se movimentam em sentido anti-horário. Enquanto o *verso* é *colocado*, como vimos em outras *brincadeiras*, as pessoas permanecem no lugar onde estão.

Qualquer um pode puxar verso, tem problema não⁹⁷. Eu com minha turma vamos te ajudar, para entoar. O legítimo é a turma [de cantadores] daquele lado [da roda] que a pessoa estiver na hora, ajudar aquela pessoa. [...] a hora que está parado, põe o verso. A hora que termina o verso, vai dançar. Vai rodar um ao outro.

Sr. Deca



Zé Concebido chama o Sr. Valdomiro. Deca pede para Bidu e Zé Aécio afastarem um pouco, porque “é outro tipo de... brincadeira”. Sr. Valdomiro se aproxima

⁹⁷ Ouvi poucas vezes, como essa, o uso do termo “puxar verso”.

dele, fala alguma coisa, e Deca diz: “serenata”. Aponta o lugar para D. Ana, D. Antônia e Luca e vai falando para o pessoal chegar mais para lá ou para cá. D. Ana fala com ele: é de par, né? E começa a contar as pessoas. Os *violeiros* ficam um ao lado do outro, e os outros *cantadores* ao lado deles. D. Antônia está ao lado de D. Ana, que por sua vez está ao lado de Luca.

Sr. Deca, ao me falar sobre este *brinquedo*, fez menção a um aspecto que parece ser valorizado não somente nele.

E o silêncio da serenata, se você vesse igual aqui, nós aí na região minha já tinha costume, quem queria ouvir, ficava todo mundo em volta ali. Uns caçava até um lugar mais alto, quem nunca viu, para assistir, né? E aí só os cantador [ênfatisa as três últimas palavras], a turma da serenata ali. Vamos supor, eu joga meu verso, e aí na hora de falar ‘Aiê, ai ai, meu amor é serenata’, todo mundo canta, a mulherada toda ajuda a cantar. Mas igual aqui, a hora que faz aqui para turma dançar, ó [toca o violão] ficava um silêncio! Então quem estava por fora tinha condições de escutar direitinho, né? Ficava aquele silêncio, você só ouvia o povo batucando, rodando, sapateando ali quem queresse sapatear. Aí era mais bonito. E aqui tinha um senhor, ele ajudava a cantar. A primeira vez que esse homem... nós cantou essa serenata lá na casa de meu pai. Ele estava ajudando, e quando ele viu a coisa como é que corria, estava correndo tão bem, nós achava graça dele porque na hora que a gente falava: [cantando e tocando violão] “Aiê, ai ai, meu amor serenata”, a gente ia tocar aqui para dançar [toca o violão], ele pegava um batidão assim: “ai, minha Nossa Senhora da Aparecida! Estou sumindo! Estou sumindo, gente!” Dançando e gritando que estava sumindo. Mas o povo achou mais engraçado ele de que a serenata. Ele gritava: “oh! minha Nossa Senhora Aparecida! Estou sumindo!” e sapateando e rodando “Estou sumindo!” [Rimos].

Um *cantador*, ao me contar que “de primeiro” somente eles cantavam no *nove*, não se batia palmas fortuitamente e criança só participava se estivesse *ajudando* (na *requinta*, em especial), disse: “é mais seleta, né”. E continuou: “mas todo mundo quer divertir. É bom que todo mundo diverte, né”. Um número grande de pessoas *brincando* e o som de muitas palmas e gritos durante o *brinquedo* parecem causar um certo incômodo a muitos dos *cantadores* e *cantadeiras* que conheci⁹⁸. Uma ocasião em que estávamos assistindo ao DVD com a gravação do *Nove*, uma *cantadeira* disse: “ele [o Nove] é bom depois... da meia-noite em diante por isso, porque o povo fica mais silêncio. Ó aí para você ver. Cadê aquele barulhão que tinha? Acabou”. Na primeira vez em que conversei com o Sr. Bernardo, quis confirmar se os *Noves* sempre ocorriam à noite e ele disse: “sempre à noite. À noite tem mais graça. À noite é mais silêncio”.

⁹⁸ Ouvi algumas vezes o termo “espetáculo”. Quando uma criança perguntou a uma *cantadeira* a respeito de um determinado *verso de apico*, ela respondeu: “não, isso aí não, isso é espetáculo, feio demais”.

As pessoas estão dispostas em círculo. Deca e Bidu cantam a *chamada* que antecede o jogo de *versos* na *serenata*. Colocam a primeira parte de um *verso* e então: “com intenção na serenata/ meu anel é ouro e a pedra é prata”. A segunda parte do *verso*, depois as duas frases acima novamente e então acrescentam “os carinho dessa moça é que me mata”. Depois vão *colocando versos*, acompanhados, respectivamente, por Zé Concebido, Manoel Macedo, Sr. Tião Paulino, por Nilo, Sr. Valdomiro e Zé Aécio. Entre um e outro *verso*, as pessoas giram umas ao redor das outras enquanto se ouve os violões, sem canto.

É de vera, companheiro/ bonito falar no tã
Tudo que é bom, é gostoso/ e tudo que é gostoso é bã
Deca

Cadê meus companheiro/ que me ajudava a cantar
Quando nós cantava junto/ fazia as pedra chorar
Bidu

Aei, ai, ai, meu amor é serenata

Agora me deu saudade/ não posso dizer de quem
Alembrei de meus irmão/ que tá lá e não evém
Deca

Hoje eu não canto mais/ como algum dia eu cantei
Eu bebi água da cana/ até a fala mudei
Bidu

Quando chegou ao lado de D. Ana, Deca *falou*:

Ô minha irmã/ minha irmã do coração
Se você passar amargura/ eu te ajudo a ter paixão

Depois de Bidu *colocar* mais um *verso*, Deca cantou:

Ô meu cunhado/ essa vai em seu louvor
O salto do seu sapato/ corre água e nasce flor

Em alguns momentos, Deca jogava um *verso* seguido de outro. Depois de mais alguns *versos* e giros entre os que *brincavam*, a *serenata* teve fim. Os *cantadores* começavam a se encaminhar ao canto do salão, de onde saíam com mais um *nove*.

D. Ana, Luca, D. Geralda e D. Antônia estão juntas novamente. O salão não está lotado, como no início, mas continua cheio. Quando acaba o segundo *nove* depois da *serenata* (já foram *brincados* dez até agora), Deca e Bidu (*tiradores* do anterior) chamam alguém e correm alguns passos, sorrindo. Deca entrega o violão a Bernardo. Depois Bidu entrega outro a ele e pega o que Deca tinha entregado. Sr. Valdomiro se aproximou de mim e conversamos sobre quando eu voltaria lá. Disse que esperava estar vivo, “se Deus quiser”. Então pôs a mão no chapéu e o suspendeu da cabeça por um instante, para colocá-lo novamente no mesmo lugar.

Tem início a próxima *chamada*:

Amanhã me vou me embora
Chegou a hora dos canário chorar

Eu não vou me embora não
Chegou a hora dos canário chorar

Chegou a hora dos canário chorar
Você me dá sua mão, eu choro
Adeus, morena, vou me embora pro Paraná

(Bernardo, Zé Concebido, Sr. Tião Paulino e Manoel Macedo)

O Gilson é gente boa
Chegou a hora dos canário chorar

Que eu mesmo posso gavar [exaltar]
Chegou a hora dos canário chorar

Chegou a hora dos canário chorar
Você me dá sua mão eu choro
Aê, morena, vou me embora para Paraná

(Deca, Toninho, homem de boné, Zé Aécio)

Quando Deca e os companheiros estavam *respondendo*, Zé Aécio (*falando a requinta*) cantou longamente “chegou a hora dos canário chorar”. Como de costume, o *requinteiro* continuava a cantar durante um tempo após os outros *cantadores* pararem, mas desta vez este tempo parecia mais longo. Deca estava olhando para o chão e foi

suspendendo a cabeça. Olhou para Zé Aécio, e este parou de cantar. Deca, no mesmo instante, levantou o polegar para ele. Os dois sorriram.

Bidu chegou meio rindo e quase trazendo Santos Chagas pelo braço. “Colocou-o” na *carreira* de Deca. Antes de sair do meio dos *cantadores*, aproximou-se do ouvido de Deca, que o respondeu: “Isto!”. Já de frente à Manoel Macedo, Bidu disse algo a ele e apontou a entrada da venda, onde o Sr. Santo tinha ficado a maior parte do tempo. Bernardo *tirou o nove*:

Cadê o galo daqui
O galo daqui já morreu

(Bernardo, Zé Concebido, Sr. Tião Paulino e Manoel Macedo)

Deca *respondeu*:

Da meia-noite pro dia
o galo daqui sou eu

(Deca, Toninho, homem de boné, Zé Aécio)

Quando iam começar a *passar*, Deca, com o violão, foi virando-se para Toninho, a seu lado, enquanto afastava de si o instrumento, para entregá-lo a ele. Ria um pouco. Toninho sorriu, talvez hesitando, mas pegou o violão e foi para o lugar de Deca, que ficou *falando a segunda para* ele. Toninho me contaria dias depois que esta foi a primeira *brincadeira* de *Nove* em que ele foi *tirador*.



De frente para um homem de chapéu preto, Dino bate no peito para cantar “o galo daqui sou eu”. O prato que D. Geralda trouxera ocupa suas mãos em alguns

momentos e também as de outras pessoas. Roberta toca pandeiro durante alguns *noves*. A caixa não é mais ouvida.

No *nove* seguinte, o Sr. Santo está *falando a requinta para* Deca, ao lado de Toninho e Sr. Valdomiro. Deca começa a *tirar*, e olha para Santos Chagas:

Cadê o dono da casa
Que eu não tô vendo ele aqui

E continua, *falando a segunda parte* para Bidu (que está na *resposta* com Zé Concebido, Bernardo e Zé Aécio):

(Pois) Eu tô desconfiado
Que (ele) foi pra cama dormir

Eles riem, Sr. Santo ri. Sr. Valdomiro aponta para Santos Chagas, sorrindo, e sapateia com Deca. Quando ficam na lateral, ambos batem palmas da mesma forma que muitas vezes vi as *cantadeiras* fazerem. Começam a *passar*. Quando as duas *carreiras* se cruzam, Bernardo (*falando contrato para* Bidu) esfrega o dedo indicador no bigode, como se o estivesse coçando, mas aponta a direção de Santos Chagas. Eles riem.



Antes de iniciar o *nove* seguinte, Bidu, Bernardo e Deca trocam algumas palavras sobre a qualidade dos prefeitos na região. Naquela semana, conversando com

Sr. Manoel Macedo e Sr. Bidu, eles me disseram que queriam cantar, na *brincadeira* daquela noite, um *nove* que falava algo sobre prefeito.

Depois da *chamada*, Deca bateu com a mão no violão e disse: “pode mandar”. Bidu *falou*⁹⁹:

Eu vou cantar (brincar) meu nove
Mandado do prefeito
Avião veio lá de baixo (na cidade)
Não achou o campo feito

(Bidu, Zé Concebido, Sr. Tião Paulino, Zé Aécio)

Avião veio lá de baixo (na cidade)
Não achou o campo feito
Panhou a (outra) direção
Foi pousar (para assentar) em Ouro Preto

(Deca, Bernardo, Sr. Valdomiro, S. Chagas)

Na hora da *resposta*, D. Geralda estava ao lado de Luca e D. Ana, e pareceu perguntar algo a elas. Luca conversou um pouco com D. Ana, depois virou-se para D. Geralda e disse: “nós também não conhece”. Na sequência, D. Ana cantou junto com os que estavam *falando* (a primeira *parte*). Devagar, começou a acompanhar e cantar mais alto. Luca ficou observando-a. Eu estava *passando* e fiquei em frente à D. Geralda. Ela virou-se para D. Ana, deu um sorriso, e então fez o mesmo para mim. Começou a cantar a *resposta*, e eu fiquei prestando atenção no que ela dizia, para ver se entendia e cantava também. D. Zizi, que eu conhecera dias antes, estava ao meu lado na *carreira* e, quando ficamos na lateral, ela bateu palmas como as demais *cantadeiras*.

Sobre mulheres, *resposta* e *fala*

O *respondimento* das mulheres no *nove* e sua participação no *brinquedo* é imprescindível, como vimos, para que o canto possa *entoar* e para que a *brincadeira* seja “animada”. Sem mulher não há *Nove*. E sem homem também não. O conhecimento e a “garganta” necessários para se cantar com primor são requisitos tanto para eles quanto para

⁹⁹ A gravação da *chamada* e do *nove* constam do DVD anexo.

elas¹⁰⁰. As *cantadeiras* devem ser ouvidas no salão e, para tal, é bom que tenham a “voz limpa” e, pelo que percebi, também “alta” e “fina”. Ouvi inúmeros *cantadores* se referirem a algumas mulheres - vivas ou já falecidas - como exímias *cantadeiras*. Muitos diziam, em algum momento: “ali é uma cigarra”. Ouvi este termo ser usado também como uma referência, especialmente, aos *requinteiros*, como apontei no primeiro capítulo.

A *fala da requinta*, inclusive, por alguma mulher, também foi mencionada por muitos *cantadores*. Alguns me contaram que chegaram a *brincar o nove* com uma *requinteira*. Sr. Manoel Macedo (*requinteiro*) afirmou, a respeito de Bastianinha, filha mais velha do Sr. Zé Concebido: “É boa para pôr uma requinta! Não tem um requinteiro de homem para falar requinta igual ela não. Voz liimpa e entoação tão bonita!”. Ele e o Sr. Bidu também elogiaram D. Alaíde (à qual também se referiu Zé Aécio e o Sr. Joaquim Paulo), D. Zizi e D. Mariinha de Custódio: “chega a piar!”, exclamou Sr. Bidu. “Se for para cantar duas noite, elas põe requinta”, completou o Sr. Manoel Macedo. Sr. Deca mencionou duas mulheres que moravam na região de Santo Antônio do Bolas, próximo à casa do Sr. Clemente Vaqueiro, onde eu tinha estado - Duchica e Ana Beba: “elas era lisa na requinta, elas falava requinta para nós. Mas cantava requinta, assim, a noite inteirinha!”.

O vasto conhecimento das mulheres em relação aos *versos*, à dança do *vilão*, a *roda*, ao *batuque* e também ao *nove* era muitas vezes mencionado por homens, como quando assistíamos ao DVD do *Nove*, em Jenipapo:

Sr. Tião: Essa mulher também canta, olha!

Sr. Zé Concebido: Canta demais, Antônia.

Sr. Manoel Macedo: Essa aí, é, sabe todos nove, para ensinar qualquer um.

Sr. Tião: Sabe. Ela estava ensinando Deca.

Sr. Manoel Macedo: Estava, os nove que Deca esqueceu, ela lembrou ele tudo. Isso é fora os que ela sabe!

Tanto para *falar* quanto para *responder*, é preciso saber o que se vai “dizer”. Quando conversei com D. Ana e D. Antônia ainda em fevereiro, D. Ana me contava a respeito de um *Nove* ocorrido semanas antes de eu chegar à região. Alguns *noves novatos*, que ela não conhecia, foram cantados na *brincadeira*: “Cantou uns bem lá que é diferente. Mas tudo eu respondia [fala sorrindo]. Eu punha sentido em Deca responder, como Deca falava eu também falava, né. Na hora, as menina: como é, mãe, como é, mãe?”. Ela continua:

¹⁰⁰ Não ouvi nenhuma menção à importância de uma *cantadeira* ter o “peito bom”, como no caso dos homens. Mesmo à “garganta” ouvi menos referências do que quando se tratava de homens.

Elas canta e tudo, mas nós é que é das mais velha, nós não esquece como é que responde, né? Na hora de responder o nove as menina fica: ô mãe, como, mãe? Eu falo: na hora de vocês ver eu cantar, vocês acompanha!

Ela menciona um *nove* cantado no *brinquedo* (“que moça é aquela/ que tá na janela/ de vestido branco/ da gola amarela, é ela// é ela, é ela/ tomando amor dos outro/ falando (pensando) que é o dela/ é ela”):

A menina respondia o mesmo que os homem falava! Vestido branco, a gola amarela, é ela. A gente não é assim não! Para responder, fala assim: “tomando amor dos outro, falando que é o dela, é ela”. Mas elas não coisa... [...] eu sei que as menina toda hora me perguntava, eu ensinava, e quando era na hora...

É preciso também saber *passar*. Quando assistíamos ao DVD do *Nove*, uma das *cantadeiras* dizia: “Eu não esbarro o balanceado para poder atravessar não, você quer ver... presta atenção para você ver. (esperamos um pouco, olhando para a televisão). Olha aí. Tem uns que esbarra para poder passar, né. Eu não. Do jeito que eu estou eu vou. Quer ver? Aí, ó. Entendeu como é que é?”. Ela também mostrava um dos *violeiros* que tocava com o “braço” do violão quase na posição vertical: “esse daí não precisa dele baixar nem suspender”. Ele também “passava direto”.

Como afirmou uma dessas mulheres, é necessário ainda saber o momento e a forma de se bater palmas: não pode ser “de qualquer jeito”, como ressaltou uma *cantadeira*, mas “entoado”, no “riti” [ritmo?]. Deve ser quando a fileira em que a pessoa está torna-se a “carreira de fora”, localizada em um ou outro extremo da série de *carreiras*: o lugar onde os *cantadores falam a chamada* ou o mais distante deste. Neste momento, as quatro pessoas da “lateral” devem estar paradas, ou seja, sem movimentar o corpo para frente ou para trás “marcando o nove”, como disse o Sr. Manoel Macedo. Não há ninguém de frente para elas: os que estão na *carreira* mais próxima estão voltados para outros, da *carreira* seguinte.

O salão está mais vazio, mas ainda há bastante gente. Deca chega com uma garrafa de Cortesano (vinho) e um copo e começa a servir as pessoas. Passa pelas *carreiras*, e os que aceitam a bebida (homens e mulheres) tomam-na “de virada”. Luca, D. Geralda, eu, D. Ana, a filha do Sr. Tião Paulino aceitamos.

Antes de ter início a próxima *chamada*, Bidu e Deca estão conversando, e este chama Luca. Ela diz algo a ele. Deca e Bidu então se encaminham para o canto. Um

homem aproxima-se deles e pede um *nove*, dizendo: “É velho, dos antigo, do tempo do meu pai”. Deca fala com Bidu: “mi maior”. Parece procurar alguém. Depois de um tempo, fala com Bidu: “Ela quer aquele”. E canta no ouvido de Bidu, enquanto toca violão:

Ô Maria, você traz a sanfona
Ô Maria do meu coração

Bidu exclama: Eh!

Deca continua:

Quero mostrar pra esses cabra
Como é que se atravessa o salão

“Cadê o contrato? Cadê o contrato?”, pergunta Deca. Sr. Zé Concebido sai. Deca olha para o lado e então chama: “Concebido! Ô, Concebido!”. Sr. Zé Concebido volta e ele fala: “Chegou um contrateiro aqui”, olhando para um homem que está de boné.



Depois desse *nove* (o 17º da noite), eles brincam as *rodas* Manelita e Chora Bananeira. Deca e D. Ana estão no centro do círculo. Deca sai e D. Ana escolhe Luca para dançar *mais ela*. D. Ana sai, Luca fica no centro. Muitas pessoas *colocam versos*

ao mesmo tempo; Luca começa a *jogar* um. Põe as mãos abertas ao lado de cada lado do rosto, e canta. Depois “puxa” o “eu tenho saudade, Manelita/ saudade eu tenho, Manelita..”, que figura como um estribilho. Três pares dançam dentro da *roda* ao mesmo tempo, enquanto todos cantam Manelita e permanecem no mesmo lugar onde estão. Quando se *joga o verso*, a roda gira em sentido anti-horário, com todos de mãos dadas. Luca me chamou, dançamos. Começam a cantar Chora Bananeira. Chamo Mara, de Machado. Depois de pouco tempo, quatro pares dançam no meio da roda. Deca me chama. Quando sai, dá a mão à Bernardo. Chamo D. Antônia. D. Geralda chama Deca¹⁰¹. Ele *joga*:

Entrei dentro dessa roda/ sem pensar nem imaginar
Eu não sei quem é que tiro/ nem quem é que eu vou tirar

E logo em seguida, outro:

Eu descí praí abaixo/ mandado por gasolina
Com desculpa do vilão/ peguei na mão da menina

Um homem põe o verso:

É de vera minha gente/ aqui estou feliz
Na casa de Santos Chagas/ com Deca de Antônio Rodrigo¹⁰²

Sr. Deca *responde* (“Coloquei esse para ele”, diria dias depois, quando ouvíamos em sua casa a gravação em áudio da *brincadeira*):

Muito obrigado/ da sua delicadeza
uma dália cor de cana/ seu amor é uma beleza

Deca chama Luca, postando-se de frente a ela e apontando-a - começo a perceber que algumas pessoas *tiram* as outras dessa mesma forma. Sr. Bernardo me chama. Antes disso estava em pé, parado, de braços cruzados, no centro da roda. Agora cinco pares estão no meio. Chamo D. Geralda. Ela chama Bidu. O estribilho estava no final, e então ela “puxou” em voz alta mais um “Chora Bananeira”, e dançou mais um

¹⁰¹ Trecho da *roda* pode ser ouvido na faixa 11 do cd anexo e também consta do DVD anexo.

¹⁰² Como Sr. Deca comentou quando ouvíamos depois a gravação, já na casa dele: “Geraldo, no caso”. Antônio, como vimos, é o irmão mais velho de Deca e o usual é fazer a referência ao pai: Geraldo Rodrigo, pai de Deca e Antônio.

pouquinho. Sr. Bidu me chama. Quando retorna ao círculo, fica ao lado de Deca, de mãos dadas a ele. Chamo Luca. Luca chama D. Antônia.

Um homem *põe o verso*:

Você me desculpa/ que eu tô aqui sem chapéu
Tô aqui na brincadeira/ é só com Deus do céu¹⁰³

Dino *jogou*:

Eu descí praí abaixo/ foi tomando (tocando) meus assunto
vi o rastro do capeta/ forma de fazer defunto

Todos riem. Acaba a roda.

Quando ouvimos a gravação dias depois na casa do Sr. Deca, comentamos sobre a quantidade de versos que homens e mulheres *colocaram*. Eu observei que as mulheres ficaram mais caladas. Ele: “é, foi só homem...”.

D. Antônia está próxima à parede. Luca se aproxima. D. Geralda chega e fala algo com Luca. D. Antônia também diz algo a ela. Ela olha ao redor e depois fixa o olhar em uma direção, atravessando o salão e chamando: “Ô, tio Deca, ô, tio Deca... batuque”. Chega ao lado dele e, novamente: “batuque”. Pouco tempo depois, D. Antônia fala com ele: “Mariazinha primeiro, Deca, que batuque já dançou daquela vez, Mariazinha não...”.

Algumas pessoas comem a *farofa* que começa a ser servida. O salão está menos cheio. São quase duas horas da madrugada. Algum tempo depois, o *carro* de Machado iria embora.

Deca está começando a tocar, de frente para Bidu e Bernardo. Luca está ao lado dele, e D. Antônia ao lado de Bernardo. Bidu cantarola a *mariazinha*. Deca chama D. Ana. Um homem se aproxima e começa a cantar um *nove*. Deca o acompanha no violão, Bidu também. Os dois cantam: “aeh!”, no final. Então Deca afasta-se um pouco, olha rapidamente para a câmera e depois diz: “Acho que eles vão dançar agora mariazinha”.

¹⁰³ “E ele estava sem chapéu mesmo”, disse Sr. Deca ouvindo a gravação.

Nilo chega ao lado dele, com o pandeiro. Deca fala com a irmã: “Ana, é vocês que vai ter que começar...”¹⁰⁴.

A *mariazinha* é brincada com *pares* também, nesse caso de duas pessoas. Os *pares* formam uma fila, uns atrás dos outros. Um ou dois deles, na extremidade, ficam voltados para uma direção oposta à que o restante dos *pares* está (estes pares figuram como a *carreira* dos *cantadores* que está no extremo delas na *brincadeira* do *nove*. Enquanto todos iniciam a *brincadeira* voltados para uma mesma direção, ou seja, vendo as costas dos que estão posicionados à frente, estes quatro *cantadores* não estão de costas, mas com a parte frontal do corpo voltada para os outros quatro *cantadores* e as *carreiras* que estão atrás deles). As pessoas que formam o *par* dão-se as mãos. “De primeiro”, usava-se um lenço: cada pessoa segurava uma ponta dele e o espaço entre o par ficava maior¹⁰⁵. É neste espaço que as pessoas vão passar. O primeiro par abaixa-se e passa sob os braços dados do segundo par. Depois passa sobre o terceiro par, que agacha-se para passar sob seus braços. Cada par deve abaixar-se em um momento, no encontro com um par específico, e levantar os braços em seguida, próximo ao par seguinte.



¹⁰⁴ Trecho da gravação na faixa 12 do cd anexo.

¹⁰⁵ Como vimos no capítulo um, algumas descrições de danças designadas pelo termo “vilão” ressaltam o uso de lenços, bastões ou facas pelos participantes (por exemplo, Araújo 1964). Como eu disse, algumas descrições do “vilão” na literatura assemelham-se mais à *mariazinha* que à *brincadeira de viola* denominada *vilão*. Para detalhamento, ver Giffoni 1973.

Canta-se - os *violeiros* e os que estão *brincando* - a *cantiga da mariazinha*, que figura como um estribilho, como acontece em outras *brincadeiras*. Também *joga-se versos*. Em alguns momentos, canta-se “berabo, mariazinha” a cada parte de *verso*. Em outros, *fala-se* duas partes de *verso* antes disso.

Formamos os (sete) pares. D. Ana, D. Antônia, Luca e D. Geralda *brincam*, além de outras mulheres e alguns poucos homens. Começamos a dançar e então, depois de pouco tempo, Deca e Bidu cantam:

Mariazinha, seu ranchinho beira no chão (rancho de beira no chão)
Berabo, mariazinha

Sr. Deca *jogou*:

Já fui alegre e contente
Hoje eu não sou mais ninguém
Berabo, mariazinha

Já fui consolo dos triste
Hoje eu sou triste também
Berabo, mariazinha

Ninguém *colocava* outro *verso*, e ele *pôs*:

Menina, joga seu verso/ deixa de tanta vergonha
Pois aqui não é cidade/ aqui é mata medonha

Continuamos a dançar mais um tempo sem alguém *colocar verso*. D. Antônia vai começando a *pôr* um e ao mesmo tempo o Sr. Deca diz: “Ó, o verso!”. Não consegui entender o *verso* que ela *colocou*. Ele *respondeu*:

Se esse verso foi pra mim
Berabo, mariazinha

Dei você muito obrigado
Berabo, mariazinha

O caminho da sua casa
Berabo, mariazinha

Da minha parte tá tampado
Berabo, mariazinha

Uma mulher canta baixo, eles cantam junto com ela: “Berabo, Mariazinha...”.
Depois *põem*: “Eu não canto mais/ como algum dia eu cantei/ eu bebi água da cana/ até a fala mudei”.

A gente dançava e ria: em alguns momentos, parecia que tínhamos que abaixar, mas o outro par também abaixava. Aí tínhamos que suspender os braços rapidamente para que eles passassem embaixo, ou insistir abaixadas, para que eles levantassem os braços e passássemos. Nesta empreitada, eu me deixava guiar por Luca, que estava formando par comigo.

D. Antônia *joga*:

Eu tenho medo de cantar/ onde não sou conhecido

e Bidu e Deca cantam junto com ela, voz forte:

Eu tenho medo da peroba/ assobiar no pé do ouvido

Sr. Deca:

Ô Ana, que você viu /que tá rouca no cantar
Eu não sei se isso é vergonha/ quem perdeu procê achar

D. Antônia:

Quando você for embora / você vai de avião

Eles cantam com ela:

Mode a quentura do sol/ e a poeira do chão

Sr. Deca:

Toda moça dançadeira/ tem capeta na canela
Toda volta que ela dá/ ele cutuca a perna dela

Um homem se aproximou deles, e o Sr. Deca cantou:

Já chegou, está chegando/ já chegou quem eu queria
Já chegou foi o Zé Russo/ que tanta falta fazia

D. Antônia e o homem que estava formando *par* com ela iam passar sobre outro *par*, D. Zizi e Dora, mas nenhuma abaixava os braços. D. Antônia soltou a mão e foi atravessando, meio rindo. D. Ana começou a rir (vinha logo atrás) e saiu da formação, inclinando o corpo para baixo, com a mão na boca. Todo mundo meio rindo. D. Zizi estendeu a mão para o alto, para os *cantadores*. “Parou por quê?”, perguntaram eles. “Porque não conseguiu”, disse ela.

Alguns homens mexem em um violão e no pandeiro. Deca vai chegando com outro violão. Bernardo vem atrás, depois Bidu e Manoel Macedo. A filha de Nielza passa oferecendo um prato de *farofa*.

Bernardo cruza os braços. Bidu fala: “quatro”. Deca diz: “Heim, Bernardo”, e começa a cantar. Bernardo fica ao lado dele, Bidu está à frente. Deca fala: “Manoel!”. Eles se posicionam para *brincar o quatro*. Bidu, Deca, Manoel Macedo e Bernardo começam a sapatear e bater palmas. Giram, trocam de lugares. Deca está com o violão e é ele quem *põe os versos*¹⁰⁶.

Sr. dono da casa
Assunta (escuta) o que eu vou dizer
Carro não puxa sem boi
Nem eu canto sem você ai ai
Entrega, eu não entrego
Só depois que me matar
Tá sabendo que um homem é para outro
Mas a sorte é Deus é que dá, ai ai

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

Sr. Deca também *joga*:

Eu mais compadre Bidu
Mais parece ser irmão

¹⁰⁶ Faixa 13 do cd anexo.

Quando eu vejo ele cavar terra
Dá vontade de cavar chão, ai ai

Eles cantam novamente o *polista*:

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

Colocam outros *versos*, trocam os lugares, cruzando-se e, enquanto não cantam, batem palmas e pés.

Quando o *quatro* acaba, os *cantadores* preparam-se para o 18º *nove* da noite. Luca se aproxima da *carreira* deles, entre Bidu e Bernardo, e fala com Deca que o *carro* de Machado já havia ido e que elas teriam que ir embora naquele momento. Sr. Deca fala alguma coisa, ela sai. Despede de D. Geralda e de mim.

Amanhã eu vou me embora
Acorda, gente, que o dia tá amanhecendo

Eu não vou me embora não
Acorda, gente que o dia tá amanhecendo

*Acorda, gente, que o dia tá amanhecendo
É hora de entristecer
Eh, morena, eu já tô entristecendo*

(Bidu, Bernardo, Sr. Tião Paulino, Adão)

Deca, Zé Concebido, Dino e Santos Chagas *respondem*. Deca aponta para uma *carreira*: “não tem ninguém ai não?”. Sr. Zé Concebido vira-se para o lado onde estavam as cadeiras e diz: “Levanta, gente! Levanta, gente!”. Dino fala baixo: “Está tudo cansado”. E o Sr. Zé: “Levanta, gente!”. Depois de um tempo: “Levanta, gente!”. Seis *carreiras* foram *formadas*. Os *cantadores* dão quatro *voltas* em vez de duas. D.

Geralda, Dora, D. Celina e eu estamos na mesma *carreira*. D. Antônia se despede de mim.

No próximo *nove*, eles cantam:

A moça que dança o baile
Não dança o nove
Ninguém gosta dela

(Deca, Dino, Bernardo, Santos Chagas)

É o pau que não dá pilão
Não dá macera [recipiente de madeira, comprido, onde se põe o melado da cana-de-açúcar no processo de produção da rapadura]
E não dá gamela¹⁰⁷

(Bidu, Nilo, Sr. Tião Paulino, Manoel Macedo)

E no seguinte:

Ô menina, você vai no baile
Você leva o xale que lá vai chover

(Deca, Dino, Bernardo, Santos Chagas)

Ô menina, você tá doente
Você vai molhar, você vai morrer¹⁰⁸

(Bidu, Nilo, Sr. Tião Paulino, Manoel Macedo)

Quatro *carreiras* são formadas. Fico de costas para D. Geralda, *passando o nove*. Ouço ela cantar, viro-me para prestar atenção e entender a *resposta*. Ela canta vigorosamente. Os cantadores continuam a *encontrar* e dão mais uma volta - seis, ao todo. “Ep! Ep!”, faz o Sr. Deca, movimentando o corpo para um lado e para outro. Todos dançam com passos mais largos. Nilo levanta o pandeiro para o alto. Muitas vezes respondendo, eu inclusive. “Ehh!!”, fazemos ao final.

Zé Concebido começa a se despedir. Bernardo toca encostado na parede, ao lado de Deca. Bernardo chega à frente dele e este canta: “eu vou cantar meu nove / foi você

¹⁰⁷ Quando conversei com o Sr. Bidu antes deste *Nove*, ele cantou “a moça **não** dança o baile, não dança o nove, ninguém gosta dela”.

¹⁰⁸ No *Nove* da festa, eles haviam cantado no final, já sem *formar carreiras*: “Ô menina você vai no baile/ você leva o xale/ que vai chover/Ô menina você tá doente/ você vai molhar/ você vai morrer// Ô menina você vai molhar/ ô menina você vai morrer/ você não morre não, menina/ que eu tô aqui para proteger”.

quem mandou / oi leva eu procê / eu sou seu amor”. Eles cantam algumas vezes. Deca olha para os *cantadores*, para o salão, diz: “Está faltando só dois. Cadê eles?”. Faz sinal com a mão, e Zé Concebido fala: “Já acabou, já acabou”. Deca fala: “Acabou não, Concebido”. Ele repete: “Já acabou, já acabou”. Deca: “Quem vem lá?”. Bidu fala alguma coisa com Deca e sai. Volta com Santos Chagas.

Eles *falam a chamada* e depois o *nove*.

Eu vou cantar meu nove
Foi você quem mandou

(Bernardo, Nilo, Adão, Bidu)

Ô leva eu procê
Eu sou seu amor

(Deca, Zé Concebido, Sr. Tião Paulino, Santos Chagas)

Estão formadas quatro *carreiras*. Gilson integra uma delas. Dora, D. Geralda, eu e a neta do Sr. Tião Paulino estamos em outra. Este, o 21º *nove*, seria o último da noite.

Sr. Zé Concebido foi saindo. Eu e as outras três mulheres nos juntamos, conversamos um pouco. Deca, Bernardo e Bidu começam agora a tocar “música”. Nilo fica próximo, tocando pandeiro. Eles ficam pelo menos 40 minutos ali. “Eu voltei para minha terra foi com dor no coração”; “me falou que o fazendeiro tinha rio de dinheiro”; “meu dinheiro é dois revólver”; “o salão de chão de barro” – dizem as *modas*. Quando acaba de cantar uma, Sr. Bernardo exclama: “Herança, de Jacó e Jacozinho”.

Nove e música

Naquele primeiro telefonema à Machado, quando eu quis saber sobre *brincadeiras* – *nove, roda, vilão* etc. (eu não sabia que existia o *Nove*), perguntei ao Sr. Eurico sobre festa, música, dança. Ao indagar se havia música na Festa de Bom Jesus (ele tinha acabado de me informar sobre a ocorrência desta), ele afirmou que vinham uns grupos “de fora” tocar. Foi quando perguntei sobre dança que ele me falou do *Nove*.

No decorrer da pesquisa, eu ouvi, em muitas ocasiões, *cantadores* e *cantadeiras* - especialmente os *violeiros* - usarem termos que compõem o arcabouço de nomenclaturas da música formal ocidental, como ritmo, alto, baixo, e a referência a “posições” e “tons” do violão: sol maior, dó maior, mi maior etc. Isso não quer dizer, porém, que os termos, por serem iguais, fazem menção à mesma coisa em um e outro contexto – um conservatório de música, por exemplo, e o *Nove*. Não me aprofundarei nesta questão, pois, como já disse, este não é meu objetivo, mas é interessante notar que os termos “alto” e “baixo”, por exemplo, como utilizados pelos *cantadores* e *cantadeiras* - “tem que cantar alto” -, apesar de parecerem possuir, em alguns momentos, relação com o parâmetro formal “altura” (agudo ou grave), comumente referem-se a outro parâmetro, a intensidade (som alto ou baixo, em termos de decibéis). Os termos “grosso” e “fino” fariam referência, no contexto do *Nove*, à “altura”, como conceituada pelos padrões formais da música ocidental.

Alguns *violeiros* - Sr. Deca e Zé Maria - me contaram que conheciam e tinham algum “método” [livro; espécie de Manual] de aprender a tocar violão. O último disse, entretanto, que pouco usou o dele, e que aprendeu a tocar vendo o pai e outros homens manusear o instrumento. Sr. Deca também havia me contado que começou a tocar vendo o irmão mais velho, Antônio.

Sr. Deca: eu tinha um método. Hoje eu tenho um lá, mas eu não estudo ele. Mas esse um que eu tenho é diferente também, né. É por letra. C é uma coisa, M é outra, N é outra, e assim por diante, né, mas eu tinha mais costume com o método Canhoto. Esse é tipo o Canhoto, é a mesma coisa, mas é diferente os detalhe.

Eu: e esse método Canhoto?

Sr. Deca: era o nome dele, o método canhoto era de Tonico e Tinoco, né, eles é que lançou o método Canhoto. É o método melhor da gente aprender. Que tem o Canhoto, tem o Paraguçu e tem esse outro que eu tenho lá em casa lá.

Com o violão, estes homens *brincam* o *Nove* e também tocam “música”¹⁰⁹. Como praticamente todas as *cantadeiras* e *cantadores* que conheci afirmaram, *nove* - e as *cantigas* das outras *brincadeiras* - não são “música”. “O nove é nove mesmo”, afirmou Zé de Chicão. Música, para eles e elas, é a “moda de viola”, caipira, sertaneja¹¹⁰. Um dia, o Sr. Bernardo me contava que tinha participado de uma festa em Francisco Badaró, e havia cantado lá. Eu perguntei: “cantou o quê?”. Ele: “nós cantou música”. Há muitas diferenças entre ambos:

¹⁰⁹ Sr. Deca também toca no coral da igreja em Araçuaí. Toninho toca nos cultos e missas em Machado.

¹¹⁰ Poucos fizeram menção à “música popular”, como vemos a seguir.

Nove, a gente mesmo que tem que inventar. [...] Dupla de caipira é uma. E já de nove é diferente. É de quatro, não é de dois. Você vai cantar de dois não dá certo. Só dá certo de quatro. É, quatro contra quatro. Então ali para entoar tem que ser desse jeito.

Sr. Zé Concebido

Para começar, se é musica popular é um cantor só e se é uma sertaneja é dois. É, e nove é quatro. Quatro tira e quatro responde. As outras vai respondendo e vai passando o nove.

Olímpio

Não é uma música. Porque uma música, como diz o caso, uma moda, chama moda. Vou cantar uma moda de viola. E o nove toda vida que eu me entendo... Fui conhecer o que é a dança, o que é o nove, é falado de meus tio, irmão de mãe, tudo cantava. Então eu falava “uai! Mas espera aí, de nove não pode fazer uma música?” Eles falou: “não uai! nove é nove. Você não pode, como é que você vai inventar uma música de um nove, na hora de cantar o nove?”. “Não, mas eu digo depois do nove”. Eles disse: “Não!”. Você pode dividir os verso de um nove e você ir cantando, mas nunca que dá certo.

Sr. Manoel Macedo

Não é bem uma música, que uma música ela tem que ter, assim, uma melodia escrita. [...] É tipo uma brincadeira de roda, você inventa um verso na hora ali, você pensa uma coisa ali, dá certo. Não é uma coisa que você põe no papel, que tem que ser aquilo ali.

Toninho

A música você canta de uma pessoa só ou em dupla, de dois, ou um trio de três, e o nove... só canta de oito para cima. A senhora mesmo não já viu aí como é que os nove é cantado, começa de quatro a quatro, né? E depois... aí entra aquele pessoal todo, todo mundo está cantando, né? A música já é diferente.

Sr. Bernardo

Pergunto ao Sr. Deca se *nove* é música e ele diz: “não, ele é um... que a música mesmo sempre é dois. Ele está sendo uma música, mas não sei, que é conhecido mesmo é de nove mesmo. Sei não”. E toca o violão. Conversando com o Sr. Joaquim Paulo, perguntei o que ele “costumava ouvir, de música”, e ele disse que tinha “pouca instrução em negócio de música, só mesmo essas brincadeiras de viola” - “brinquedo de nove, cantar caboclo”, explicou.

Perguntei se isso era música e ele respondeu: “faz parte, né, faz parte da música. Se não cantar e não tiver afinação, não resolve. Precisa ter afinação para cantar, senão...”.

Em muitos momentos de convívio e conversas com os *cantadores*, em especial os *violeiros*, *modas* ou duplas sertanejas (“falava cantador de caipira”, observou o Sr. Manoel Macedo) eram mencionadas. Isso não ocorreu em relação às *cantadeiras*. Dentre as duplas caipiras prediletas deles estão Tião Carreiro e Pardinho, Chico Rei e Paraná, Zico e Zeca, Zé Café e Teodoro, Liu e Leo, Teodoro e Sampaio, Cascatinha e Inhana, Moreira e Gervásio, Milionário e Zé Rico, João Mineiro e Marciano, Leo Canhoto e Robertinho, Jacó e Jacozinho, Zinho e Zau e os mais citados: Tonico e Tinoco, “dos cantores mais antigo que a gente nunca vai tirar...da memória”, afirmou Sr. Manoel.

Quando eu já estava em Araçuaí, antes de vir embora, assistia com o Sr. Deca e D. Elsa ao programa apresentado por Inezita Barroso, domingo de manhã, na TV Cultura - “Viola, minha viola”. Vimos então a apresentação de uma dupla, “Canário e Passarinho”, que cantou uma *moda* sobre um pescador. Sr. Deca disse que alguns *cantadores* haviam feito um *nove* daquela música:

Ô pescador, quantos peixe que você pegou
você fala a verdade, não fala mentira

Eu peguei 30 piau, 400 dourado, 500 traíra
o maior foi o roncador, que a vara envervou e a linha quebrou, eu fiquei na imbira¹¹¹

Nos dias em que estive na casa do Sr. Deca, eu ouvia baixinho as *modas* que ele punha para tocar no aparelho de som, em alguns momentos do dia - de manhã, antes de sair para o trabalho, e depois do almoço.

Quando me falaram sobre a importância da diferença entre a *requinta*, o *contrato*, a *segunda* e a *primeira*, alguns fizeram menção, como vimos no primeiro capítulo, à “música” e a diferença entre as duas *vozes* em uma dupla caipira: a “primeira” e a “segunda”. Zé Maria observou que a *primeira* é mais *fina* que a *segunda* “para tudo, para música também”. A fala do Sr. Manoel Macedo, abaixo, mostra outras relações e possíveis passagens entre “música” e o canto nos *brinquedos*:

¹¹¹ Ele disse que em uma região próxima à Jenipapo eles “aumentam” ele um pouquinho: “Ô pescador, quantos peixe que você pegou/ você fala a verdade, não fala mentira// eu peguei foi roncador, 80 piau, 400 dourado, 500 traíra/ o maior foi o roncador, que a vara envervou e a linha quebrou, eu fiquei na imbira”. Então cantou novamente o primeiro, já um pouco diferente: “Ô pescador, quantos peixe que você pegou/ você fala a verdade, não fala mentira// eu peguei foi roncador, 30 piau, 400 traíra// o maior foi o roncador, que a vara envervou e a linha quebrou, eu fiquei na imbira”.

A música caipira, música sertaneja, você vê que aqueles cantor lá, eles tem o compasso para cantar. Eles nunca que você vê eles cantar entrando um na voz do outro. Uma dupla que é cantador de música sertaneja, Valéria, tem o que tira a moda, quando é aquela moda de já, os dois, tirar um para ajudar o outro, você vê que um deixa o outro tirar primeiro para ele poder... a hora que ele começa a altear a voz, aí você vê o outro cantor responde. E não dá tudo certo? Dá tudo entoadado. O mesmo está o nove e está a roda; quando entoa, fica muito bonito.

Como observam tanto Brandão (1980) quanto Toninho, as *modas* fazem referência à vida “na roça”. Quando este último estava me contando que gosta de Tião Carreiro, falou: “as música dele é música de raiz, né”. Eu perguntei como eram e ele continuou:

As música de raiz é as música que fala da pessoa da roça, fala na vivência, no sofrimento da pessoa da roça. Que mexe com a gente, no seguinte, parece que está descrevendo uma pessoa sofrida lá da roça. Conta a vida que ele passou na roça e transforma ela em música. E ele cantando, parece que aquilo foi uma realidade, aconteceu aquilo.

Brandão se refere às “modas de viola” e às “pequenas histórias” às quais elas estariam atreladas: “Casos, “acontecidos”, milagres, tragédias, modos pessoais de ser, sentimentos, conflitos, situações corriqueiras ou extraordinárias de contatos com a natureza, com os outros ou com a divindade, são os assuntos das músicas do sertão” (:171).

Nos três *Noves*, como vimos, enquanto a farofa era servida, os *cantadores* - e Roberta - tocavam e/ ou cantavam *modas*. Sr. Deca, Sr. Valdomiro e os irmãos João, Olímpio e Mariano cantaram algumas enquanto eu estava na casa deles.

Nego Rocha (genro do Sr. Tião Paulino) está próximo a Deca, e segura meu gravador para registrar as *modas*. Deca pára um instante de tocar, olha para ele e diz: “é difícil quebrar”. Nego Rocha fala alguma coisa e ele joga a cabeça para trás, quase encostando na parede, sorri. Fala: “mas é o modo de ferir as cordas, né? Porque tem pessoa que vai fazer o rasqueado, ele esquece e vai fazer o rasqueado em cima das cordas. E não é por aí, né?”. Coloca as mãos sobre o violão, toca um pouquinho. Nego fala sobre tipos de violão e o Sr. Deca: “isso que eu ia dizer. Tem violão que não aguenta. Corta aqui ou corta aqui, ó [mostra extremidades do braço do violão]. Um galo canta. Deca segura o violão e canta também, um *nove*: “o galo já cantou / o dia amanhece já / deixa o dia amanhecer / deixa o sol clarear”. Canta sorrindo para

Bernardo, que vem chegando. Depois começa uma *moda* e fala com Bidu: “Vê se o Sr. sai na primeira”. Bidu balança a cabeça, “não...”. Deca: “o Sr. saindo na primeira, eu...”. Bidu fala algo e Deca: “Se eu sair, eu saio na primeira. Mas se acontecer d’eu sair na primeira, eu volto para a segunda”. Começa a cantar, Bidu o acompanha em alguns momentos.

Bernardo fala com Deca: “Você vai ficar aqui?”. Deca: “Eu moro mais longe que você!”. Bernardo: “Mas você vai ficar aqui?”. Deca fala: “Vou embora seis horas” (horário do ônibus que partiria para Araçuaí; naquele momento eram cerca de quatro e meia, quase cinco horas). Eles começam a tocar. Deca canta “Chico Mineiro”, Bidu acompanha. Depois Bernardo e Bidu cantam a “Vingança do Chico Mineiro”: “A viola só gemia/ parece que ela dizia/ Chico Mineiro morreu”¹¹².

D. Geralda me perguntou: “vamos embora agora?”. Eu olhei para ela, ela continuou: “Ou você quer ficar mais?”. Falei: “Acho que eu vou ficar até o final, dona Gê”. Ela me olhou e disse: “O final acabou, meu bem”. Eu, um pouco surpreendida: “Ah?”. “Acabou”, disse ela com a voz macia. Depois de pouco tempo fomos embora. Enquanto caminhávamos, D. Geralda me disse que as pessoas costumam voltar para a casa até umas 4h30. Que não querem amanhecer na rua. Eu me lembrei de todas as inúmeras vezes que ouvira as pessoas falarem com um certo orgulho e em tom de exaltação sobre quantas vezes tinham amanhecido nas *brincadeiras*. Depois de um tempo, pensei: será que o amanhecer para eles é justamente esta hora, por volta das 4h30, 5h, quando costumavam levantar-se para trabalhar? Mas me lembrei de algumas narrativas que mencionavam inclusive almoços que eram servidos. Não entendi bem.

Nos dias seguintes, muitos comentários sobre o quanto aquele *Nove* tinha sido bom. Encontrei o Sr. Bidu, ele me perguntou se eu havia gostado da *brincadeira*. Eu disse que tinha achado muito boa e perguntei a ele o mesmo. Ele disse que tinha gostado, e que já achava que ia ser bom, que ia dar muito *brincador*, como de fato deu. E que achava que ia amanhecer, “e amanheceu mesmo!”.

Sr. Santo falou que “os meninos de Machado” disseram para ele fazer outro *Nove*, mas que ele não vai fazer em seguida não, que fará ano que vem.

A quarta-feira era 6 de agosto, dia de Bom Jesus, e o Sr. Bernardo faria um terço na casa dele. Eu estava planejando minha partida, mas resolvi ficar até sexta-feira, para então viajar à Araçuaí.

¹¹² Faixa 14 do cd anexo.

O terço teve início um pouco mais de 14 horas. A casa estava cheia. Toda pintada, o altar sobre uma mesa na sala de entrada. Sr. Bernardo é viúvo e tem filhos que moram com ele. D. Lia de Geraldinho foi quem iniciou a reza, postando-se bastante próxima à mesa. Sr. Bernardo era um dos poucos homens presentes¹¹³.



Ao final, orações foram cantadas a Bom Jesus e as pessoas se punham de frente o altar, ajoelhando-se ou agachando-se. Faziam o *pele sinal* e aproximavam ou encostavam a boca no quadro com a imagem de Bom Jesus, sobre a mesa, soltando um beijinho.

A igreja da lapa foi feita de pedra e luz (repete)
Vamos beijar meu senhor Bom Jesus (repete)

A igreja da lapa foi feita de pedra e cal (repete)
Vamos beijar Bom Jesus no altar (repete)

Quando eu cheguei na Lapa avistei a santa cruz (repete)
Da lapa vim chorando, com saudade do Bom Jesus (repete)

Meu Bom Jesus da lapa é um santo de caridade (repete)
Ele dá esmola aos cegos e aos pobres, aleijados (repete)

¹¹³ Trecho da gravação do terço pode ser ouvido na faixa 15 do cd anexo.

Depois cantaram à Nossa Senhora da Conceição e São Sebastião:

São Sebastião, que é um santo milagroso (repete)
Livra nós de fome e guerra,
Todos mal contrarioso

“Louvado seja Jesus Cristo”, disse D. Lia. “Para sempre seja louvado”, responderam as pessoas. Sr. Bernardo: “Senhor Bom Jesus da Lapa que ajuda a todo mundo que veio ajudar eu cumprir a promessa e o ano que vem, se nós estiver vivo, nós cumprir de novo, se Deus quiser”. Deu então muitos vivas - a Senhor Bom Jesus, Nossa Senhora Aparecida. As pessoas respondiam “Viva!”, batendo palmas. Foguetes foram ouvidos. Depois os donos da casa serviram suco e pães.

D. Lia falou com o Sr. Bernardo que ia “pedir Senhor Deus”, que está precisando, com essa seca. Ele perguntou se eu tinha gostado e disse que era uma promessa dele, “durante eu viver”. D. Lia falou sobre o *Nove*: “mas tem trem para cantar ainda, minha filha, não deu tempo não! Era para nós tirar batuque lá...”. D. Preta, esposa de Dino, que não tinha podido ir, me contava o que tinha acontecido. Sr. Bernardo disse que saiu de lá “o dia já estava, já tinha amanhecido!”.

Depois do terço, ele me mostrou um *retrato* em que aparecia com o afilhado, no dia da crisma do jovem. Também buscou a blusa de um encontro de Folia de Reis de que participara em Francisco Badaró, em 2006.

Fui embora de Jenipapo sexta-feira, cerca de 5h30 da manhã, e D. Geralda me benzeu antes com três rosas brancas.

Passei os três dias seguintes em Araçuaí, na companhia do Sr. Deca e D. Elsa. Conheci o Sr. Zé Martim, que havia feito um *Nove* pouco antes de eu chegar à região, em fevereiro. Sr. Antônio Rodrigo, irmão de Deca, estava lá na ocasião e participou do *brinquedo*. Sr. Zé disse que fará outro quando a filha, que mora no Rio de Janeiro, for visitá-lo. Início de 2009, ele previu. Disse que se eu ficar sabendo, posso pegar o caminho da casa dele. Então disse que não demoraria a “partir”. Sr. Deca perguntou: “por quê?”. Ele: “já estou velho, a gente já vai desconfiando”. E reafirmou que queria *fazer o Nove* no começo do ano seguinte.

Sr. Tião havia me dito que já tem um *Nove* marcado, que é o da festa de Machado, e Roberta, neta do Sr. Joaquim Paulo, comentou que Geraldo, tio dela, viria

de São Paulo em setembro e que eles iriam pedir ao prefeito de Jenipapo para usar a parte interna do mercado para *brincar* lá dentro¹¹⁴.

Ouvi com o Sr. Deca um pouco da gravação em áudio que eu fizera no *Nove* de Santos Chagas, pedindo que ele me ajudasse a entender especialmente os *versos*. Cada dia ouvíamos um pouco. Percebi que, diferentemente de mim, que ficava atenta ao som e às palavras para tentar “montar” os *versos*, o Sr. Deca parecia tentar identificá-los - e não as palavras que a pessoa dizia - a partir do vasto repertório que ele possui. Lembrei-me do *verso*: “Você diz que joga verso/ jogar verso é natural/ eu tenho verso na cabeça/ como letra no jornal”.

¹¹⁴ Em 24 de janeiro de 2009, o Sr. Joaquim Paulo fez uma *brincadeira* em Jenipapo. Ele e sua irmã Alaide recebiam a visita de suas respectivas filhas, que moram em São Paulo. “Tinha cinco violeiro!”, me contou D. Geralda. “Bolo, biscoito...”. Houve terço cantado antes. D. Geralda saiu do *brinquedo* “quatro horas e ainda deixou eles lá”.

Sobre feitiço, relações e rituais

Além dos variados elementos relacionados ao *Nove*, com os quais tivemos contato ao longo desta dissertação, há um outro, apresentado a mim durante a segunda estadia na região, que considero importante tratar aqui: a feitiçaria. Não tenho muitos elementos etnográficos a seu respeito: ela foi basicamente tema de conversas - as últimas que tive com *cantadores* e *cantadeiras*¹¹⁵.

A análise do feitiço atrelado ao *Nove* pode trazer, a meu ver, importantes contribuições ao estudo do *brinquedo*. Não a farei aqui por considerar que o escopo do trabalho não o permite. O que apresentarei nas páginas seguintes são alguns elementos que configurariam um “sistema de feitiçaria” local, no que tange o *Nove*. Com isso, pretendo traçar apontamentos que possam (me) auxiliar em um estudo futuro sobre o tema.

Ao tecer considerações, ao final desta exposição, acerca de abordagens comumente presentes em análises sobre feitiçaria - contando com observações de Siegel (2006) a esse respeito -, pretendo tratar criticamente a idéia de “sociedade” como sistema em equilíbrio que a feitiçaria viria seja perturbar seja reforçar, e enfatizar a transitoriedade das configurações sociais engendradas no *Nove* como um contraponto a ela. Esta discussão será atrelada à percepção do *Nove* como um ritual.

A primeira vez em que ouvi menção a feitiço foi na casa do Sr. Deca, no domingo em que eu iniciava minha segunda viagem a campo. Estávamos conversando a respeito das posições de canto masculino, sobre quantas *vozes* ele *tinha*, e então ele me contou um incidente cujos elementos me guiariam em conversas e observações nas próximas semanas. Eu não gravei, em nenhum equipamento, a fala dele, mas fiz anotações. Na volta à Araçuaí, antes de eu vir embora, comentei com ele que alguns *cantadores* haviam me contado histórias semelhantes. Retomamos a conversa e desta vez eu estava gravando. Abaixo segue, então, a narração dele neste dia, já em agosto.

O Antônio Maurício era o... o chefe da bandeira do Divino, ele que era o procurador da bandeira, e ele era o rezador de terço, e todo lado que a gente ia naqueles pouso, eu ajudava ele a rezar o terço. Tinha hora que ele até me chamava “ó, em tal lugar você vai mais eu para você me ajudar a rezar o terço”. Então eu não gostava de acompanhar a

¹¹⁵ D. Geralda; não encontrei oportunidade para falar com as outras sobre o assunto.

folia de dia, mas à noite eu ia para ajudar ele a rezar o terço, né. E esse dia eu cheguei lá [cita o nome do dono da casa onde foram rezar]. Cheguei lá, na hora do terço ele mandou me chamar, o Antônio Maurício, aí eu vim, ele falou “ah! é para você ajudar nós a cantar o terço, para você rezar, falar o contrato para mim”. Era ele e um tal de Mané Marcelo e eu e a requinta, eu não lembro mais quem era a requinta. Falei: “pois não”. Quando eu fui ajoelhando, junto com ele, [fulano] chegou e falou comigo assim: “deixa eu falar esse contrato nesse terço?” aí eu falei: “ô! [fulano], para mim é desajeitado de sair, porque [o dono da casa] me chamou para ajudar ele a rezar o terço e ele é muito... sistemático, e se eu sair ele pode dizer que eu não quis ajudar ele a rezar o terço. Então por isso que eu não, não vou sair.” Ele disse: “não, não tem problema não. Pode rezar o terço.” Aí eu continuei rezando o terço, quando deu na Salve Rainha [uma das orações que compõem o terço], cadê voz? Não falei mais nada não. Aí eu tive que pôr ele [fulano]. Daí para cá minhas vozes não ficou o que era mais não. E requinta nunca mais falei também não. Nunca mais. E nesse ano mesmo, para você ver como é que é o negócio, [ele olha para a esposa, D. Elsa] eu cantei a noite toda lá na casa de Antônio meu irmão... E aí, e aí nós tinha cantado nove lá na casa da Antônia a noite toda, aí no outro dia, para você ver, eu tinha as vozes tão boa, no outro dia eu fui com ela [...] Nós foi até lá nas manga de Nagib, falava, né? Aí quando eu vim, porque de manhã ele, até no horário do almoço, ele saía andando com uma bandeira naqueles vizinhos mais próximo ali, até dar a hora do almoço. Quando eu vim, que eu cheguei, ele tinha chegado lá em casa. E pai usava rezar o terço e dar um café para todo mundo, um café acompanhado [de biscoito, bolo] para todo mundo que estivesse ali, né? Então na hora que eu cheguei, ele pediu pai para cantar o terço para ele. Aí eu entrei na requinta. Não, foi o seguinte, lá ele pôs quatro dum lado, quatro do outro, os homem para rezar. Aí eu entrei na requinta do lado de pai. Zé Reis do lado dele e eu do lado de pai. Mas ninguém dividia as duas requinta não. Para você ver, eu tinha cantado a noite toda, e esse horário era umas 9 horas da manhã, por aí, eu cantei a requinta tranqüilo, tranqüilo. [...] E aí... ele foi embora. Aí com o espaço de uns oito, quinze dias foi o pouso lá [no lugar a que ele se referiu primeiro]. E eu fui tranqüilo, cheguei lá, como eu estou te falando, comecei bem e quando deu na hora da Salve Rainha, eu não agüentei cantar. Daí para cá não falei a requinta mais não. Minhas vozes ficou, sei lá! Ficou igual era antes não. Moda, assim, moda de viola, podia soltar moda do jeito que queresse que eu fazia a primeira dela, podia ser em qualquer posição. Hoje já não sou assim mais não.

Em julho, Sr. Deca havia falado que isso ocorrera há mais de 40 anos, quando ele ainda era solteiro. Disse: “na Salve Rainha, que era a parte que eu mais gostava, minhas voz emudeceu”. Depois falou: “Ele era muito feiticeiro. Eu não acredito nessas coisa, mas ele era muito feiticeiro”. Também disse: “Deus que me perdoe, mas acho que foi ele que me pegou aquele dia. Minhas voz nunca mais foi de cristal igual era”.

No tempo em que permaneci em Machado, durante a festa, eu não havia perguntado a ninguém sobre o assunto: os dias movimentados e a presença de tantas pessoas não pareciam contribuir para isso. Uma noite, porém, eu estava conversando

com um homem “curador” (atende pessoas que o procuram) e eu dizia que queria conhecer o lugar onde ele recebia as pessoas, bem próximo à casa onde eu estava. Continuamos a conversar e ele mencionou um homem, que tem ligação com o *Nove*, e segundo ele “fazia feitiço”. Eu perguntei: “mas será que ele faz feitiço pro *Nove*?”. Ele respondeu: “Se der de fazer, os instrumento não afina não”.

Em Jenipapo, tive mais oportunidades para tratar do assunto. Como muitos dos *cantadores* moram lá e eu permaneci naquele local cerca de duas semanas (uma antes e outra depois de ocorrer o *Nove* de Santos Chagas), eu os via com frequência e pude buscar, com alguma cautela, o melhor momento para conversarmos sobre feitiço. Não sei se esse cuidado meu era uma preocupação desnecessária - se o assunto era “delicado” apenas para mim. Tive a impressão de que, exceto na conversa com o Sr. Deca, o momento em que falávamos sobre este assunto era mais “silencioso”: costumava ter mais pausas (tanto deles quanto minhas), conversávamos mais baixo e o assunto não durava muito. Quando eu começava a perguntar a respeito, muitas vezes os *cantadores* pareciam não entender o que eu estava querendo saber. A conversa passava por questões como uma voz “atrapalhar” a outra, “misturando-se” entre si - *requinta, contrato, segunda, primeira* - ou pela (im)possibilidade de se “melhorar” a voz, tomando algo – conhaque com limão, por exemplo. Outros entendiam de pronto o que eu estava perguntando.

Essa “confusão” inicial me fez perceber que termos semelhantes ou mesmo iguais são usados para se falar tanto de feitiço quanto de *Nove*: “atrapalhar” ou “azangar”, por exemplo. Nas histórias que ouvi, muitos *cantadores* usavam-nos para referir-se à ação dos feiticeiros em relação aos que foram “pegos” por eles: os que fazem feitiço *atrapalham* ou *azangam* as vozes dos outros. Sobre o *Nove*, eu ouvira: “Todo brinquedo é preciso saber, para não azangar”, afirmou Sr. Clemente Jorge quando o conheci, em Jenipapo. Ou ainda: “se tiver três brincador, bom, e um para atrapalhar a voz, não tem jeito de seguir não. Tem que parar, porque descontrola tudo, né? Aquilo já começa do tirador; o segundeiro bate certinho, o contrateiro e o requinteiro, aí dá certo”, disse Sr. Bidu.

O uso dos mesmos termos não me parece uma “coincidência”. É claro que um único termo pode ser usado comumente em diferentes situações e contextos, às vezes de formas diversas e independentes. Nos dois casos, entretanto, *azangar* ou *atrapalhar* referem-se obviamente a alguma espécie de impedimento, uma interferência que perturba ou estraga seja um componente (a voz de um cantador), seja o conjunto do

brinquedo. Entretanto, compreender o modo como estas noções articulam-se, em cada contexto (do feitiço e do *Nove*), a outros aspectos e elementos (a natureza deliberada ou não da interferência, suas conotações e implicações morais etc.), é algo que demanda maior investigação, à qual pretendo dedicar-me no futuro.

Dois homens me contaram histórias pessoais relacionadas ao “emudecimento” ou à privação da capacidade de cantar em dado momento por terem sido *pegos* por algum feiticeiro. Ambos são *violeiros*. O primeiro foi Sr. Deca. O outro, Sr. Joaquim Paulo:

Sr. Joaquim: tem pessoas que azanga mesmo a voz do outro. Tem gente ruim que azanga, atrapalha a voz do outro, isso aí eu já vi. Tem gente... que faz isso.

Eu: mas azanga...

Sr. Joaquim: eu mesmo, numa ocasião nós estava cantando numa Folia de Reis, eu era rapazinho novo, muito mesmo, rapaz de uns 18 anos. E eles colocaram um negócio em mim que eu... [o disco do md esgotou sua capacidade de gravação; tivemos que interromper e usar outro disco]

Sr. Joaquim: Quando meu pai chegou lá no pouso da bandeira, de manhã cedo... ele falou “Joaquim não está podendo nem conversar. Roucou, mas tampou mesmo!” Aí me chamou lá no, lugar mais longe assim. E ele, carregava uma raiz, estava com uma raiz lá, numa vasilha e pôs um pouco de cachaça. Eu não bebia cachaça, eu era menino, né? Falei: “eu não vou beber isso não!”. Falei quase sem agüentar falar que não ia beber. “Você tem que beber!”. Eu engoli aquela cachaça, ah, mas daí uns 15 minutos, não sei para onde é que a rouquidão foi, desapareceu. Sumiu, acabou.

[silêncio]

Sr. Joaquim: a voz ficou igual um sino, voltou a, do mesmo jeito que era. Falou “é, eles tacaram um trem em você que... se você não tivesse recurso, ficava é sem poder conversar com ninguém”. Aí, acabou a rouquidão, sumiu. Mas tem, tem muita gente ruim. Faz as ruindade deles com o outro e não fica, ninguém fica sabendo quem é.

[...]

Eu: E o senhor já viu acontecendo com outras pessoas?

Sr. Joaquim: já vi diversas.

Eu: é? Como que é?

Sr. Joaquim: ah! Ninguém fica sabendo do assunto, do assunto como é que é, né, porque a pessoa faz a ruindade e ninguém sabe quem fez!

Eu: Mas como que faz a ruindade?

Sr. Joaquim: ah! Isso é só quem pratica lá que sabe, eu não sei. Porque graças a Deus eu nunca fiz essas coisa com ninguém. E nem desejo fazer. Quem pratica essas ruindade mesmo lá não tem coração.

Outro *violeiro*, Sr. Bernardo, narrou uma história em que, apesar de ele não ter tido problemas com a própria voz, a *brincadeira* não teve como continuar:

Um dia [fulano] chegou em uma brincadeira aqui em cima... e nós começou a cantar e ele também começou. Mas ele, ele não entrosava bem com os nove que nós estava cantando. Pois ele atrapalhou aquela brincadeira que ninguém mais cantou. [Fica um pouco em silêncio] Todo mundo esmoreceu assim ó, acabou tudo. Estava eu, estava esse Deca aqui que está cantando mais eu e o irmão dele, Antônio, que nós dois trata até de irmão, ele mora em Mato Grosso... Deca é um homem animado, Antônio irmão dele também é, e esse dia acabou todo mundo assim. [Silêncio] É um trem estranho... Porque, Valéria, tem livro que ensina o freguês fazer o que ele interessar! Porque o livro de São Cipriano¹¹⁶ mesmo ele tem quatrocentas folha, o livro. Duzentas folha é coisa boa, agora quando chega no meio, duzentas e uma folha, aí já fala assim: aqui vai para onde quiser. Aquele livro ensina o freguês, se ele tiver natureza de fazer o que não presta, ele faz, agora se não tiver... ele não faz. Aquilo é um livro muito bravo. Agora a pessoa que interessa, ele aprende o que ele quer. É. Mas isso que a senhora está falando que tem pessoas que atrapalha a brincadeira, tem.

Eu: isso eu estou ouvindo falar...

Bernardo: tem. Mas tem mesmo.

[...]

Bernardo: Aquilo, aquele ali [o fulano] atrapalha qualquer sociedade se ele querer atrapalhar. Foi ele que atrapalhou esse Nove nosso lá. Depois foi que nós foi descobrir que foi ele!

Eu: Como que descobriu?

Bernardo: uai, porque, quando nós viu que a coisa não andou, porque... ele foi cantar não entrosou mais nós, aí nós foi... Depois que nós foi pensar, falei com os menino: “você sabe quem foi que atrapalhou aquele Nove nosso aquele dia?” falou assim: “não”. Eu falei: “quem atrapalhou foi [fulano]”. E ninguém brincou. Gelou!

Perguntei a ele se já havia acontecido alguma coisa com a voz dele e ele disse:

Sr. Bernardo: Não, com a voz não. Mas a voz, é porque, a voz a gente não pode é ... facilitar. Porque na hora que a pessoa está cantando... se outro chegar por detrás dele, sem ele ver, e chupar... em vez da voz dele subir, passa para outro.

Eu: mas chupar como?

Sr. Bernardo: chegar naquele outro que está cantando e fazer assim [faz uma sucção com a boca, no ar]. A voz dele daí em diante vai indo e aí não presta.

Nas histórias que ouvi, alguns temas se repetiram: o feiticeiro - ou *mandraqueiro* - é uma pessoa (em geral um homem) que impede que a *brincadeira* aconteça emudecendo as vozes do(s) *cantador(es)*, tirando-lhes o ânimo ou impedindo que as

¹¹⁶ D. Geralda também me falou sobre o “livro de São Cipriano”. Um dia estávamos conversando na casa dela, onde eu estava hospedada em Jenipapo. Eu falei que estava ouvindo alguns casos sobre feitiço no *Nove* e ela dizia que Deus estava acima de tudo. Contou sobre um homem que leu o livro de São Cipriano, fez muito mal à família de manhã e morreu à tarde. O filho do homem achou o livro e o mostrou às pessoas, até que um velho falou que tinha que queimar aquilo. Eles tentaram. O fogo passava por cima e não queimava. Furaram um buraco no cemitério e enterraram o livro. Ela falou que ouviu dizer que o que tem nesse livro faz as pessoas virarem toco, amanhecerem igual morcego, dependuradas no teto.

violas possam ser tocadas por eles, como vemos a seguir. O feitiço incide sobre os *cantadores*, então, subtraindo-lhes os elementos por meio dos quais eles podem *brincar* e tornar possível o *brinquedo*: sua voz, o instrumento musical¹¹⁷ e a animação para dispor dos dois.

Toninho: ô menina, já me contaram uma história, mas isso aí eu não participei dela não, isso já vi falar... os mais velho falando. Que já aconteceu num lugar aí, não sei se é no [fala o nome de um lugar próximo], não lembro, que tinha uma pessoa lá que sentiu ofendido de não ter convidado ele para poder cantar, né? Aí nesse meio de tempo diz que eles começou a cantar muito bem, aí diz que quando esse cara chegou para ver eles cantar, aconteceu que as viola que eles estava não parava afinada, toda hora tinha que parar para afinar, e esses cara tentava cantar, parece que tinha uma coisa tapando a garganta deles, que... eles ficava sem jeito, foi indo até que, quê que o cara fez? Arranjou uma violinha de bambu, feita de gomo de bambu, entrou no meio da sala e diz que batia e saia o som das viola. Só que é o seguinte, isso aí eu não falo que é verdade porque eu não participei, eu já vi dizendo, os mais velho falando que aconteceu isso aí que a pessoa sentiu enciumada e fez coisa ruim, né? Mas isso não é, como diz, não é impossível não, porque no mundo é cheio de tanta coisa, né? Pode, pode ter acontecido de verdade, mas para mim saber certinho para dizer: eu participei e isso aconteceu de verdade, eu não falo isso com certeza. Mas é possível, né? Eu já vi contando, disse que teve esse incidente, as pessoas tentaram, os que foi cantar todos eles tentava afinar o violão, afinava, quando começava a tocar estava tudo desafinado, não segurava afinação. Aí teve que parar.

Outro elemento recorrente nas histórias narradas é o fato de o feitiço ser um *cantador* que se sentiu de alguma forma ameaçado por outros ou (e uma coisa não parece tão distante da outra) que não os havia *ajudado* a cantar, por falta de convite ou por vontade própria¹¹⁸. Quando o Sr. Deca fez menção à história que Sr. Bernardo contara (acima) ele disse, referindo-se ao homem: “e aquele dia eu nem pensei nisso, que eu não pus ele para ajudar nós cantar nenhuma vez! Tem hora que a gente esquece...”. Sr. Manoel Macedo também fez menção à *ajuda* e rivalidade na única história em que o feitiço parece ter sido *posto* por uma mulher:

¹¹⁷ Em um estudo sobre a Festa de Nossa Senhora do Rosário em Araçuaí, Van der Poel (1981) faz menção aos “mandraqueiros”. Ele comenta sobre o “tamborzão”, um dos principais instrumentos tocados pelos homens que participam da festa: “No tamborzão descobri um buraquinho retangular de 3 por 4 centímetros e quando perguntei pela sua finalidade, Luis (1980) explicou: ‘o povo diz que era pra colocar uma coisa ali, para curar o tambor, para ninguém tirar o som dele, para não atrapalhar o tambor. Eles colocavam no tambor uma oração de simpatia. Os mandraqueiros eram os que atrapalhavam’”. (:257)

¹¹⁸ Machado Filho (1964), em estudo sobre o garimpo no estado de Minas Gerais, fala sobre a existência de “cantadores ‘mestres’, logo rivais” nos serviços de mineração “em que trabalhava número considerável de negros”. Ele afirma: “Dividiam-se em grupos, cada um com seus adeptos, que formavam o ‘côro’. Entregavam-se a desafios. Mas negros havia que, para não se deixarem vencer, estendiam-se no chão, com a boca colada à terra, e tiravam cantos mágicos, fazendo emudecer momentaneamente os cantores da turma rival” (:63).

Sr. Manoel: existia isso aqui, até hoje. Eu conheci, eu conheci um rapaz mesmo, que era cantor de nove. E foi um tio meu, falou com ele “eu vou te dar um remédio para sua voz vai voltar, você canta muito bem”. Ele foi cantar no [cita o nome do lugar], e lá ele ganhou de todos porque ele cantava muito bem. Aí dizem que uma mulher falou: “É, ele não volta aqui mais, ele pode até voltar, vim na hora que ele quiser, mas não vai tomar o nove dos cantador daqui não”. Ah, uma vez ele foi, coitado, não pôde nem tirar, nem pôr segunda, nem contrato, e nem falar a requinta, rouco. Estava rouco de vez..., aí o [cita o nome de um homem, parente dele] falou: “Eu vou te dar um remédio, fazer uma garrafa de remédio para você. Eu tenho umas raiz boa” e deu ele. “Pega a viola e vai lá e canta mais eles que eu quero ver quem vai atrapalhar suas vozes mais. Uai! Quê que é isso?! Você não está indo lá atrapalhar ninguém, pois você está indo é ajudar..., né?” Às vezes o cara quer entrar para cantar, você está entendendo? Mas já está o grupo completo. E às vezes se um por uma besteira... Nós já não é assim, nós não tira. Se é um, chega, fala “eu sei falar o contrato, ou a requinta”, nós convida ele. Porque ele está indo é ajudar. Eles não, eles queria cantar sozinho, não queria ajuda de ninguém, uai! Então vai que a pessoa quando apresenta, que ele acha que ele vai ser muito péssimo, ele ganha, ele é o melhor. Ah! Ali já entra um, uma inveja... E já..., não sei o quê que acontece que quando a pessoa sai já dá problema, já a voz fanhada, né? Agora eu, graças a Deus, a não ser resfriado... Porque uma vez, um resfriado você sabe, dá problema na garganta. Mas tirando daí, para pôr requinta ninguém nunca me atrapalhou não. Não, não, graças a Deus não. Até aqui não¹¹⁹.

Se há quem *azanga* ou *atrapalha*, *colocando* ou *pondo* (como os *versos* ou a *primeira*, *segunda*, *contrato*, *requinta*) algo em outra pessoa, há também quem *conserta* ou *tira* a “atrapalhação”. Entre os casos que ouvi, os que *consertam* parecem também poder *atrapalhar*, se quiserem, mas pelo que eu soube não costumam fazê-lo. Os que *azangam* não têm o hábito de *consertar*, por falta de capacidade ou por “não pensarem em Deus” e “terem o coração ruim”. Se a pessoa *pega* por outra por meio do feitiço não demorar a procurar um benzimento, é possível reverter os efeitos dele: “se ele... não pensar naquilo e ir deixando, deixando, vai indo a voz dele não vale nada. Ele passa, passa da época. A senhora sabe, tudo quanto há passa do tempo”, disse Sr. Bernardo. É possível ainda “defender-se” do feitiço - não ser atingido por ele:

Sr. Tião: tem hora que às vezes a pessoa atrapalha a pessoa que às vezes for meio, meio tolo, né? [Ri]. E dá para atrapalhar de vera, né?

Eu: atrapalha quem é mais tolo?

Sr. Tião: é, a pessoa, se ele for tolo, atrapalha, né? Mas...

Eu: Por quê?

Sr. Tião: ah! A pessoa, eles já vai apareado, né? E Deus ajuda que não atrapalha, não é?

Eu: mas por que atrapalha quem é mais tolo?

¹¹⁹ Continuamos a conversar e Sr. Manoel fez menção à rouquidão do Sr. Bidu no *Nove* da festa e ao fato de este não ter podido cantar: “o caso de Bidu não, que ele já saiu, coitado, já saiu daqui rouco”.

Sr. Tião: atrapalha porque a pessoa não sabe... defender, não é? É, é por isso. A pessoa não sabendo defender, né? Porque... vai é das defesa. [Ri] Mas estando pegado com Deus, Deus ajuda que não tem perigo não. [Silêncio] Mas tem gente que atrapalha de vera, atrapalha até a viola. É, atrapalha. As corda volta tudo para trás... né? Mas se... se a pessoa souber, não tem nada não. É só é Deus mesmo.

Eu: mas o senhor já viu algum caso acontecer?

Sr. Tião: não... Eu só já vi falar, não é?

[...]

Sr. Tião: mas aquilo a pessoa sabendo..., tem nada que atrapalha não.

Eu: mas como que defende?

Sr. Tião: defende. Porque... a pessoa..... às vezes arranja alguma raiz, né, de defesa, não é? E aí Deus ajuda.

Eu: Mas usa a raiz depois?

Sr. Tião: usa. Porque a raiz cura, tem a raiz que cura, né?

Eu: usa como?

Sr. Tião: é... faz uns chá, toma.

Eu: mas e aí?

Sr. Tião: mas aí é... Não tem problema não. Se Deus ajuda não tem problema não.

Eu: mas, mas o senhor pode falar qual o nome dessa raiz?

Sr. Tião: não, isso aí é... Tem muita raiz. Tem o, é uma delas, o esse canguçu.

Eu: como que chama?

Sr. Tião: canguçu. Canguçu não é o preto não, é o branco. É uma das raiz boa. Sal de pedra. Se o freguês pôr umas três pedra de sal na boca, nada entra, mal não entra nele. É. É uma defesa, né? O freguês levantar de manhã cedo e rezar também, não tem problema, é, nada pega nele. Porque... ele levantou de manhã cedo, então benzeu o corpo, porque não é crente, não é? Benzeu...

Eu: não é o que?

Sr. Tião: não é crente, então ele pode cuidar nas oração, não é. [Ri] Deus ajuda.

[silêncio]

Eu: pode fazer alguma coisa quando está indo para o Nove?

Sr. Tião: Ali já tem aquelas defesa, não é? Às vezes todo mundo que já vai cantar já não é tolo. Então nada pega.

[a esposa dele chega, fala alguma coisa; silêncio]

Eu: mas o senhor já ouviu falar alguma coisa?

Sr. Tião: já, a gente vê falar, mas é... como diz o caso... [a filha chega, conversa] é coisa passageira, né?

Ao se falar sobre feitiço, a menção a Deus era recorrente. Alguns lhe pediam perdão por afirmar que determinado homem havia feito tal *atrapalhação* (“Deus me perdoa! Por esmola, meu Deus! Se não foi ele! E se for ele também por isso ele não precisa sofrer não! [o homem já falecera]. Da minha parte ele está perdoado”, disse o Sr. Deca). Todos afirmaram sua fé em Deus. Em alguns casos, esta fé era mencionada como algo que os fazia duvidar do feitiço - muitas vezes, não da existência dele ou dos feiticeiros, mas de sua ação: a supremacia de Deus sobre o feitiço dos *mandraqueiros*

era muitas vezes apontada (como parece estar também sinalizado na relação entre os que são capazes de *consertar* e *azangar* e os que somente *azangam*, como vimos acima).

Eu: já ouvi falar de às vezes um que faz alguma coisa para outro ali...

Sr. Zé Concebido: bom, existe mesmo, né. Dizem que existe, mas eu não tenho fé também não, só tenho fé em Deus. Diz que atrapalha a fala da pessoa. Diz que a pessoa, às vezes da fala... é, da voz boa, põe rouco. Então, eu não tenho fé nisso, só tenho fé em Deus.

Eu: mas faz isso o quê, na hora?

Sr. Zé Concebido: na hora, azanga a fala da pessoa. Faz a pessoa ficar quase muda porque... tira a fala dele! O que ele vai falar? Não fala nada.

Eu: Mas faz essa zanga na hora?

Sr. Zé Concebido: azanga. Tem muitos que azanga na hora.

Eu: e como que faz para azangar?

Sr. Zé Concebido: sei lá! Aí é os mandraqueiro por lá! Os mandraqueiro por lá que sabe alguma reza perigosa, né. Aquilo é a troco de reza.

Eu: é a troco de reza?

Sr. Zé Concebido: é... eu não acompanho essas coisa.

Eu: mas tem algum dos cantadores aqui que conhecem isso?

Sr. Zé Concebido: graças a Deus nossa religião não tem não. Por enquanto não apareceu não.

Eu: e não tem jeito de rezar também para cantar mais?

Sr. Zé Concebido: ah, só depois, depois que azanga assim, aquela noite ele não presta mais. Só depois aí... vai em outras parte, raizeiro ou o quê, e aí tira [falando mais baixo]. Aí volta a mesma palavra, que o freguês tinha. Se não for assim não volta não. Tem muita gente mandraqueiro, moça.

Eu: como que chama, mandraqueiro?

Sr. Zé Concebido: é, mandraqueiro... eles fala é feiticeiro. [Ri]. Não acredito nisso, não, só acredito em Deus.

Eu: mas não tem alguma reza que ajuda a cantar?

Sr. Zé Concebido: não, pode ter para atrapalhar. Para ajudar não. Deus me livre.

Eu: e isso costuma acontecer?

Sr. Zé Concebido: até que, nessa idade que eu estou eu não vi ainda não. Mas eu ouvi os mais velho contar.

Eu: quem contar?

Sr. Zé Concebido: povo mais velho de que eu. Povo de setenta ano. Diz que usava tudo isso. Hoje em dia acabou isso, né. Não existe mais não.

Eu: É?

Sr. Zé Concebido: não, acabou tudo isso. Todo mundo que acompanha nós anda tudo com Deus. Não atrapalha não.

Eu: com o senhor nunca aconteceu não?

Sr. Zé Concebido: não. Graças a Deus não. [Ri]. Graças a Deus nunca aconteceu isso comigo não.

Outro elemento recorrente nas conversas sobre feitiço foi a projeção das ações e eventos de feitiçaria ao passado - a um tempo, em oposição ao atual, em que havia *mandraqueiros* em grande número e de “qualidade superior” aos (poucos) de hoje em dia. Ou então a um outro espaço: os dois *cantadores* abaixo mencionaram um lugar daquela região afirmando que lá, ainda hoje, há muitos feiticeiros (em oposição ao lugar onde eles moram)¹²⁰:

Sr. Bidu: tem gente que até a corda da viola e do violão eles azanga, não solta voz não!

Eu: Como que é?

Sr. Bidu: aqui agora não, mas para trás tinha. Até as voz do violão, você bate é a mesma coisa de bater numa corda à toa aí, não dá voz não. Já teve desses aí ó.

Eu: o senhor já viu essas coisas acontecerem?

Sr. Bidu: já, só que nesse tempo eu nem brincava ainda não.

Eu: e já aconteceu alguma vez com o senhor alguma coisa?

Sr. Bidu: não. Comigo, graças a Deus não. Agora aquele povo mais velho... Deus já tirou eles, né. Agora aqui do lado [cita o lugar] tem.

Sr. Manoel: Ali tem!

Eu: o povo mais velho o quê que o senhor falou?

Sr. Bidu: mais velho, já morreu, né, que fazia isso, né?

Sr. Bidu então cita um homem que morava próximo a eles, “famoso brincador velho”, que “fazia qualquer coisa com a pessoa”:

Sr. Bidu: agora ele sabia trem. Ali sabia coisa!

Sr. Manoel: vamos dizer, se tivesse um [fulano] daquele ali, vamos supor, você... está pedindo nós para informar você se existe esse tipo de coisa. Podia vir eles, porque com o [fulano] eles azangava e ele consertava.

Eu: ah! é?

Sr. Bidu: na mesma hora.

Sr. Manoel: na mesma hora. Na mesma hora! Isso aí eu falo com você.

[...]

Eu: ele consertava, mas ele não azangava não?

Sr. Manoel: não...

Sr. Bidu: se precisasse, azangava.

Sr. Manoel: agora se precisasse... não caçoasse dele não. Porque era capaz de você sair para vir embora e no meio de uma reta dessa aí, ter cerca de todo lado, não é Bidu?

Sr. Bidu: era.

Sr. Manoel: você: “meu Deus, mas como pode?!”. Aí você ia esperar o dia amanhecer: “Uai! Mas cadê aquele tanto de cerca?” Sumia tudo! Das suas vista.

Sr. Bidu: eles prendeu ele lá no [cita o nome de um lugar], com uma viola lá, ele cantou, eles soltou ele na mesma hora.

¹²⁰ Deparei-me com a referência a um trabalho (Porto 2003) sobre feitiçaria “em uma cidade do Vale do Jequitinhonha” (o nome não é revelado), mas não pude ter acesso ao material.

Eu: ah! é?

Sr. Bidu: soltou na mesma hora. O homem sabia coisa mesmo! Foi tanto que ele chegou a tocar mais o capeta! Dia de sexta-feira da paixão, jogando quadra mais uns aos outros, né? Trançou e trançou mais o capeta quando ele..., viu que o capeta estava quase vencendo ele, ele não estava quase sabendo nada... Ele fez uma cruz com a viola e falou: “Me valei Nossa Senhora! Você aqui e eu ali! Nossa Senhora me leva para terra de onde eu nasci e o capeta deu um estouro, porque ele fez a cruz, né. [Creio em Deus pai!, diz D. Celina, esposa do Sr. Manoel]. Mas bateu a viola os dois assim, as poeira levantou, né. Venceu o capeta porque ele fez a cruz com a viola no capeta e cantou. E falou o nome do santo, o capeta explodiu.

Sr. Manoel: Disse que na hora que explodiu disse que ele falou: “Oh! Diacho, você não esperou que eu ia cantar para você o ofício [oração], não é?” [Rimos]

Sr. Bidu: ele sabia tudo. Bicho era sabido, ô diá...

Mas quando era ocasião de festa: “oh! faz uma nota de 10 real, 10 cruzeiros para mim!” soltava ele uma folhinha.. [passa as mãos uma na outra] e era “oooh! Faz outra para mim!” “Oh!!” Aquilo era uma procissão onde é que ele estava, não era?

Mesmo sem poder tratar adequadamente da feitiçaria aqui - trata-se de um tema a ser aprofundado em pesquisa posterior - gostaria de tecer algumas considerações acerca de quais leituras eu gostaria de evitar em uma análise futura.

Como ressalta Siegel (2006), muitos antropólogos, ao empreender estudos sobre feitiçaria, relacionam “o mistério” ou a “estranheza” atrelados a ela a tensões de cunho social. O feitiço teria “origem”, assim, em disputas e conflitos e seria “explicado” a partir de rivalidades políticas, oposições entre facções, dissidências.

A busca por explicações sociológicas para o feitiço, apontando sua “origem” social, estaria vinculada, para o autor, à tentativa de dar nome ao inominável: e assim, mesmo situando política e territorialmente o feitiço, o “extraordinário” da feitiçaria permaneceria sem explicação. O esforço por localizar o feitiço no terreno das tensões sociais tornaria invisível para o antropólogo o que parece estar além delas.

Para Siegel, muitos antropólogos não consideram os “believers”, ouvindo-os de fato, e assim perdem a oportunidade de perceber que algumas coisas permanecem incompreensíveis também para eles. Como afirmou D. Geralda, “a gente não sabe o segredo do mundo”. A feitiçaria seria uma “dádiva extrema”, algo ilocalizável, que não sabemos de onde veio. Assim, procurar situá-la ou nomeá-la - assentando o feitiço em terreno sociológico - seria uma tentativa vã. Algo continuaria escapando a essa linguagem sociológica ou antropológica.

Um problema que vejo na “explicação” de cunho sociológico, além da limitação da feitiçaria ao feitiço e do feitiço a conflitos sociais, é o fato de ela pressupor a idéia de

Sociedade - relacionada, por sua vez, às noções de integração e coesão. Os conflitos estariam ligados ao desequilíbrio social e precisariam ser eliminados para que a sociedade se tornasse novamente coesa. O feitiço estaria atrelado, assim, ao que impede que a sociedade permaneça homogênea. Leach (1954), ao falar da sociedade real e da ideal, afirma que a primeira é feita de incongruências e incoerências. A sociedade ideal, caracterizável como um sistema em equilíbrio, seria apenas um modelo conceitual construído por antropólogos a partir das categorias verbais nativas - que poderia corresponder aos próprios modelos nativos, mas não à vida social concreta.

A noção de sociedades homogêneas está muitas vezes atrelada à de “sociedades primitivas” e isoladas. Combinação que, por sua vez, está associada aos estudos antropológicos desde que a antropologia se constituiu como disciplina acadêmica, no final do século XIX, como aponta Peirano (1983). Diante da preocupação com o “fim das sociedades tribais” (:108) relacionada, nos anos 60, a questionamentos acerca da perpetuidade da própria antropologia, Goody (1966 apud Peirano 1983) afirma que o risco de a antropologia ficar sem seu objeto de estudo estava vinculado à maneira pela qual ela o tratava: a partir de uma perspectiva totalizadora e tomando as sociedades que estudava como isoladas.

Atualmente os Nuer elegem membros do Parlamento, os Navajo possuem seus próprios poços de petróleo, os Tallensi, escolas primárias - e, em qualquer lugar, nos deparamos com a bicicleta, o caminhão, o teto de zinco e o trabalho assalariado (Goody 1966:574 *apud* Peirano:110)

Podemos nos perguntar: será que em algum momento estes povos ou sociedades foram de fato “isolados”? E mais: será que a noção de Sociedade como sistema equilibrado é (sempre) efetivamente pertinente do ponto de vista dos próprios sujeitos?

Sociedades e relações

O afastamento em relação ao “externo” aliado a uma quase indivisão “interna” é tematizado por Clastres (1979) quando ele se refere às chamadas “sociedades primitivas”. O autor faz referência a dois “líderes guerreiros” - Fousiwe, Yanomami, e o chefe apache Geronimo - cuja tentativa de permanecer em guerra por razões pessoais, vingança ou busca de prestígio, é mal-sucedida. O fracasso da tentativa de ambos é óbvio para o autor. Se o poder do guerreiro não permanece além da guerra e a memória

de seus feitos não é suficiente para prestigiá-lo, ele tenta empreender novos feitos - ou seja, permanecer em guerra - e então realizar algo que, para Clastres, opõe-se à “essência” da “sociedade primitiva”: quando busca diferenciar-se, destacar-se, ele quer fazer a sociedade descolar-se de si mesma. O autor adverte: os guerreiros são instrumentos da sociedade, devem servir a ela, e não o contrário.

A propriedade essencial (que diz respeito à essência) da sociedade primitiva é ela exercer um poder absoluto e completo sobre tudo o que a compõe, e proibir a autonomia de qualquer um dos sub-conjuntos que a constituem é manter todos os movimentos internos, conscientes e inconscientes, que alimentam a vida social nos limites e na direção desejados pela sociedade. (Clastres 1979: 205)

Para Clastres, a recusa das “sociedades primitivas” em remeter aos seus guerreiros um poder irrestrito e que dure mais que a duração da guerra é também, ou somente, a recusa da divisão social, a negação de uma cisão entre uns que mandam e outros que obedecem aos mandamentos. A “sociedade primitiva”, como afirma Clastres, é ao mesmo tempo homogênea, indivisa - “unidade” - e autônoma, completa - “totalidade”.

Isto pareceria aproximar a visão clastreana da noção de Sociedade como sistema equilibrado e fechado, mas há aqui uma dimensão suplementar. Pressuposto não cronológico, mas lógico, dessa unidade total ou “totalidade una” da “sociedade primitiva” é, para Clastres, a diferença ou a “lógica centrífuga” imanente a ela, e que a atomiza, dispersa: “(...) de modo que cada comunidade tem necessidade, para se pensar como tal (como totalidade una), da figura oposta do estrangeiro ou do inimigo (...)” (Clastres 2004: 257). A emergência do Estado, sinônimo de divisão social entre os que mandam e os que obedecem, seria, para Clastres, a morte da “sociedade primitiva”. Ao recusá-lo, estas sociedades estariam recusando a “lei exterior”, a “submissão”. Ao serem “sociedades contra o Estado” estas sociedades são “para a guerra” - esta se configurando como “o melhor inimigo” daquele. Guerreia-se, portanto, para evitar a integração, para manter a dispersão, a autonomia e a independência política.

Clastres afirma que a “fragmentação externa” (entre grupos) e a “indivisão interna” (recusa da divisão representada pelo Estado) são “as duas faces de uma realidade una”. A “unicidade” portanto das “sociedades primitivas” não estaria calcada somente na indivisão, mas também na fragmentação, externa, na totalidade, autônoma,

na diferenciação contínua em relação ao Outro, no “Nós” singular mas sempre multiplicado, na recusa do Um¹²¹.

Como aponta Strathern (1996), um dos problemas do conceito de sociedade é o fato de ele produzir outros, como o de indivíduo. Vista a primeira como uma “coletividade de seres humanos”, este último apareceria para designar os “membros” daquela: partes de um todo. Cada sociedade particular - “manifestação individual” da “sociedade” no sentido geral - seria tida como “reguladora da conduta dos indivíduos” ou como a “soma” das interações deles. Em ambos os casos, ela construiria o conjunto das relações entre seus membros. A individualidade destes seria, assim, tomada como “logicamente anterior” às suas relações: “os seres humanos individuais aparecem como o fenômeno primário da vida e as relações, como secundário”, afirma Strathern.

Se tomamos a sociedade - “primitiva” ou não - como uma “entidade” percebemo-la, como afirma esta autora, como uma “coisa” oposta a outras - economia, biologia ou natureza, por exemplo -, cada qual com uma identidade anterior à sua existência em relação. Isso suposto, a tarefa teórica neste caso seria a de esmiuçar a “relação” entre ela e as outras “entidades”. As relações seriam vistas como extrínsecas às “unidades”; seriam modos secundários de conectá-las.

Para a produção de “teorias adequadas da realidade social” seria preciso, na opinião da autora, “apreender pessoas como simultaneamente contendo o potencial para relações e [estando] sempre encaixadas em uma matriz de relações com outras”. As pessoas não são “entidades individuais”, ressalta Strathern. Para se recuperar a “intenção original da abstração” que configurou o conceito de sociedade deveríamos atentar à “significação das relações na vida e pensamento humanos”, percebendo-as como intrínsecas e não extrínsecas à “existência humana”.

¹²¹ O ensejo de Descola (2005) ao referir-se aos Achuar (grupo indígena residente no alto da floresta amazônica) parece ser o de negar a existência exclusiva de sociedades “pré-modernas” onde o “coletivo” prepondera sobre o “individual”. O autor relembra a dicotomia construída segundo ele pela filosofia política para então subvertê-la: se sociedades configuradas a partir da junção entre capitalismo e a ideologia do Iluminismo, vistas como individualistas, são contrapostas a sociedades “pré-modernas”, totalidades onde o indivíduo está ausente, o autor afirma que assim como sociedades sustentadas na preeminência do todo sobre as partes existiam antes do “triunfo dos parlamentos”, também há, por outro lado, sociedades em que o valor social maior está na realização do destino individual, como exemplificam os Achuar. Descola descreve-os como oscilando entre uma espécie de “anarquia” no ordinário e uma “solidariedade faccional” em tempos de conflito. Vivendo de forma dispersa, em casas separadas na floresta por distâncias a serem percorridas em algumas horas, os Achuar não se imaginariam como parte de uma entidade política que os transcende e tampouco como pessoas representáveis por outras (diante da notificação para votar pela primeira vez nas eleições presidenciais do Equador, poucos comparecem). Eles teriam constituído uma forma de organização política que, mesmo não eliminando laços sociais, garante a independência individual. O autor afirma: “a única razão para os Achuar estarem juntos é fazer guerra”.

Se tentássemos analisar o *Nove* tomando-o a partir da idéia de que existe uma “sociedade” que o realiza, poderíamos talvez pressupor e reificar uma entidade definida pela homogeneidade ou coesão social e perderíamos, a meu ver, a possibilidade de percebê-lo como um encontro no qual configurações sociais específicas se engendram, e assim compreender melhor como emerge a “sociedade” (ou “sociedades”).

No *brinquedo*, como vimos, mulheres, homens, crianças, idosos e jovens se reúnem. A cada *Nove* há, obviamente, pessoas presentes e ausentes. Elas residem em diferentes locais e se vêem com pouca freqüência. Uns e outros se encontram nas feiras, aos sábados de manhã, mas a reunião delas - de forma ampla, como acontece no *Nove* - só ocorre nele, em alguma festa na região ou ainda em velórios.

Cada *Nove* é único. Mesmo que várias pessoas estejam quase sempre presentes nos *brinquedos* - como *cantadores* e *cantadeiras* específicos -, a cada encontro a relação entre eles conta com elementos particulares. Se nos atentamos à “significação das relações” na vida e no pensamento das pessoas, como sugere Strathern, sabemos que ela não é algo perene. As significações se modificam, e a configuração das relações entre as pessoas também. A cada *Nove*, configurações transitórias - espacial e temporalmente - são engendradas de maneira singular.

Nesta análise do *brinquedo*, a questão não é só rebater a idéia de uma sociedade homogênea ao afirmar que as pessoas que dele participam não compartilham o mesmo território ou não convivem entre si. O que procuro fazer aqui é buscar não a “unidade”, mas a “relação”. É a ênfase na última que nos auxilia a perceber o *Nove* como um encontro singular, no qual arranjos sociais específicos são produzidos.

Mesmo com o foco na singularidade dos *Noves*, poderíamos percebê-los como capazes de engendrar coesão ou homogeneidade sociais - uma unidade de caráter moral. No estudo de Turner (1957) sobre os Ndembu, ele afirma que este povo é marcado pelo conflito entre os princípios de matrilinearidade e virilocalidade - a descendência matrilinear e o casamento virilocal - e que eles teriam em seus rituais a configuração de uma unidade moral. Como afirma o autor, os rituais seriam “confissões da falência do poder de mecanismos seculares em redirecionar e absorver conflitos emersos de e entre grupos locais e de parentesco” (:288).

Diante da contradição entre estes princípios e da instabilidade suscitada por sua justaposição, os rituais localizariam a “unidade” dos Ndembu em uma “comunidade moral singular”. Reunindo temporária e heterogeneamente pessoas de diversos grupos

de parentesco¹²², os rituais lidam com valores que “todos os Ndembu possuem em comum”, como a fertilidade - de mulheres, colheita e animais - e o “poder de ancestrais em outorgar ou reter esses benefícios”.

A proximidade ou “unidade” dos Ndembu, configurada temporariamente pelos rituais, estaria atrelada justamente à dispersão de laços de território, parentesco e mesmo tribais: “A coesão da sociedade total depende, em alguma medida, não da justaposição e operação correlativa dos laços, mas de sua disjunção e até de sua oposição” (:291).

A “unidade” Ndembu não estaria em um “controle político” de um “centro de autoridade”. As filiações políticas, territoriais e de parentesco deles são deslocadas, entre si, pela “contradição” entre os princípios de matrilinearidade e virilocalidade e pela mobilidade social e espacial (diferentemente das sociedades “com estado” ou “segmentares” em que, como afirma Turner, as relações políticas, de parentesco, rituais e territoriais são em boa medida coincidentes), e são suas relações rituais que “atravessam” laços diferenciados de território, parentesco e tribais. Para Turner, esta propriedade dos rituais compensaria, de alguma forma, a limitação do controle político e a instabilidade dos laços de afinidade e de parentesco aos quais os valores políticos estariam conectados.

Como ressalta Strathern (1996), outro problema relacionado à concepção de sociedade como “entidade” e dos indivíduos como “membros” dela é o de suscitar a idéia de que “as pessoas em todo lugar representam a sociedade para si mesmos como um objeto externo, santificado na coesão ritual ou ordens legais”. Para a autora, essa “abstração” teria criado outras: “a religião representava sociedade, a lei representava a sociedade (...)” (:62).

Os rituais, neste estudo de Turner, também “representariam” a sociedade, cunhando uma unidade moral dos Ndembu já que os princípios contrastantes dificultavam a existência de uma unidade territorial ou política.

Ao discorrer sobre os ritos de aflição Ndembu, realizados para curar pessoas afligidas por parentes já falecidos que se sentem esquecidos por elas - e por seu povo, em extensão -, Turner afirma que, diante da tendência de sociedades “móveis” à “amnésia estrutural”, os ritos são realizados para “reavivar continuamente a memória de

¹²² Reuniões efêmeras o suficiente, como ressalta Turner, para que não se desenvolvam “conflitos internos” ao grupo.

peças mortas”. A citação de laços genealógicos da pessoa falecida, realizada no rito, e a discussão sobre conflitos que estão ocorrendo têm para o autor o duplo efeito:

(...) de reavivar laços de afinidade e parentesco que estão começando a se desvanecer, e de invocar a participação da sociedade mais ampla, representada pelos adeptos que vêm de toda a região Ndembu, nos conflitos da unidade menor da vila. Por meio do ritual, o passado imediato e as relações políticas e de parentesco nele originadas são mantidos vivos, apesar das forças sociais que atuam na direção oposta. (:295)

O que fariam os rituais, assim, é não só tornar visível, por meio dos símbolos, conflitos que estão encobertos, mas também atuar na resolução dos mesmos. Diante da possibilidade premente da fissão social, com o descolamento de laços de parentesco e territoriais, o ritual agregaria: “Uma sociedade continuamente ameaçada pela desintegração performa continuamente um ritual integrativo”.

Aqui temos novamente o pressuposto da idéia de sociedade. Se o feitiço, como vimos, aparece atrelado muitas vezes aos conflitos sociais, aqui os conflitos - ou a “resolução” deles - está vinculada aos rituais. Se o feitiço *atrapalha* a coesão social, os rituais contribuem para que ela exista.

A referência à Durkheim (1996 [1912]) é óbvia: na concepção deste autor, os ritos “revivificariam” as crenças coletivas e por meio deles a sociedade renovaria e recriaria, periodicamente, a si mesma. Na ascensão do indivíduo “acima de si mesmo”, os ritos teriam papel central: por meio deles, a sociedade faria do indivíduo “um homem que *pode* mais”¹²³. Para Durkheim, “a sociedade só pode fazer sentir sua influência se for um ato, e só será um ato se os indivíduos que a compõem se reunirem e agirem em comum.” (:461). O rito, na concepção deste autor, revigoraria sentimentos coletivos a partir de sua ação afetiva e moral, criando a efervescência social: “Através dele o grupo reanima periodicamente o sentimento que tem de si mesmo e de sua unidade; ao mesmo tempo, os indivíduos são revigorados em sua natureza de seres sociais” (:409).

A afirmação de que configurações sociais transitórias são engendradas no *Nove* não significa dizer que o *Nove*, como ritual, recria uma sociedade - que seria anterior a ele. Quando opto por focar nas relações e não na unidade, é porque não pressuponho que exista uma sociedade “anterior” ao *Nove* e assim não considero que o *brinquedo*, como um ritual, explique-se pela função de configurar, mesmo transitoriamente, uma

¹²³ “[O fiel] está como que elevado acima das misérias humanas porque está elevado acima de sua condição de homem; acredita-se salvo do mal, seja qual for a forma, aliás, que conceba o mal. O primeiro artigo de toda fé é a crença na salvação pela fé” (1996:459).

unidade moral ao aproximar “membros” que tendem a dispersar-se - o que poderia despedaçar a sociedade. Ainda que algo assim possa constituir um dos efeitos do Nove, isso não dá conta do seu significado para os sujeitos concernidos.

Quando opto por tratar este *brinquedo* como um ritual, é por considerar que essa caracterização também corresponde a uma percepção das pessoas envolvidas. Como ressalta Peirano (2006), “em princípio, passa a ser ‘ritual’ o que nossos interlocutores em campo definem ou vivem como peculiar, distinto, específico”. Ela continua: “como o pesquisador é personagem relevante na escolha dos acontecimentos que são significativos para uma investigação, isto é, é co-autor na construção monográfica, considero que esses sejam ‘eventos etnográficos’” (:3). Como podemos perceber a partir dos três primeiros capítulos, a ocorrência do *Nove* é vista pelas pessoas como um evento “específico”, que ocorre em contextos, datas ou lugares condizentes com ele e marca o cotidiano delas.

Rituais podem ser vistos como tipos especiais de eventos, mais formalizados e estereotipados, mais estáveis e, portanto, mais suscetíveis à análise porque já recortados em termos nativos - eles possuem uma certa ordem que os estrutura, um sentido de acontecimento cujo propósito é coletivo, uma eficácia *sui generis*, e uma percepção de que são diferentes. (:3)

A singularidade de cada *Nove* não exclui sua “ordenação” e a repetição de alguns elementos a cada vez que uma *brincadeira* ocorre. A realização de danças específicas que, por sua vez, têm seu próprio arranjo, é um dos elementos a compor repetidamente estes encontros rituais¹²⁴. Como ressalta Tambiah (1985), porém, nenhum ritual é o mesmo, apesar de repetir sequências aparentemente invariantes. Como já vimos, cada *Nove* é um, ou, como afirmou D. Antônia, “o Nove são muitos”.

Tambiah, quando considera o caráter “performativo” do ritual, relaciona-o a um “ato convencional” no sentido cunhado por Austin (1962) - o de que dizer algo é fazer algo¹²⁵. Os ritos “encarnariam” e “poriam em vigor concepções cosmológicas” que, por sua vez, estariam embebidas neles (mas não só neles, como ressalta o autor). Quando se refere à cosmologia, Tambiah a define como:

¹²⁴ Para Tambiah, o ritual prima pela formalidade, estereotipia, condensação e redundância. Para detalhamento, ver 1985.

¹²⁵ O autor também se refere a outros dois sentidos em que a ação ritual pode ser vista como performativa: “o de uma performance que usa variados meios de comunicação através dos quais os participantes experimentam o evento de forma intensa” e “no sentido de valores indécicos sendo ligados a e inferidos por atores durante a performance” (Tambiah 1985:128).

“Um corpo de concepções que enumeram e classificam os fenômenos que compõem o universo como um todo ordenado e as normas e processos que o governam. Do meu ponto de vista, as noções cosmológicas principais de uma sociedade são todos aqueles princípios e concepções orientadores que são tomados como sacrossantos, constantemente usados como padrões (“yardsticks”) e considerados dignos de perpetuação relativamente inalterados. (:130)

A idéia de um “corpo de concepções” de “uma sociedade” que é “posto em vigor” pelo ritual atribui a ele um caráter de ação - como também vimos em Turner, em que os rituais atuam na configuração de uma “unidade moral” e na resolução de conflitos. Mas esta ação - de forma também semelhante a Turner - estaria relacionada a uma sociedade pressuposta, que realiza o ritual, e que comunga das mesmas concepções ou idéias (Turner se refere a valores que “todos os Ndembu possuem em comum”).

Não considero, obviamente, que não há compartilhamento de valores ou noções entre pessoas. O que questiono é o caráter de homogeneidade remetido a concepções que, por sua vez, estariam indissociadas de um grupo social específico.

Quando trato o *Nove* como um ritual em que as configurações sociais são engendradas a partir das “significações das relações”, modificadas continuamente, tento perceber as pessoas não como “membros” de uma “sociedade” que compartilhariam os valores estabelecidos por ela, mas como “potencialmente” relacionáveis e já encaixadas na “matriz de relações” de que nos fala Strathern. Em vez de pensar em “unidades”, “partes” ou “todo”, podemos pensar em “codificações” e “descodificações” (Deleuze e Guattari 1996). Como afirmam estes autores, estes processos se dão mútua e continuamente. Na transitoriedade das configurações sociais do *Nove* parece haver o movimento ininterrupto que conecta o codificado e o descodificado: “o fluxo continua sob a linha, perpetuamente mutante, enquanto a linha totaliza” (:101).

Pensar em relações, significações e configurações sociais é pensar em “fluxos” e “totalizações” que estão sempre em curso. Não é possível deter sua fluência, mesmo que se tenha “Medo” (um dos “perigos” a ameaçar as “linhas” ligadas às três “zonas” - “potência”, “indiscernibilidade” e “impotência” - dos “centros de poder”):

Os valores, as morais, as pátrias, as religiões e as certezas privadas que nossa vaidade e auto-complacência generosamente nos outorgam são diferentes moradas que o mundo arranja para aqueles que pensam, desta forma, manter-se de pé e em repouso entre as coisas estáveis; eles nada sabem desse imenso desarranjo no qual eles próprios se vão... *fuga diante da fuga*. (Blanchot apud Deleuze & Guattari:109)

A “Clareza”, outro “perigo”, seria justamente:

(...) essas distinções que se estabelecem naquilo que nos parecia pleno, esses buracos no compacto; e inversamente, lá onde víamos até há pouco arremates de segmentos bem definidos, o que há, sobretudo, são franjas incertas, invasões, superposições, migrações, atos de segmentação que não coincidem mais com a segmentaridade dura. Tudo se tornou flexibilidade aparente, vazios no pleno, nebulosas nas formas, tremidos nos traços. (:110)

A tentativa de perceber o *Nove* como um encontro ritual realizado em dado tempo e espaço nos quais configurações sociais específicas e transitórias são engendradas talvez seja uma forma de lidar com “fluxos” e “totalizações” sem querer detê-los. Talvez a ação (do) ritual seja (também) essa: a de catalisar ações e movimentos.

Considerações finais

Neste trabalho, nossa aproximação do *Nove* se deu por meio da descrição de três encontros rituais. A partir destas descrições, busquei tratar de alguns elementos que a meu ver estavam relacionados a aspectos mencionados nelas. Para fazê-lo com mais fluidez e clareza, optei por separar estes trechos digressivos, dispostos ao longo da descrição, marcando-os com uma formatação específica.

Assim, no primeiro capítulo, enquanto lidávamos com a possibilidade de o *Nove* ocorrer ou não, questioneei o meu próprio envolvimento no processo de realização da *brincadeira* e, com isso, o ideal de objetividade ou impessoalidade na realização de pesquisas científicas. A dúvida sobre a ocorrência do *Nove* suscitou a conversa com o Sr. Zé Concebido, no momento do velório do Sr. Nascimento - o que me faria atentar para as relações entre baile, *brinquedo*, corpo e o D(d)ivino no decorrer da pesquisa de campo e me possibilitaria tratá-las na digressão “*Nove* e baile”. A percepção da importância de relações de consanguinidade e afinidade entre as pessoas com as quais eu começava a conviver e a observação destas relações entre *cantadores* e *cantadeiras* me impulsionou a tratá-las, como um apontamento para pesquisas futuras, na digressão sobre parentesco. Ao iniciar o “primeiro” *Nove*, tornava-se crucial esmiuçar aspectos do canto no *brinquedo*, cuja ordenação geral tinha sido apresentada na introdução do trabalho. Assim, conhecemos as posições de canto masculino, a importância da *entoação* e o valor da participação das mulheres na *brincadeira*, diretamente relacionada à possibilidade de o canto *entoar*. A informação acerca destes aspectos nos serviria de base para lidar com a descrição da participação dos *cantadores* e *cantadeiras* tanto naquele *Nove* quanto nos dois *brinquedos* que ainda veríamos. No decorrer daquela *brincadeira* - e daquele capítulo - o *vilão*, o *batuque* e a *roda* fizeram-se presentes. Na digressão sobre estes *brinquedos de viola*, busquei tratá-los considerando aspectos relativos ao canto e à dança, a participação de mulheres e de homens.

O segundo capítulo enfocou o *Nove* ocorrido na festa de Bom Jesus em Machado, no ano de 2008, e algumas questões suscitadas pela presença da *brincadeira* nela. Diante da recusa de um *cantador* em interferir nas decisões relativas à transferência do Baile da Saudade para o mesmo dia do *Nove*, atentei-me para um aspecto que me parece constituir o “sistema” da *brincadeira* do *Nove*: o fato de que ela tem “dono”. Tratei desta questão em uma digressão específica. A migração e a relação estabelecida com Machado e arredores por “machadenses ausentes” e moradores do

lugar (especialmente *cantadeiras* e *cantadores*) também foram discutidos. Nesta digressão, considerei percepções e histórias pessoais, além da minha própria experiência de campo, em uma tentativa de tratar questões de cunho financeiro sem deixar de lado o envolvimento pessoal e sem enquadrá-las em dicotomias limitadoras. Seguimos nossa abordagem acerca do canto nas *brincadeiras* e desta vez tratei de um elemento que começou a ganhar contornos mais precisos, para mim, depois de um tempo de pesquisa: a relação entre *ajudantes* e *tiradores*. Vimos também que a categoria “ajuda” se estendia para além da diferenciação entre os que *falam a primeira* e os que *falam a segunda*, o *contrato* ou a *requinta*: ela está presente na relação entre *cantadores* e *cantadeiras* e em outros contextos. Outra questão abordada neste capítulo foi o conhecimento de *velhos* e *novatos* sobre as *brincadeiras de viola* e a inserção delas no tempo - passado, presente e futuro. A discussão sobre a utilização do termo *nove* para nomear o *brinquedo de viola* compôs outra digressão. Nela, não me interessava buscar a “verdadeira” versão a respeito desse uso, mas apresentar e relacionar diferentes interpretações sobre ele, que ouvi em campo. Para finalizar o capítulo, teci considerações sobre outro aspecto que me pareceu constituir o “sistema” do *Nove*: o fato de que cada coisa tem sua especificidade e não deve ser “misturada” a outras. Relacionei este aspecto à transferência do Baile da Saudade para o mesmo dia do *Nove*, na festa de Bom Jesus de 2008.

No terceiro capítulo, tratamos do *Nove* realizado pelo *cantador* Santos Chagas em Jenipapo de Minas, no mês de agosto. A tentativa (frustrada), em determinado momento daquela *brincadeira*, de se cantar um *nove* em seguida a outro - empreendida por um *cantador* de uma região em que se costuma *brincar* desta maneira - suscitou a digressão a respeito das formas diferentes com que se esta *brincadeira* é realizada naquelas imediações. A partir das relações estabelecidas entre estas maneiras de se *brincar*, pudemos reforçar alguns elementos do *nove* entre estes *cantadores* e *cantadeiras*, como o desconforto ligado ao “erro” e, especialmente, a valorização da *chamada*. A questão da autoria também foi discutida neste capítulo. Vimos que ela estava ligada não só à criação de *cantigas* ou *versos*, mas a uma responsabilidade em proferi-los durante o *brinquedo*. Também observei que a capacidade de fazê-lo relacionava-se à possibilidade de “ganhar” ou “perder” no contexto da *brincadeira* e atrelei a esta discussão comentários sobre limites e possibilidades de se “conversar” por meio dela. A especificidade do conhecimento feminino na *brincadeira* também foi tema de uma digressão. Nela, tratei de elementos vinculados tanto à dança - saber *passar*, bater palmas - quanto ao canto - a *ajuda* delas como *requinteiras* e o conhecimento das

cantigas - saber “o que dizer” e também “como dizer” (de preferência, pelo que percebi, em voz “alta” e “fina”). As “modas de viola”, cantadas nos momentos em que se servia a *farofa* nos dois primeiros *Noves* e ao final do último *brinquedo*, suscitaram a inserção de uma digressão, neste capítulo, que tratasse das diferenças apontadas por *cantadores* e *cantadeiras* entre *Nove* e “música”. Optei por fazê-lo no terceiro capítulo por considerar que neste “momento” da dissertação e do campo etnográfico tínhamos elementos para tal: tentei estabelecer uma proximidade entre a inserção das digressões ao longo dos capítulos e a minha própria trajetória em campo, a partir do que a passagem do tempo e o convívio com *cantadeiras* e *cantadores* me apontavam.

Algumas (poucas) dessas digressões poderiam ter sido inseridas igualmente no capítulo um, dois ou três - como essa, relativa à “música”. O critério de escolha esteve ligado justamente à pesquisa de campo: ao momento, no decorrer dela, em que considerei estar mais apta a discorrer a seu respeito.

Era preciso considerar também, é claro, a necessidade de apresentar ao leitor, desde o início da dissertação, alguns aspectos que eu julgava primordiais para uma aproximação do *Nove*, como a ordenação do canto no *nove* - *chamada*, divisão da *cantiga* em duas partes, alternância entre *fala* e *resposta* etc. - e o caráter da participação das pessoas neste *brinquedo de viola*, elementos abordados na introdução do trabalho. Já no primeiro capítulo, como disse acima, tratei das posições de canto - *primeira, segunda, contrato* e *requinta* - e de questões relacionadas a ela julgando que o conhecimento a seu respeito também era fundamental para que pudéssemos seguir adiante na abordagem dos três *brinquedos*.

Com o fim da descrição dos *Noves*, teci considerações mais gerais a respeito do *brinquedo*: no quarto capítulo da dissertação, ele foi tratado como um ritual que catalisa o engendramento de configurações sociais particulares e transitórias em um tempo e espaço específicos. Para elaborar este ponto, questioneei a noção de “sociedade” buscando atentar-me às “relações” e “significações” e não às “unidades”. Essa discussão foi suscitada por comentários que travei acerca de uma possível análise da relação entre *Nove* e feitiçaria. Alguns elementos etnográficos relativos a esta questão tinham sido apresentados a mim na segunda estadia em campo e busquei organizá-los no apontamento de um “sistema de feitiçaria” local em suas relações com o *brinquedo*.

Se este quarto capítulo é menos descritivo que os anteriores, não vejo os três primeiros capítulos como “etnográficos” e o último como “teórico”, como se teorias não fossem etnográficas e etnografias não fossem teóricas. Minha intenção, ao descrever

cada um dos três *Noves* de que participei, era tentar justamente explicitar as elaborações ou noções que para mim tomavam parte naqueles *brinquedos*. É claro que esta é uma descrição particular e, em consequência, um “mundo” forjado por mim, que procura capturar algo do mundo para os participantes do *brinquedo*:

Penso que eles [os índios americanos] pensam exatamente ‘como nós’, mas penso também que o que eles pensam, isto é, os conceitos que eles se dão, as ‘descrições’ que eles produzem, são muito diferentes dos nossos – e portanto que o mundo descrito por esses conceitos é muito diverso do nosso. (Viveiros de Castro 2002: 124)

Minha intenção foi aproximar-me das idéias dos Outros com quem me relacionei percebendo-as como “conceitos” que poderiam auxiliar-me na composição de minha própria descrição sobre o *Nove*. Esta seria uma maneira de afirmarmos, como diz Viveiros de Castro (2002), a “equivalência de direito entre os discursos do antropólogo e do nativo, bem como a condição mutuamente constituinte desses discursos, que só acedem como tais à existência ao entrarem em relação de conhecimento” (:119).

Algo diferente disso é tomar as falas das pessoas - ou, no nosso caso, também “letras” de *cantigas* ou *versos* cantados por elas - estritamente como um meio de tentarmos aceder ao que elas “são”, como se o meu conhecimento acerca, por exemplo, de uma *cantiga*, estivesse ligado à possibilidade de “compreender” as pessoas que a criaram. É claro que a letra de uma *cantiga*, um *verso* ou a fala de uma pessoa informam sobre quem os elabora, mas talvez mais interessante que me atentar a estes elementos com o fim de aproximar-me do que “são” as pessoas, em uma perspectiva essencialista, seja tentar perceber os conceitos que estariam vinculados a estes elementos - sabendo que, para isso, os meus conceitos devem estar postos em relação com os das pessoas. Como afirma Viveiros de Castro, o confronto entre os pensamentos do antropólogo e do nativo deve produzir uma “mútua implicação, a comum alteração dos discursos em jogo”. Ele afirma: “A boa diferença, ou diferença real, é entre o que pensa (ou faz) o nativo e o que antropólogo pensa que (e faz com o que) o nativo pensa, e são esses dois pensamentos (ou fazeres) que se confrontam” (:119).

As etnografias são teóricas e as teorias, etnográficas, porque o “confronto” entre conceitos de antropólogos e “nativos” constitui ambas as elaborações. Eles estão em relação e é esta relação que torna possível a escrita de etnografias e teorias antropológicas. Como ressalta Viveiros de Castro, “toda relação é uma transformação”, e “o conhecimento antropológico é imediatamente uma relação social, pois é o efeito

das relações que constituem reciprocamente o sujeito que conhece e o sujeito que ele conhece” (:113).

Ao me atentar ao “discurso do nativo” sobre o *Nove*, busquei lidar com as idéias de *cantadeiras* e *cantadores* como conceitos e tratar suas elaborações e percepções sobre um mundo como teorias acerca do mesmo, que contribuem, ao se confrontarem com as idéias e conceitos do/a antropólogo/a, para constituir a “originalidade da antropologia” (Viveiros de Castro 2002), calcada, como afirma este autor, na “sinergia entre as concepções e práticas provenientes dos mundos do ‘sujeito’ e do ‘objeto’”.

O “confronto” do encontro etnográfico não é, portanto, somente entre pessoas, entre antropóloga/o e nativa/o, mas entre conceitos. A lida com o campo etnográfico, permeado de teorias diversas sobre mundos, é capaz de possibilitar que o/a antropólogo/a elabore algo que só pode advir do próprio encontro: outros conceitos e teorias antropológicos, por isso mesmo constituídos por saberes de outrem, perscrutados por meio de relações em transformação.

Referências bibliográficas

- ALCURE, Adriana Schneider. 2007. *A Zona da Mata é rica de cana e brincadeira: uma etnografia do mamulengo*. Tese de Doutorado, UFRJ, Rio de Janeiro.
- ALVARENGA, Oneyda. 1950. *Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Globo.
- AMERICANO DO BRASIL, Antonio. 1973. *Cancioneiro de Trovas do Brasil Central*. 2. Ed. Goiânia: Editora Oriente.
- ANDRADE, Mário de. 1944. *Pequena Historia da Música*. São Paulo: Editora Martins.
- _____. 1959. *Danças Dramáticas do Brasil*. São Paulo: Editora Martins
3 v : (Obras completas de Mário de Andrade)
- _____. 1991. O Samba Rural Paulista. In: *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. 1964. *Folclore Nacional*. São Paulo: Editora Melhoramentos, v. 2.
- ARIGONI, Benedita Gláucia. 2005. *Preservação da cultura popular e educação: jogos e brinquedos cantados no contexto escolar*. Dissertação de Mestrado, Universidade Braz Cubas, São Paulo.
- AUSTIN, J. L. 1962. *How to Do Things with Words*. Harvard Univ. Press.
- AYALA, Marcos & AYALA, Maria Ignez Novais. 2000. *Cocos: alegria e devoção*. Natal: EDUFRN.
- BAPTISTELLA, Rosana. 2004. *Mulheres em cozinhas e terreiros, palcos de chorados (MT) e batuques (SP)*. Dissertação de Mestrado, UNICAMP, São Paulo.
- BOTELHO, Maria Izabel Vieira. 1999. *O eterno reencontro entre o passado e o presente: um estudo sobre as práticas culturais no Vale do Jequitinhonha*. Tese de Doutorado, UNESP, São Paulo.
- BRAGA, Sérgio Ivan Gil. 2001. *Os bois-bumbás de Parintins*. Tese de Doutorado, USP, São Paulo.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. 1980. *Os deuses do povo: um estudo sobre a religião popular*. São Paulo: Brasiliense.
- CARNEIRO, Edison. 1965. *Dinâmica do Folclore*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

_____. 1982. *Folgedos Tradicionais*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Funarte.

CASCUDO, Câmara. 1967. *Folclore do Brasil: pesquisas e notas*. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura.

CHAVES, Wagner Neves Diniz. 2003. *Na Jornada de Santos Reis: uma etnografia da Folia de Reis do Mestre Tachico*. Dissertação de Mestrado, Museu Nacional, UFRJ, Rio de Janeiro.

CHAYANOV, Alexander V. 1966. *The Theory of Peasant Economy. The American Economic Association*. Homewood, Illinois.

CLASTRES, Pierre. 1979 [1975]. Do uno sem o múltiplo; A sociedade contra o Estado. In: *A Sociedade Contra o Estado: investigações de Antropologia Política*. Porto: Edições Afrontamento, pp. 165-171; 183-211.

CLIFFORD, James & MARCUS, George E. (orgs.). 1986. *Writing Culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press.

CORREA, Juliana Aparecida Garcia. 2007. *Festas mineiras: sentidos do festejar para a comunidade de Justinópolis*. Dissertação de Mestrado, UFMG, Minas Gerais.

COSTA, Patrícia Trindade Maranhão. 2008. *Quebrando o Silêncio: o legado da escravidão e seu poder transformador na cultura popular brasileira*. 26ª Reunião Brasileira de Antropologia. Porto Seguro, Bahia.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. 1996. 1933 - Micropolítica e Segmentaridade. In: *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, v. 3. São Paulo: Ed. 34.

_____. 1997. 7000 a.C. Aparelho de captura. In: *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*, v. 5. São Paulo: Ed. 34.

DESCOLA, P. 2005. No politics please. In: Latour, B. & Weibel, P (org). *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*. ZKM/Center for Art and Media Karlsruhe. Germany and MIT, Cambridge, Massachusetts.

DURKHEIM, Émile. 1996 [1912]. *As Formas Elementares da Vida Religiosa*. São Paulo: Martins Fontes.

FAUSTO, Carlos. 2008. Donos demais: maestria e domínio na Amazônia. *Mana. Estudos de Antropologia Social*, 14 (2), pp. 329-365.

FAVRET-SAADA, Jeanne. 1980. *Deadly Words: Witchcraft in the Bocage*. Cambridge: Cambridge University Press.

_____. 1990. *Être affecté*. *Gradhiva*, 8, pp. 3-9.

FERGUSON, James. 2006. Globalizing Africa? Observations from an inconvenient continent. In: *Global Shadows: Africa in the neoliberal world order*. London, Durham, N.C.: Duke Univ. Press.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. 1988. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

FERREIRA, Janete Aparecida. 1993. *O Eterno Ausente: um estudo com migrantes sazonais*. Dissertação de Mestrado, PUC, São Paulo.

GALIZONI, Flávia Maria. 2000. *A terra construída - família, trabalho ambiente e migrações no Alto Jequitinhonha, MG*. Dissertação de Mestrado, USP, São Paulo.

GEERTZ, Clifford. 1989 [1973]. Um jogo absorvente: notas sobre a briga de galos balinesa. In: *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A.

GIFFONI, Maria Amália Corrêa. 1972. *Danças Miúdas do Folclore Paulista*. São Paulo: Editora Nobel.

_____. 1973. *Danças Folclóricas Brasileiras*. São Paulo: Editora Melhoramentos.

GUERRERO, Patrícia. 2000. “*Canoa não é força, é opinião*”: o Vale do Jequitinhonha contado e cantado por canoairos. Dissertação de Mestrado, UNICAMP, São Paulo.

LATOUR, Bruno. 2002. *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*. São Paulo: EDUSC.

LEACH, Edmund. 1996 [1954]. *Sistemas políticos da Alta Birmânia. Um estudo da estrutura social Kachin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

LEITE, Luiz Carlos. 2006. *Da narrativa performática ao texto teatral: a transcrição de narrativas orais do Vale do Jequitinhonha - MG*. Dissertação de Mestrado, UNICAMP, São Paulo.

LIMA, Rossini Tavares de. 1954. *Folclore de São Paulo: melodia e ritmo*. 2. ed. São Paulo: Ricordi.

LUZ, Leila Amaral. 1988. *Do Jequitinhonha aos canaviais em busca do paraíso mineiro*. Dissertação de Mestrado, UFMG, Minas Gerais.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. 1964. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

MAIA, Cláudia de Jesus. 2000. *Lugar e trecho: migrações, gênero e reciprocidade em comunidades camponesas do Jequitinhonha*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Viçosa, Minas Gerais.

MARTINS, Maria Audenora das Neves Silva. 2003. *Cantigas de roda: o estético e o poético e sua importância para a educação infantil*. Tese de Doutorado, UFRN, Rio Grande do Norte.

MARTINS, Patrícia. 2006. *Um Divertimento Trabalhado: prestígios e rivalidades no fazer fandango da Ilha dos Valadares*. Dissertação de Mestrado, UFPR, Paraná.

MARTINS, Saul. 1982. *Folclore brasileiro: Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Funarte.

MOURA, Margarida Maria. 1988. *Camponeses*. 2. ED. São Paulo: Ática.

_____. 1988. *Os deserdados da terra*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

NEPOMUCENO, Cristiane Maria. 2005. *O Jeito Nordestino de ser Globalizado*. Tese de Doutorado, UFRN, Rio Grande do Norte.

ORTIZ, Renato. 1992. *Cultura popular: românticos e folcloristas*. São Paulo: Ed. Olho D'água.

PEIRANO, Mariza. 1983. Etnocentrismo às avessas: o conceito de 'sociedade complexa'. In: *Uma antropologia no plural. Três experiências contemporâneas*. Brasília: Edunb.

_____. 2006. Temas ou teorias? O estatuto das noções de ritual e de performance. *Campos* (UFPR), v. 07, pp. 9-16.

PENTEADO, Jr, Wilson Rogério. 2004. *Jongueiros do Tamandaré: um estudo antropológico da prática do jongo no Vale do Paraíba paulista*. Dissertação de Mestrado, UNICAMP, São Paulo.

PEREIRA, Maria Betânia Almeida. 2001. *As vozes do Vale: estudo das canções populares do Vale do Jequitinhonha*. Dissertação de Mestrado, UFF, Rio de Janeiro.

PEREIRA, Vera Lúcia Felício. 1996. *O artesão da memória no Vale do Jequitinhonha*. Belo Horizonte: Editora UFMG/ Editora PUC-Minas.

POEL, Francisco Van Der. 1981. *O Rosário dos Homens Pretos*. Edição Comemorativa do centenário da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Araçuaí. Belo Horizonte: Imprensa Oficial.

PÓLVORA, Jacqueline Britto. 1994. *A sagração do cotidiano: estudo de sociabilidade em um grupo de batuqueiros de Porto Alegre/RS*. Dissertação de Mestrado, UFRGS, Rio Grande do Sul.

PORTO, Liliana de Mendonça. 1977. *A reapropriação da tradição a partir do presente: um estudo sobre a Festa de Nossa Sra. do Rosário de Chapada do Norte/ MG*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília.

POYARES, Mônica Amaral Melo. 2006. *Abra a Roda tin dô lê lê: dimensão religiosa nas brincadeiras de roda entre crianças de 4 a 6 anos*. Dissertação de Mestrado, PUC, São Paulo.

RODRIGUES DA SILVA, Carlos Benedito. & FERREIRA, Carla Georgea Silva. 2008. *Estreitando Fronteiras: Territorialidade e Identidade no Bumba-meu-Boi do Maranhão*. 26ª Reunião Brasileira de Antropologia. Porto Seguro, Bahia.

SADIE, Stanley. 1994. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

SEEGER, Anthony. 1987. *Why Suyá Sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge: Cambridge University Press.

SIEGEL, James. 2006. *Naming the Witch*. Stanford: Stanford University Press.

SILVA, Dalva Maria de Oliveira. 2007. *A arte de viver: riqueza e pobreza no Médio Jequitinhonha - MG décadas de 1970 a 1990*. Tese de Doutorado, PUC, São Paulo.

SILVA, José Ultemar da. 2000. *Pobreza e políticas no Vale do Jequitinhonha*. Dissertação de Mestrado, PUC, São Paulo.

SIMÃO, Rosyler Cristina Santos. 2004. *Distribuição de renda e pobreza no estado de Minas Gerais*. Dissertação de Mestrado, USP, São Paulo.

SIQUEIRA, Thaís Teixeira de. 2007. *Do tempo da sussa ao tempo do forró: música, festa e memória entre os Kalunga de Teresina de Goiás*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília.

STRATHERN, Marilyn. 1996. The concept of society is theoretically obsolete? (For the motion). In: Ingold, Tim. *Key debates in Anthropology*. New York: Routledge.

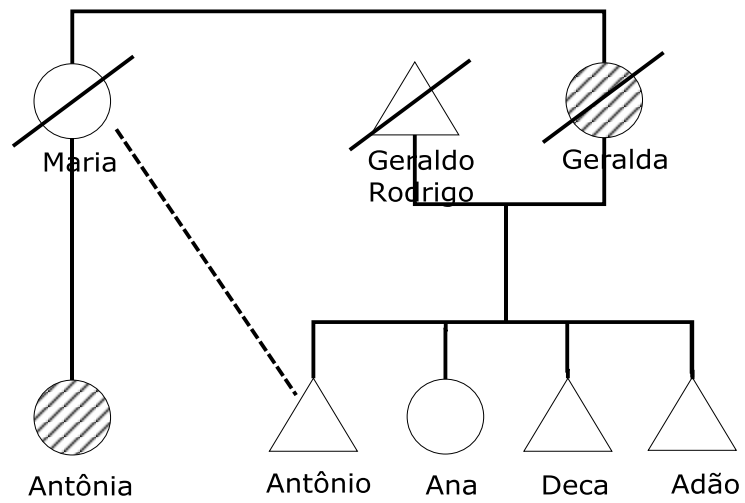
TAMBIAH, Stanley J. 1985. A performative approach to ritual. In: S.J. Tambiah, *Culture, Thought and Social Action*. Harvard Univ. Press.


TURNER, Victor. 1957. *Schism and continuity in an african society: a study of Ndembu village life*. Oxford: Berg.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2002. O nativo relativo. In: *Mana, Estudos de Antropologia Social*, 8(1), pp. 113-148.

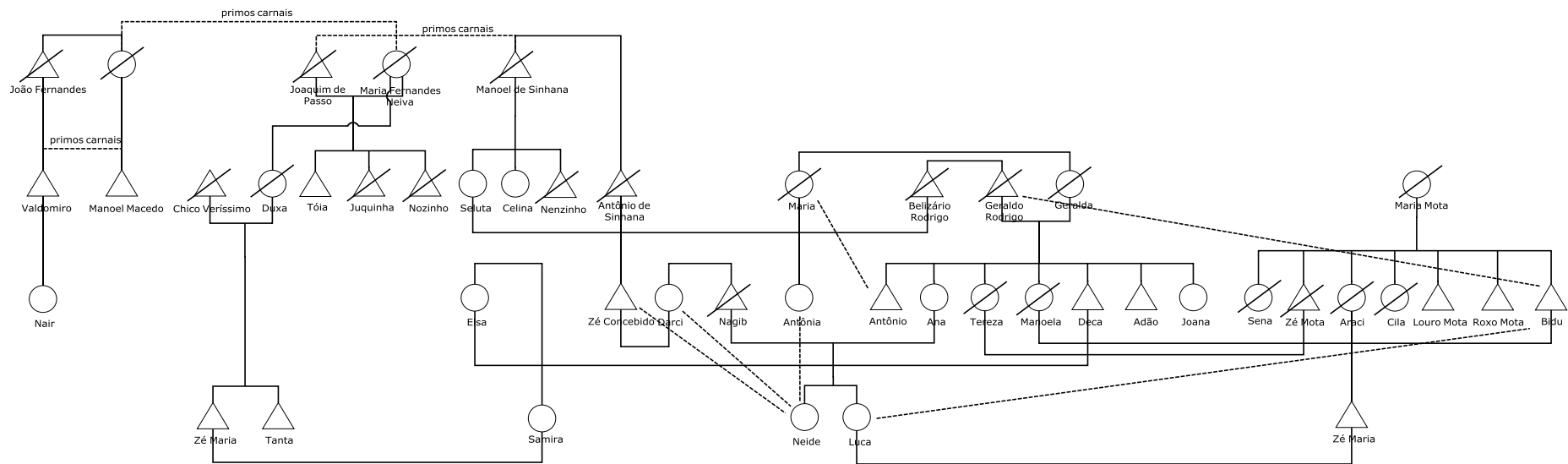
_____; Carneiro da Cunha, Manuela. 1985. Vingança e Temporalidade: os Tupinamba. *Journal de la Société des Américanistes*, v. LXXI, n. 1-2, p. 191-208.

Anexos

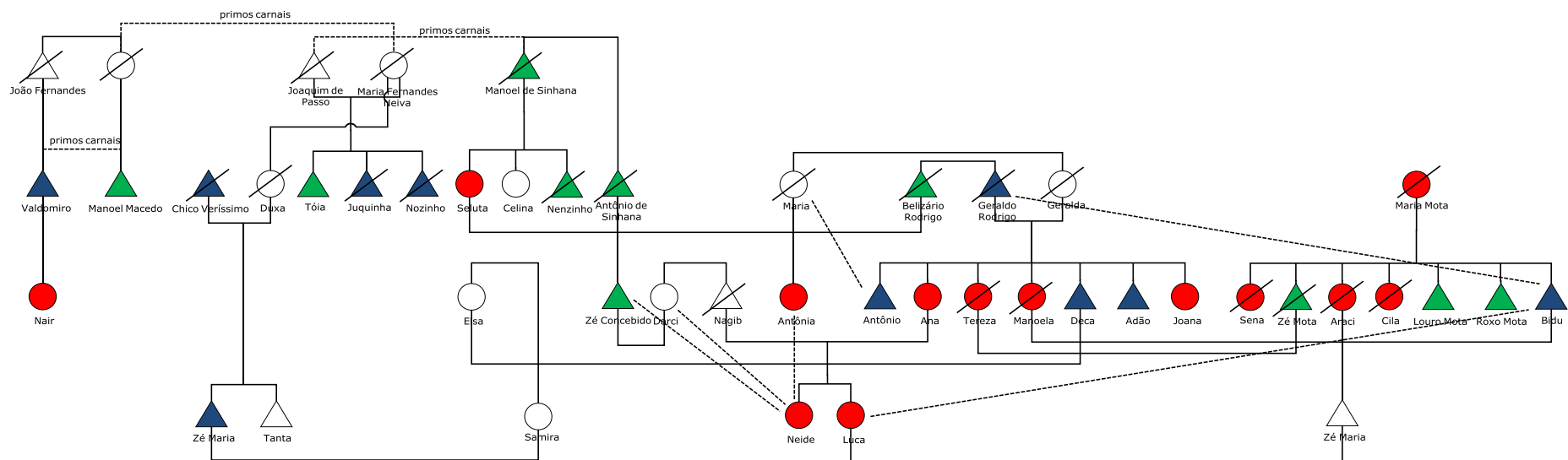


 relação de apadrinhamento

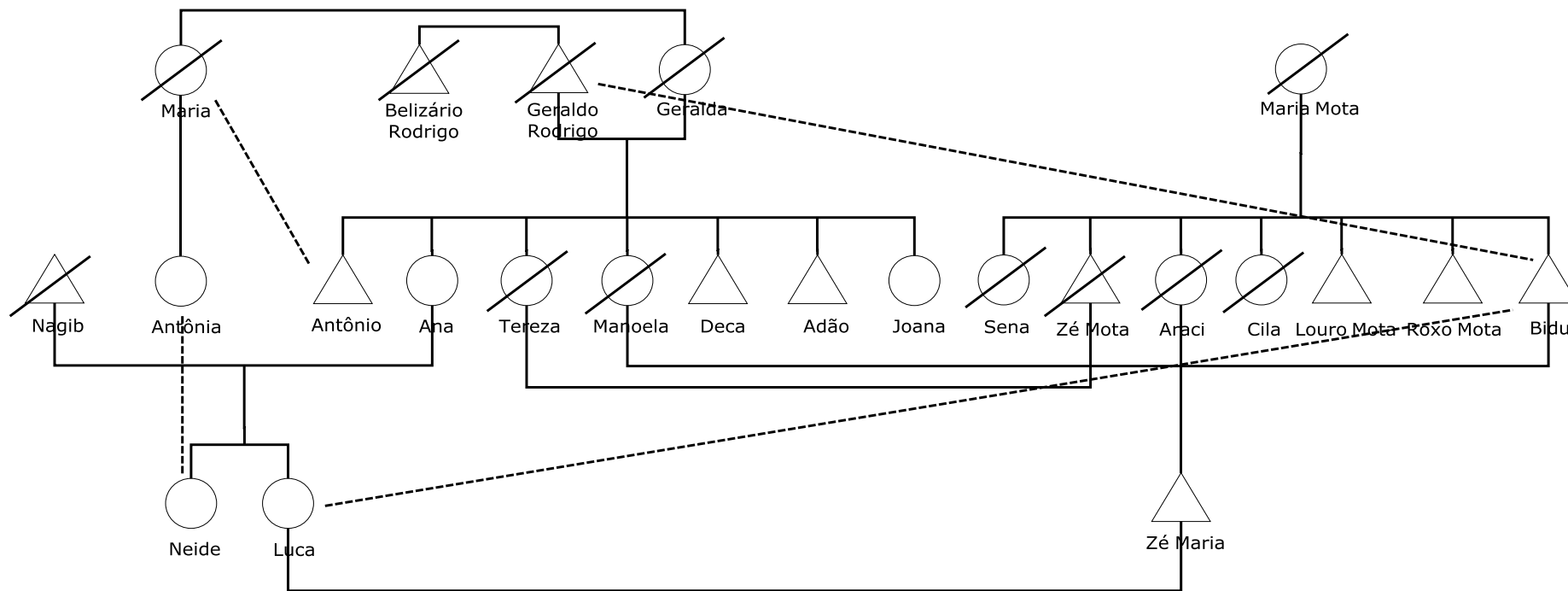
 mulheres que se referiam como "comadres"



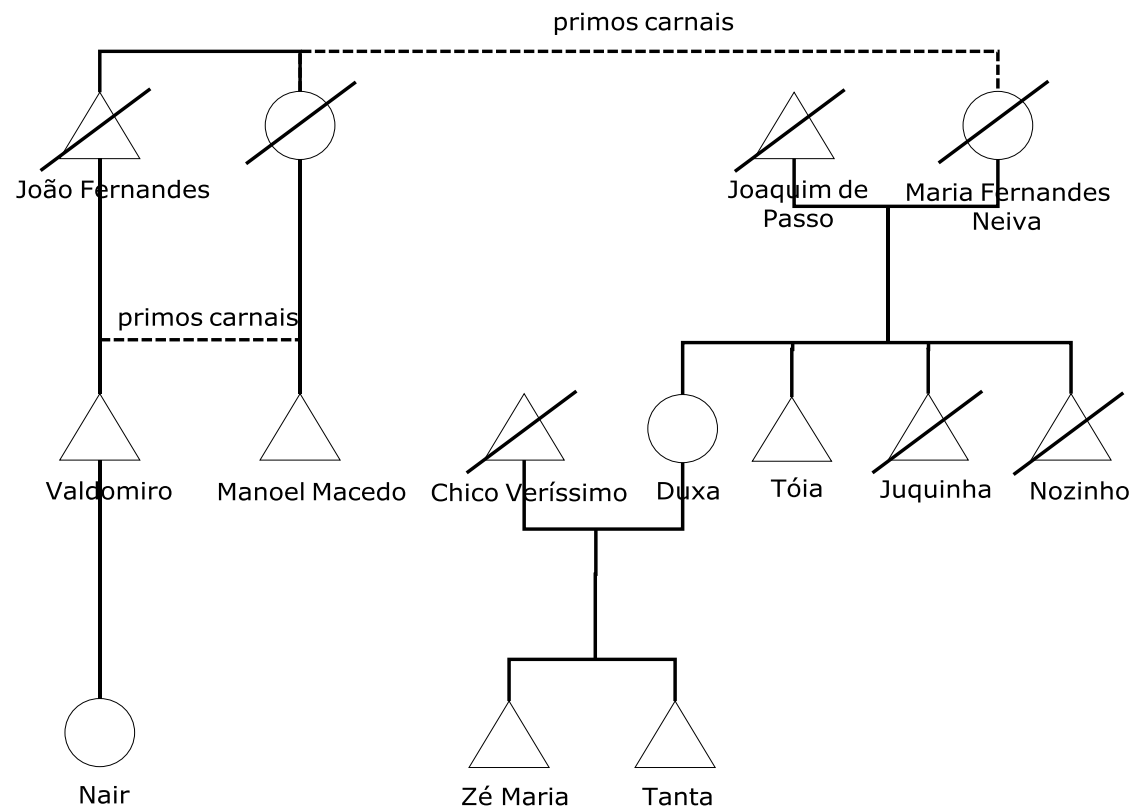
--- relação de apadrinhamento

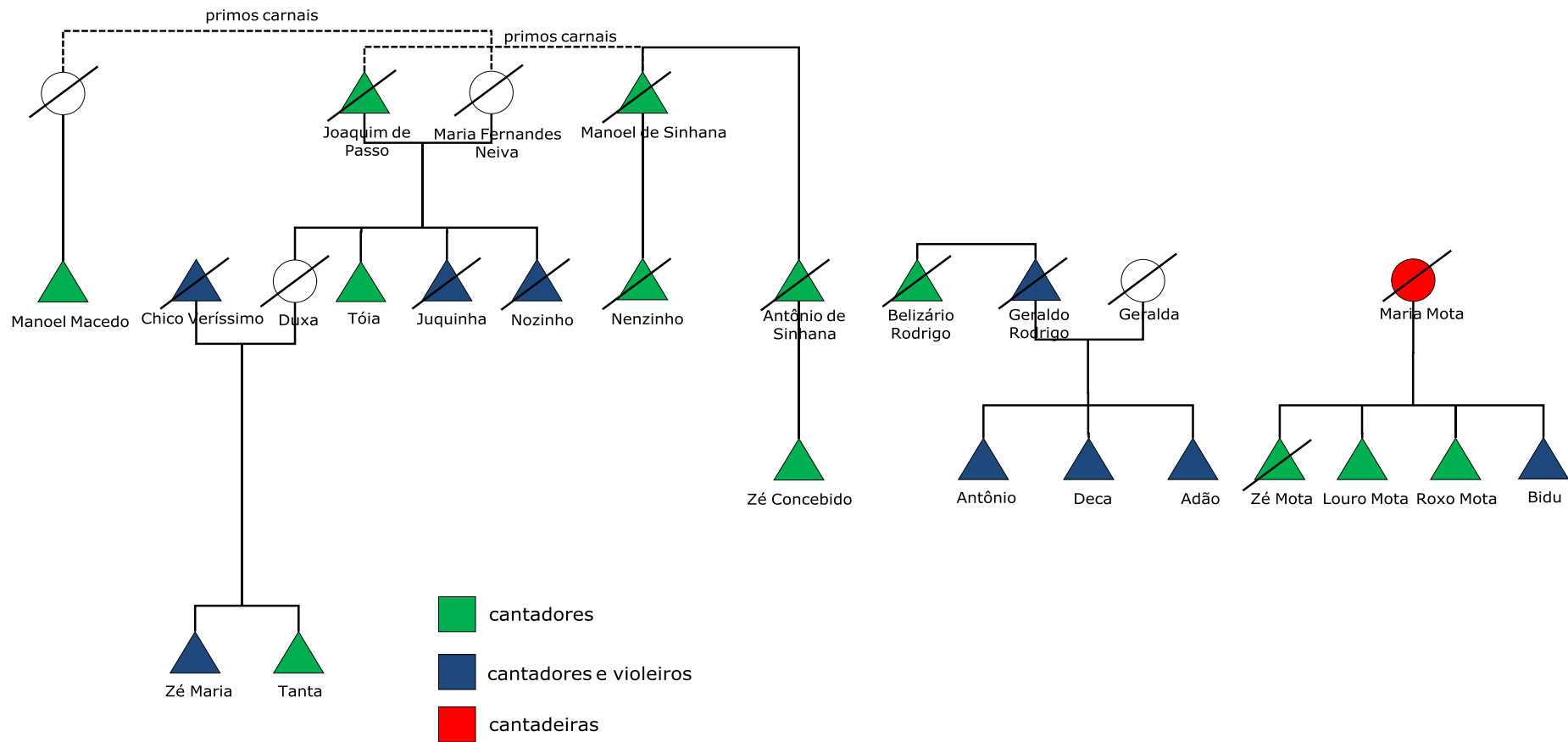


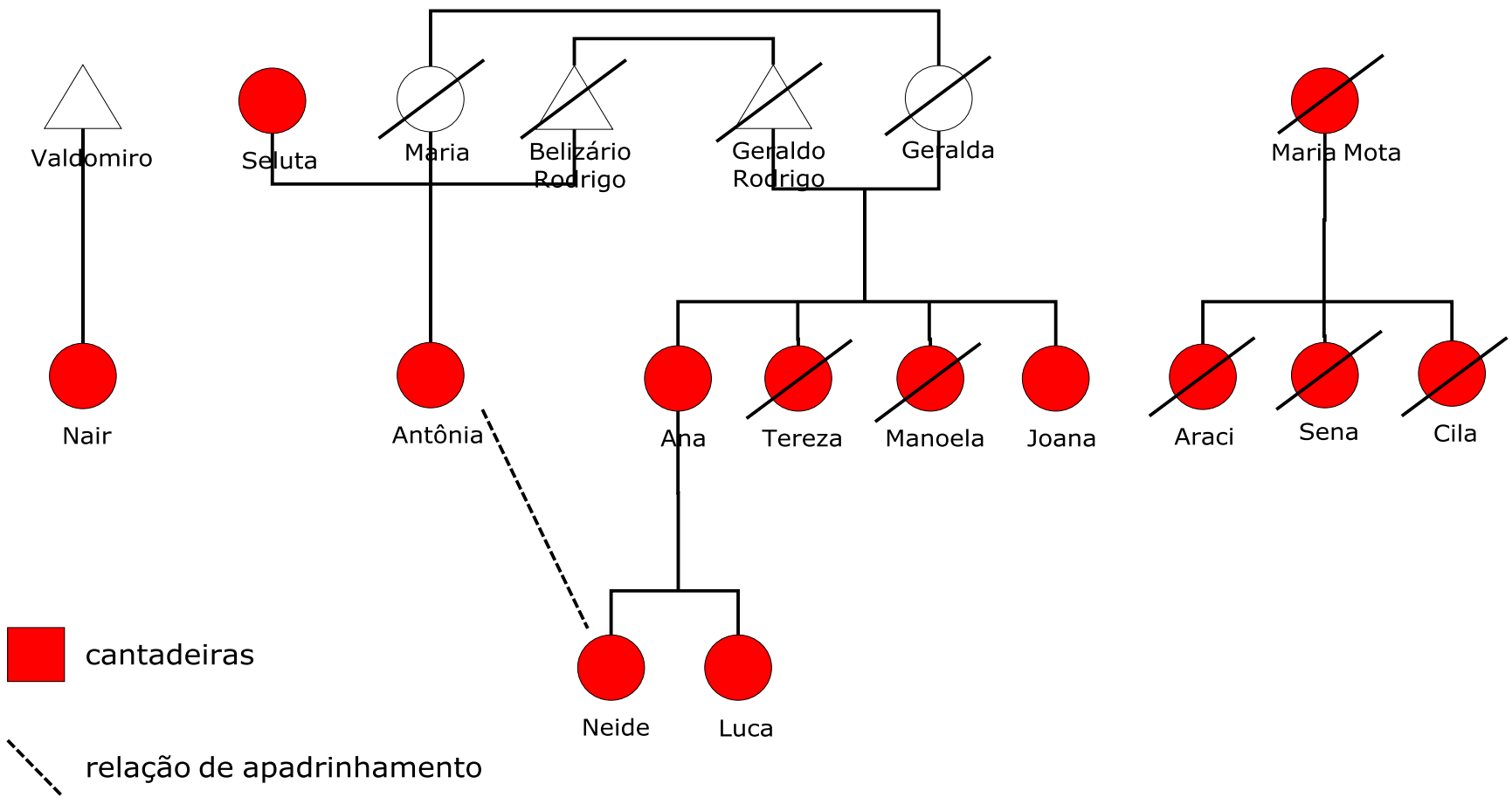
- cantadores
- cantadores e violeiros
- cantadeiras
- relação de apadrinhamento



--- relação de apadrinhamento







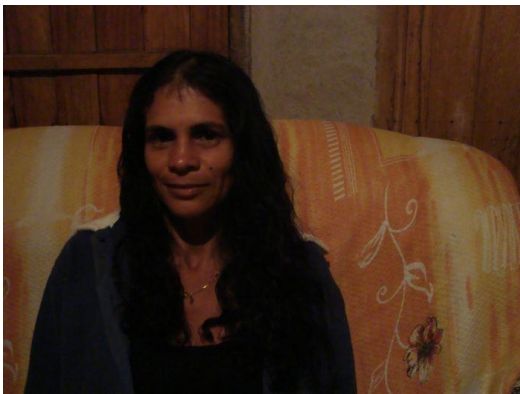
Caderno de fotos



(Sempre da esquerda para a direita)
Sr. Deca, Sr. Zé Concebido e Sr. Bernardo



D. Antônia e D. Ana



Nair



Sr. Manoel Macedo e Sr. Bidu



D. Celina e Sr. Manoel Macedo



D. Geralda



Toninho



Zé Concebido, Tião Paulino, Manoel Macedo,
Zé Aécio e Santos Chagas
(assistindo ao DVD com a gravação do Nove)



D. Seluta



Sr. Clemente Jorge



Mariano, João e Olímpio



D. Mariinha de Custódio e D. Zizi



D. Preta e Sr. Dino com a neta; D. Lia



Lurdinha e Nilo



D. Alaíde



Netas do Sr. Clemente Vaqueiro e ele



Tanta, Tóia e Zé Maria



D. Lita



Sr. Valdir "do Pastel"



Manoel de Júlio



Sr. Otávio



D. Aparecida e Sr. Zé de Chicão com a neta



D. Maria e Sr. Zé Batista