

Universidade Federal de Santa Catarina
Programa de Pós Graduação em Antropologia Social

Do cerrado ao Ministério da Cultura: trânsitos e construções de um
Mestre e seus tambores

Letícia Moreira Braga Coelho
Orientador: Rafael José de Menezes Bastos
Co-orientadora: Edviges Ioris

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Antropologia Social da
Universidade Federal de Santa Catarina, como
requisito parcial à obtenção do título de Mestre
em Antropologia Social

Florianópolis
2012

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Braga-Coelho, Leticia Moreira

Do cerrado ao Ministério da Cultura [dissertação] :
trânsitos e consruções de um Mestre e seus tambores / Leticia
Moreira Braga-Coelho ; orientador, Rafael José de Menezes
Bastos ; co-orientadora, Edviges Ioris. - Florianópolis,
SC, 2012.

272 p. ; 21cm

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa
de Pós-Graduação em Antropologia Social.

Inclui referências

1. Antropologia Social. 2. Mestre. 3. políticas
culturais. 4. organologia. 5. cerrado. I. Menezes Bastos,
Rafael José de. II. Ioris, Edviges. III. Universidade
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em
Antropologia Social. IV. Título.

*Ao avô Raimundo e
aos seus trocadilhos incríveis*

RESUMO

Esta dissertação apresenta Antônio Luiz de Matos, Mestre Antônio. Conduzida por narrativas e práticas desse sujeito, esta pesquisa descreve a trajetória biográfica de Mestre Antônio e de sua família pelo Vale do Jequitinhonha – MG – bem como seus trânsitos pelas políticas culturais brasileiras e pelo chamado “mundo do cerrado”. Ao mesmo tempo, esta pesquisa é composta pela descrição etnográfica dos conhecimentos desse Mestre, um jequitinhonhense capaz de negociar com seres e entidades do cerrado a retirada de árvores, as quais são transformadas por ele em tambores e caixas de Congado – instrumentos musicais. As operações realizadas por esse sujeito desvelam novas formas de pensarmos temas como tradição, observação, ancestralidade, cerrado, instrumentos musicais e também o Vale do Jequitinhonha enquanto uma região produtora de artistas em Minas Gerais. Sem intenção de dissolver esse Mestre muito menos caricaturá-lo, esta dissertação traz os resultados de uma *negociação de realidades* e intencionalidades.

Palavras chaves: Mestre, Biografia, Políticas Culturais, Cerrado, Organologia.

ABSTRACT

This dissertation presents Antônio Luiz de Matos, Mestre Antônio. Conducted by narratives and practices of this subject, this research describes the life histories of Mestre Antônio and his family by Jequitinhonha Valley - MG - as well as his transits by brazilian cultural policies and the "world of cerrado". At the same time, this research is composed by an ethnographic description of the Mestre's knowledge. This jequitinhonhense is able to negotiate with cerrado's living beings and entities the gathering of the trees, which he transforms in Congado's tambores and caixas – musical instruments. The operations performed by this subject reveal new ways to think about issues such as tradition, observation, ancestry, savannah, musical instruments and also the Jequitinhonha Valley as a producer region of artists in Minas Gerais. Neither the intention to dissolve Mestre nor to caricature him, this paper presents the results of a negotiation of realities and intentions.

Keywords: Mestre, Biography, Cultural Policy, Cerrado, Organology.

Era filho da folha, gostava de demandar
Sabia cantar, sabia calar,
Gostava de demandar.
Era filho da folha, gostava de demandar
Sabia dançar e movimentar
Gostava de demandar.
Era filho da folha, gostava de demandar
Sabia pedir, sabia doar,
Gostava de demandar.
Era filho da folha, gostava de demandar
Sabia dizer, sabia escutar
Gostava de demandar.
Era filho da folha, gostava de demandar
Sabia sorrir, sabia chorar,
Gostava de se alegrar.
Era filho da folha, gostava de demandar
Sabia plantar, sabia colher,
Gostava de florescer.

(Déa trancoso, 2007)

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Antônio Luis de Matos, Mestre Antônio, meu Mestre em construção de caixas. Por sua generosidade e confiança de atribuir a mim a responsabilidade de escrever sobre seus conhecimentos e suas histórias.

Agradeço a Lyndon Célio por todo apoio e disponibilidade durante o trabalho de campo. A Afonso da prefeitura, ao Secretário da Cultura de Minas Novas, aos funcionários do “sobradão” em especial ao Sidnei, à FECAJE em especial Neca, pessoas e instituições que tornaram esse trabalho possível. À Maria Alice Braga, Tereza Maria e Gabriela Rangel agradeço as entrevistas concedidas.

Agradeço a Tallita Sena e sua família, por sua amizade e generosidade em me receber em sua casa em Minas Novas, e também à querida Maria pelos sorrisos e biscoitos de polvinho. Agradeço aos transeuntes, Jaqueline, Macio, Willer e Paulo Junior que junto com Rochetau, Mateus, Kyvia e Guilherme coloriram minha passagem pelo Vale e deram asas a minhas reflexões etnográficas.

A minha família, meu pai Elísio, minha mãe Lúcia, minha segunda mãe Efigeninha e meu irmão Matheus, que foram ouvidos, corações e parcerias em todos os momentos. Aos meus tios e tias, meus primos e primas queridas, sempre na torcida, à Duia de ouvido atentos, Livinha irmã sempre presente, tia Maria Luíza amiga obrigada pelas comemorações.

A minha irmã Mel e ao Fernandão, agradeço, além da torcida, os tutoriais de *photoshop*.

Ao professor Rafael José de Menezes Bastos, agradeço a confiança em aceitar essa aluna “anfíbia” como orientanda. Pelos muitos ensinamentos e por me dar pacientemente as mãos nos meus primeiros passos antropológicos.

A professora Edviges Ioris, minha co-orientadora, agradeço por ter sido uma leitora sensível da minha escrita, por suas sugestões e ensinamentos.

Ao professor Márnio Teixeira Pinto, pelas aulas de etnologia e teoria antropológica que me faziam sair da sala com o lápis na mão. A ele e a professora Miriam Hartung agradeço as considerações em meu projeto de Mestrado.

As minhas primeiras aulas nas ciências humanas agradeço ao professor do PPGAS Aberto Groisman, Ilka Boaventura e Alícia Castells. Agradeço a Karla e a querida Adriana pelo apoio atencioso nos trâmites burocráticos da pós-graduação.

Aos professores Gilton Mendes, Gabriel Coutinho, Maria Eugênia Dominguez e Alicia Castels, agradeço por aceitarem o convite de participação na banca examinadora.

Agradeço as colegas do MUSA, responsáveis por muitas reflexões aqui presentes e por compartilharem dúvidas e descobertas, Tatiana Jaques, Izomar Lacerda, América Larraín, Kaio Domingues, Letícia Grala, Vânia Müller, Tereza Franzoni e Samanta Fioravante.

Agradeço ao Instituto Brasil Plural por financiar a pesquisa e às CAPES pela bolsa de estudos.

Queridas antropólogas responsáveis por esse caminho tanto quanto eu, pois foram ouvidos, acalantos, risadas, leituras, glamour, as minhas tutoras, Brisa Catão, Fernanda Moraes, Heloisa Souza, Milena Argenta, Linux, Paola Gibram e Fernanda Marcon, obrigada por me darem as duas mãos.

À Paola Gibram e Pedro Curi agradeço a transcrição das canções apresentadas ao longo da dissertação, além de tutoriais etnomusicológicos, assim como agradeço a Fernanda Marcon e Rafael Oliveira por orientações nas análises.

As queridas amigas da Barra, parcerias de toda hora, Aglair Ruivo, Meiroca e Cintia Vilanova. À Marina agradeço a generosidade na morada conjunta e ao Duduzão por tornar Sr. *Babies land* mais divertida ainda.

A Dalva pela “mineiridade congadeira” desde Viçosa.

À Fernanda Lourenço e Sidarta Bueno por cuidarem de mim e das minhas mãos e ombros que trabalharam muito durante esses dois anos.

Agradeço a Magda, responsável direta pelo meu gosto pela leitura, a revisão de todo o português deste texto.

Agradeço ao laboratório de cartografia da Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas) e ao professor Ricardo Palhares, e o estudante Hudson Nicolau pelo auxílio com os mapas.

Agradeço aos amigos e amigas de Belo Horizonte, às grandes Re, Gá, Lê, aos viçosenses, ao folhetim e visitas queridas, Tigu, Jaque, Vinícius, Maria, Renata, Amanda que tornaram momentos tensos fogos de artifício. À Juliana Loureiro pelos gritos de felicidade e pelo queijo canastra que tornou possível a escrita dessas últimas linhas.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	21
Biologia sem “gente” dentro.....	21
Etnografia de um homem só.....	28
CAPÍTULO 1	31
“Sou Antônio Bastião neto de Artur Barreiro”	32
CAPÍTULO 2.....	61
Que onha tem o Jequi	62
O mecenato e o ‘do-in’ antropológico: um breve passeio pelas políticas culturais.....	72
“Eles já eram Mestres, só não sabiam”.....	80
A patente de Mestre.....	91
Linha africana “de índio”	98
O feiticeiro e sua patente	109
CAPÍTULO 3.....	113
Mundo do Cerrado.....	113
O Rei da Mata e o tempo de Adão e Eva.....	117
Apreparos	121
Fisiologia do cerrado: paisagem, o tempo, terra e águas	133
A fisiologia	144

O tempo	146
Consultas	150
Plantas medicinais	158
Sampatias, feitiçaria e Breves	162
CAPÍTULO 4.....	179
Os instrumentos, as construções.....	179
Os instrumentos.....	180
A caixa	181
O tambor.....	188
O tamborim	192
Pandeiro.....	194
Reco Reco, reco-gogô e caixa quadrada.....	195
As construções.....	198
O preparo da madeira	198
A oficina do FESTIVALE.....	201
Aula “ateórica do cerrado”	206
2º dia: Muito tambor pra pouco formão.....	210
3º Dia – o aro	212
4º dia “as peles darão certo”	216
5º Dia: A pomada fresca	219
6º Dia – uma braçada e meia.....	222

7º Multiplicação dos pães e o Cortejo	224
O que os tambores querem ser.....	226
Um ponto sem final	235
Bibliografia	247
ANEXO 1.....	263
ANEXO 2.....	264
ANEXO 3.....	265
ANEXO 4.....	266
ANEXO 5.....	269
ANEXO 6.....	270
ANEXO 7.....	271

INTRODUÇÃO

Biologia sem “gente” dentro

Apresento nesta dissertação o Mestre Antônio Luiz de Matos, reconhecido construtor de instrumentos musicais e conhecedor do **cerrado**¹. Mestre Antônio Bastião, como gosta de ser chamado por fazer referência a seu pai Bastião, é morador do Vale do Jequitinhonha² região nordeste do estado de Minas Gerais. Lá ele realiza seu ofício de construção de instrumentos musicais definidos por ele como “de Congado e Folia”, a partir de materiais vegetais retirados do **cerrado**.

Foi assim que o conheci no FESTIVALE, em 2008. FESTIVALE é o Festival de Cultura Popular do Vale do Jequitinhonha, que ocorre anualmente no mês de julho, sendo cada edição realizada em uma cidade diferente³ do Vale. Durante o FESTIVALE que ocorreu em 2008, Mestre Antônio ministrou uma oficina de confecção de instrumentos musicais, da qual participei como sua aluna. Portanto, meu contato com o tema desse estudo se iniciou muito antes do contato com a antropologia. Falarei um pouco desse primeiro contato.

Na época, em 2008, eu cursava Ciências Biológicas na Universidade Federal de Viçosa (UFV) e também participava de grupos musicais nos quais estudava percussão brasileira. Eu estava inquieta com minha formação na biologia. Ao passar dos semestres, o curso se

¹ Utilizarei ao longo da dissertação como marcadores de ênfase: negrito – para categorias chaves utilizados pelo Mestre ; aspas duplas para citações de autores, falas e expressões do Mestre; itálico para termos dos autores e palavras em língua estrangeira e o símbolo ¶ para mudanças de pensamentos e de recortes etnográficos.

² Vale do Jequitinhonha é uma grande região no nordeste de Minas Gerais, cortada pelo Rio Jequitinhonha, contendo 51 municípios. Apresentarei melhor a região no capítulo 2. Mapa em ANEXO 1.

³ Já houve cidades que sediaram o FESTIVALE mais de uma vez, porém nunca em sequência. O Festival encontra-se na trigésima nesse ano de 2012.

revelava definido em números da ecologia e muito bem herborizada⁴ em suas coleções de conhecimento, mas que se distanciava cada vez mais do estudo da relação entre os seres vivos que eu buscava entender. Onde estávamos nós – humanos – dentro da biologia que estudávamos? Nesse momento fui apresentada a etnobiologia⁵ por Gustavo Soldati e Reinaldo Duque-Brasil, pesquisadores da área e, na época, dois amigos com quem compartilhava tal angústia. A etnobiologia não era um tema que interessava aos professores da universidade⁶.

Por fazer parte dos grupos de percussão, participei de algumas festas de Congado que ocorriam sempre no mês de Outubro, e retomei o gosto de infância de observar aqueles senhores que dançavam e tocavam tambores pelas ruas de Amparo da Serra – cidade mineira que morei quando pequena. As “Festas de Congado” na Zona da Mata, região que se localizavam as cidades festeiras em Minas Gerais, consistem em dois

⁴ Resultado do processo de manuseio de material botânico que envolve a coleta, prensagem, secagem em estufa e identificação da espécie para compor uma coleção botânica em herbário.

⁵ A disciplina que se funda, de acordo com Cléments (1998) a partir da etnologia do século 18, tem o trabalho de Harshberger (1896) como um marco da etnobotânica, pois inicia o debate sobre a relevância de se pesquisar os conhecimentos dos povos “selvagens” sobre plantas através da coleta de artefatos e espécimes vegetais. A partir da década de 60, a disciplina é posta em diálogo com técnicas cognitivistas de sistemas terminológicos (Berlim, 1968; 1974;1992). Já Posey (1987) e Balée (1999) apontam para a necessidade de se estudar categorias dentro de um sistema de conceitos nativos, fugindo de uma simples listagem. Nas últimas décadas, a disciplina se fortalece como campo de pesquisa das Ciências Biológicas (Amorozo, M.C.M. e Gély, A., 1988; Begossi, 1993; Hanazaki et al, 1996; Albuquerque, 2004, 2005; Costa Neto, 2007 entre outros) e agrega ao método descritivo originalmente etnográfico, o uso de técnicas estatísticas onde se pode definir o “valor de uso” das plantas (Albuquerque *et al*, 2006) e a “importância relativa da espécie” (Friedman *et al*1986), para o grupo estudado retirando a influência do pesquisador (Alves e Rosa, 2007) através de métodos quantitativos. Sugiro que neste novo campo dentro da biologia, as pesquisas que apenas listam e descrevem os sistemas de classificação (usos e manejos) limitam o estudo ao registro desse conhecimento e não permite reflexões sociológicas e filosóficas sobre o pensamento do grupo estudado.

⁶ Os pesquisadores fundaram na UFV o grupo de pesquisa em etnobiologia ETNOIKOS, e foram responsáveis por estimular a escrita de monografias, dissertações e teses sobre o tema. Para mais informações: <http://etnoikosufv.blogspot.com.br/> (acesso 07/2012)

dias de cortejos comandados por grupos de Congado, esse composto por dançadores e tocadores que dançam e cantam músicas para Nossa Senhora do Rosário, sua Santa de devoção. O grupo que eu participava – O Bloco – é um grupo que tocava músicas de maracatu e também de Congado, formado por estudantes universitários. Tocávamos no cortejo, após os grupos de Congado. De acordo com os Congadeiros, nossa presença “tornava a festa mais bonita”⁷.

Nesse período um amigo meu, Mateus, me contou sobre o FESTIVALE. De acordo com ele, lá era o lugar da “cultura popular de Minas Gerais”. Decidi participar. A inscrição ocorria pela internet. Eu preenchi uma ficha com meus dados, e escolhi uma oficina para participar, que seria ministrada ao longo do festival, com duração de uma semana. Dentre elas havia uma “oficina de confecção de caixas e tambores de Congado” cujo professor era o Mestre Antônio. Essa foi minha primeira escolha. Eu conhecia os Mestres dos Congados com os quais o grupo de percussão que eu tocava se apresentavam e já havia ouvido falar dos Mestres de maracatu de Recife, mas um Mestre que ensina a confeccionar instrumentos era para mim novidade.

Chegando ao local da oficina, na cidade de Capelinha, conheci meus colegas, de várias regiões do Vale e me deparei com troncos enormes e muitas ferramentas espalhadas pelo pátio de uma escola. Esperávamos o professor, Mestre Antônio. Um senhor de barbas e cabelos brancos, usando chapéu e colares de dente de animal foi se aproximando. Eu conversava com um dos alunos, Genesco, que assim como eu era um dos poucos que não “era do Vale”⁸. Ele, que já havia feito a oficina do Mestre em outro FESTIVALE, me disse: “esse aí é o Mestre”.

Mestre Antônio se aproximou e pediu para que fizessemos uma roda e nos apresentássemos. Ao se apresentar, ele disse que havia recebido uma **patente**, se referindo ao documento emoldurado mantido por ele afixado na parede da oficina. Ele nos contou que o “resgataram”

⁷Mais informações sobre o Congado da Zona da Mata em Braga-Coelho (2009) Sousa (2009).

⁸A maioria dos participantes da oficina e do FESTIVALE moravam ou haviam nascido no Vale do Jequitinhonha. Eu, Genesco e Nila éramos os únicos dos vinte alunos da oficina que não éramos da região.

no **cerrado**, em sua “roça”, e a partir daí ele começou a ensinar o conhecimento que era de seu avô.

Foram sete longos dias escavando troncos de madeiras com o uso de **formão**⁹ e outras ferramentas, além das conversas com o Mestre sobre o **cerrado**. Ele nos contou sobre o **Rei da Mata**¹⁰, o “cuidador” do **cerrado**. Disse também que era necessário **consultar** as árvores antes de cortá-las, pois usaríamos sua madeira, retirada do **cerrado**, para construir os instrumentos. Ao longo da oficina desconfeiei que havia ali alguma “relação”, daquelas relações que eu buscava encontrar nas aulas de biologia, entre aquele senhor e as árvores do **cerrado**. A relação não se limitava ao corte e a transformação das plantas em tambores pelo Mestre, como as relações de uso descritas nos trabalhos de etnobotânica. Mestre Antônio não só utilizava a madeira para construir instrumentos, mas parecia possuir algum tipo de vínculo com as plantas antes de cortá-las. Foram durante aqueles sete dias escavando meu tronco de tamborí (*Enterolobium contortisiliquum*) que, sem saber, havia sido fisgada por uma curiosidade antropológica.

Voltei à Viçosa e realizei minha monografia de conclusão de curso sobre os grupos de Congado que eu conhecia na região e seus conhecimentos etnobotânicos sobre construção de instrumentos musicais¹¹. Mas aquela “relação” descrita pelo Mestre com seus instrumentos eu não encontrei nos Congados da Zona da Mata, e guiada por um encantamento-dúvida, decidi voltar ao Vale para fazer minha pesquisa de mestrado.

O segundo encontro com o Mestre ocorreu em Julho de 2010, quando eu já era aluna do mestrado em antropologia na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

⁹ Fotos das ferramentas encontram-se no ANEXO 4.

¹⁰ Utilizarei ao longo da dissertação como marcadores de ênfase: negrito – para categorias utilizados pelo Mestre; aspas duplas para citações de autores, falas e expressões do Mestre; itálico para termos dos autores e palavras em língua estrangeira.

¹¹ *Plantas que batucam: Uma percepção etnobotânica sobre instrumento musicais dos grupos de Congado da microrregião de Viçosa (MG)*. (Braga-Coelho, 2009). Flávia Garcia foi minha orientadora na botânica, a única corajosa de aceitar meu tema de pesquisa junto com Leonardo Civalle, professor da geografia que me apresentou Lévi-Strauss e Geertz, e me incentivou a conhecer a antropologia.

Retornei ao Vale do Jequitinhonha para apresentar ao Mestre minha proposta de pesquisa sobre ele. Quem me auxiliou a encontrá-lo foi Lyndon Célio, que se define como agente cultural, morador de Minas Novas¹² chamado pelo Mestre de seu **assessor**. Mestre Antônio aceitou que eu realizasse a pesquisa e durante os três dias que estive em Minas Novas, me levou para conhecer a comunidade¹³ do Macuco, onde moraram seus familiares, uma “comunidade quilombola”. Ele e Lyndon Célio me convidaram a participar da Festa de São Benedito, pois seria a oportunidade, segundo eles, de eu conhecer os grupos que tocam os instrumentos do Mestre. Aceitei o convite.

Em Setembro de 2010, participei e registrei em áudio (Mini-disc) e vídeo a Festa de São Benedito¹⁴ e o I Encontro de Grupos Folclóricos do Vale do Jequitinhonha¹⁵. Minha segunda estadia durou o tempo da festa, três dias. Lá conheci os grupos ligados à Irmandade do Rosário dos Homens Pretos de Minas Novas¹⁶: os Tamborzeiros da Irmandade e os Tamborzeiros do Rei Tiago, a Marujada, a Banda de Taquara, o Congado de São Benedito e a Guarda de Honra. Conheci

¹²Mapa em ANEXO 1

¹³A categoria comunidade aqui utilizada é empregada pelo Mestre e pela Fundação Palmares que reconheceu o grupo residente a 12 km de Minas Novas como remanescentes de quilombolas.

¹⁴A Festa de São Benedito se assemelha à Festa do Rosário realizada na Zona da Mata de Minas Gerais. São dois dias de Festa, com cortejo nas ruas dos grupos ligados à Irmandade do Rosário, que dançam e cantam ao santo de devoção, São Benedito. A festa é organizada e patrocinada por um festeiro que é coroado Rei junto com sua esposa ao final da Festa. Para mais informações sobre as manifestações ver Silva (2006)

¹⁵O Encontro foi organizado pelo **assessor** do Mestre, Lyndon Célio. O mesmo consistiu em um longo dia de palestras com autoridades da “cultura popular do Vale” e reuniões entre os grupos participantes.

¹⁶De acordo com Martins (1988), as Irmandades relacionam-se às Corporações de Ofício da Idade Média possuindo escala hierárquica entre sócios, secretários e o Rei coroado. Poel (1981) afirma que a primeira Irmandade do Rosário foi criada na Alemanha em 1409 e chegou a Portugal em 1478, sendo a mais antiga menção à Confraria de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos datada de 14 de Julho de 1496. Elas eram “incentivadas pela igreja católica para absorção dos *homens pretos* à catequização e diretamente relacionada à origem do Congado” (Mendes, 2006) (destaque do autor). A Irmandade do Rosário dos Homens Pretos de Minas Novas parece ser responsável por articular a relação das manifestações com a igreja, para a realização dos festejos anuais.

também grupos¹⁷ que participavam do encontro e foram convidados a tocar na festa: Caboclos do Surubim Alves e Poções, Marujada de Couto Magalhães e grupo Consciência Negra de Jenipapo de Minas. Percebi a presença dos instrumentos confeccionados pelo Mestre – e com sua assinatura na madeira – na maioria dos grupos que participavam do evento. Ao longo da festa e do encontro percebi também que o Mestre era reconhecido por todos como um representante da “cultura do Vale”.

Em 2011, realizei o trabalho de campo com duração de três meses – de junho a setembro –. Durante esse período, eu residi em Minas Novas, cidade em que o Mestre possui uma casa na qual passa alguns dias da semana, quando possui reuniões com Lyndon Célio. Ele se mostrou solícito em me receber como hospede, porém minha presença como moradora em sua casa, de acordo com ele, causaria “falatório na cidade” visto que ele era viúvo e uma “moça nova” ficar em sua casa não cairia bem.

Lyndon Célio me auxiliou durante a minha chegada na cidade, a quem sou grata, me sugerindo morar com Tallita Sena. Ela era moradora de Minas Novas¹⁸ e me recebeu gentilmente durante os três meses. Morávamos em uma casa de dois quartos, próximo ao centro da cidade e também à casa do Mestre. Foi para mim muito confortável dividir a moradia com uma minas-novense com idade próxima à minha, que se tornou minha amiga, a quem apresentava minhas curiosidades sobre Minas Novas – sua cidade natal – e sobre o Vale e ela me apresentava as suas sobre as loucuras e maravilhas de um curso universitário e sobre Belo Horizonte – minha cidade natal –.

Ao longo desses meses, acompanhei o Mestre em suas caminhadas por algumas regiões próximas a Minas Novas, como a Rocinha – meu primeiro contato com o **cerrado** – e São Benedito do Capivari, além da viagem a cidade de Jequitinhonha onde ocorreu o XXIX FESTIVALE.

A região de São Benedito do Capivari – também chamada pelo Mestre e por moradores locais de “comunidade” – se distancia 18 km de Minas Novas. Lá o Mestre possui uma casa em uma grande área - sua “roça” - local onde tive minhas aulas de **consulta** no cerrado. Foram três

¹⁷Esses grupos são de cidades próximas à Minas Novas.

¹⁸Atualmente ele mora em Belo Horizonte.

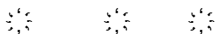
estadias em São Benedito: uma curta, de dois dias, a segunda que durou cinco dias e a última que durou uma semana. Durante essas viagens, fomos acompanhados de Maria, moradora de Minas Novas que cuidava da casa, e preparava comidas deliciosas no fogão a lenha, inclusive a melhor couve refogada que já comi. Era importante para o Mestre¹⁹ ter mais alguém conosco na roça, pois o fato dele ser viúvo e eu ser uma “moça nova” – como ele dizia – no meio do cerrado compunha uma situação incomum para seus vizinhos. Como ele dizia “o povo fala”.

A cidade de Jequitinhonha eu conheci durante o FESTIVALE. Participei do festival com o intuito de etnografar a oficina do Mestre, ponto que considero fundamental para compreender a forma que esse sujeito repassa seus conhecimentos de Mestre.

Após o FESTIVALE, realizei uma viagem a Belo Horizonte quando entrevistei uma pesquisadora Tereza Maria da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) que já desenvolveu uma oficina do Mestre no Palácio das Artes, espaço na capital mineira onde se apresentam artistas internacionalmente reconhecidos localizado na capital. Entrevistei também Maria Alice Braga, uma pesquisadora que acompanhou Mestre Antônio em um Encontro de Mestres do Mundo, além de coordenar edições posteriores do projeto “Resgate Cultural” – do qual o Mestre participou da primeira edição.

Realizei uma revisão bibliográfica na biblioteca da FAFICH – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG e também na Faculdade de Música, ambas com um grande acervo de pesquisas sobre o Vale do Jequitinhonha.

Ao final de setembro entrevistei a coordenadora do projeto Resgate Cultural – primeira edição – Gabriela Rangel na sede da Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP), que me apresentou todo o material produzido pela Fundação sobre as demais edições do projeto.



¹⁹ Já para mim, ser mulher, estar em meu primeiro trabalho de campo, sozinha, em um ambiente predominantemente masculino – o das manifestações religiosas – estudando um senhor e passando períodos contínuos no meio do cerrado do Jequitinhonha foi um grande desafio. A presença de Maria foi, nesse sentido, confortante para mim.

Etnografia de um homem só

Esta pesquisa pode ser lida como uma biografia etnográfica do Mestre Antônio Bastião, construída a partir de suas narrativas sobre sua história de vida, associada à um olhar etnográfico meu acerca de suas práticas, conceitos e operações com o mundo envolvente. Concomitantemente, opto por apresentar as demais vozes com quem ele dialoga, como seu **assessor**, os moradores de Minas Novas e do Vale, o **Rei da Mata**, as madeiras que “querem ser gente”, assim como os alunos de sua oficina.

Partindo do conceito de *autopoiesis*, tecido por Humberto Maturana e Francisco Varela, nos anos 1970²⁰ que nomeia a capacidade dos seres vivos de produzirem a si mesmos, conceito utilizado pelas ciências humanas para descrever a capacidade humana de se *autoinventar*, Passegui (2011) afirma que:

“Ao narrar sua própria história, a pessoa procura dar sentido às suas experiências e, nesse percurso, constrói outra representação de si: reinventa-se.” (:147)

A partir das narrativas que compõe sua história de vida e das trajetórias de seus familiares pelo Vale, Mestre Antônio se constrói e também constrói sua prática de ser Mestre. São nessas histórias que ele se inspira para construir seu presente. Segundo ele, A cada mito contado, a cada **apreparo** descrito, e cada árvore transformada em instrumento durante uma oficina e a cada nova pergunta respondida a mim, Mestre Antônio se tornava mais Mestre.

Como afirma Crapanzano:

“Tanto a história de vida quanto a autobiografia são momentos fixados pelas palavras no processo dialético da auto criação” (1980, :9)²¹

²⁰ “*Autopoiesis: The organization of living, Systems, it’s characterization and a model*” (Maturana et al, 1974)

²¹ “*they are moments fixed in time by word, in the dialectical process of self creation*” – tradução minha

Não é minha intenção dissolver esse Mestre, muito menos apresentá-lo como um quadro bem pintado e delimitado por uma moldura. Distancio-me aqui da noção de um indivíduo moderno dumontiano²². Aproximo-me da discussão de Maluf (2011) para pensar o sujeito Mestre Antônio como uma categoria analítica, um *conceito sob rasura*. A autora propõe em seu texto:

“pensar o sujeito como categoria analítica que possa ter algum rendimento teórico e etnográfico para a antropologia e também como uma figura conceitual que, trazida junto com a história crítica que carrega, (percebida como também um conceito “sob rasura”) que possa provocar incômodos, deslocamentos, fricções e novos caminhos na antropologia contemporânea e na apreensão antropológica do contemporâneo.”(:4)

Proponho que Mestre Antônio manifesta sua criatividade e utiliza um idioma particular para articular suas operações, construir sua história de vida e nos apresenta um novo mundo. Refiro-me à concepção de mundo definida por Nietzsche (1989 [1980]) em sua teoria do sujeito e perspectivismo, na qual

“O mundo aparente reduz-se a uma maneira específica de agir sobre o mundo a partir de um centro. Ora não existe nenhuma outra espécie de ação, e o mundo é apenas uma palavra para designar o jogo conjunto dessas ações”

Para compreender que mundo – ou “mundos” como ele afirma – são acionados e agenciados pelo Mestre, optei por descrever as operações realizadas por ele com ênfase em suas categorias e teorias. Ao mesmo tempo as posicionei em diálogo com algumas bibliografias presente na literatura antropológica. A intenção não é esgotá-las dando a elas um sentido, uma explicação ou uma simples tradução, mas

²²O autor teoriza sobre o processo de formação do que chama de *indivíduo moderno* (Dumont, 1985), composto pelo sujeito empírico, amostra individual da espécie humana, bem como, um ser moral, autônomo, independente e portador de valores supremos, o “indivíduo-no-mundo”. Ele sugere que diferentemente das sociedades tradicionais – como a indiana –, o indivíduo moderno possui valores ideológicos e holistas englobados por valores individuais.

apresentar ao leitor as diversas leituras possíveis das mesmas a partir do que o próprio Mestre nos apresenta. A mim o Mestre destina um desejo de ser reconhecido como tal, assim como, indiretamente a você leitor.

Elias em *Mozart, a sociologia de um gênio* (1995), nos apresenta sua preocupação em traçar as pressões sociais que agiam sobre o músico em busca de teorizar sua formação como pessoa em interdependência com as demais. Para o autor, o sentimento de individualização que caracteriza as sociedades complexas se processa a partir das dinâmicas e interações sociais. Ele parte de uma análise social para compreender o indivíduo. Eu proponho, nesta pesquisa, realizar um processo diferente. Assim como Crapanzano buscou pensar a cultura marroquina a partir das narrativas e da etnografia de seu encontro com *Tuhami* (1980), eu intento, neste trabalho pensar o Vale do Jequitinhonha e o processo de reconhecimento e construção dos grandes conhecedores, chamados de Mestres, da chamada “cultura popular” brasileira, a partir do meu encontro com Mestre Antônio. Adianto ao leitor que se encontra aqui descrito o resultado de uma *negociação de realidades* (Crapanzano, 1980) e também intencionalidades objetificadas através da escrita, tanto do Mestre, quanto a minha própria.

Considero que seria impossível retirar-me desse estudo, visto que passei três meses caminhando ao lado do Mestre Antônio e participando de todos os eventos, práticas e conversas que ele consentiu minha participação. Minha presença permitiu que o Mestre contasse sua história, um desejo seu, e ao mesmo tempo, que eu trouxesse para a antropologia – e, portanto para uma academia que ele desconhece – além de sua trajetória, sua forma de pensar e operar seus conhecimentos.

Apresento-o como um sujeito em diálogo e em construção, assim como ele se apresentou a mim.

CAPÍTULO 1

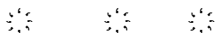


Antônio Luiz de Matos – Mestre Antônio
Foto: Letícia Coelho 07/2011

“Sou Antônio Bastião neto de Artur Barreiro”

“Eu sou Antonio Luis de Matos, nascido numa comunidade por nome de São Benedito do Capivari, né? Meu pai chamava Bastião Luis Pereira minha mãe Maria das Dores de Matos, né? Sou neto do Artur Luiz Pereira, vulgo Artur Barreiro, isso porque quando ele veio de um lugar chamado Bananal ele ficou num lugar que tinha barro de teia, el [ele]²³ fez uma leria [olaria] lá, né? E fazia as teia, né? Artesanal pro pessoal. Aí es[eles] pilidou[apelidou] lá de Barreiro, né? Porque Artur Barreiro? Porque mexia com barro, fazia teia, adobe, até pros outro mesmo e aí ficô esse apelido de Artur Barreiro. Isso aí na região do Macuco Mata dois, lá é quilombo. É quilombo, isso a uns quatorze – quinze quilômetros de Minas Novas. E eu resido em São Benedito que é onde que meu vô, quando saiu do barreiro, ele foi pra lá que era uma terra lá, que tava assim lá que num tinha quem tomava conta, e ele foi pra lá tomá conta e lá eu resido até hoje. Nasci e criei lá mesmo. E hoje eu to dando esse seguimento, ensinando, e aprendendo também porque agente nunca só ensina, mas sim, eu credito que muito mais agente aprende. To fazendo essa parceria aí ensinando aprendendo porque agente nunca para de aprender e tentando, né. Divulgar assim e falar desse trabaio que eu faço que eu acho extraordinário que é de linha africana, que as vez nem mesmo lá na África es [eles] perderam essa linha dos tambores, dos tambores feito no modo assim com respeito com a natureza, os tambores feitos com cuidado com o meio ambiente, os tambores feitos assim conforme a natureza oferece o material. Eu costume dizer que os tambores, ele ensina agente também muita coisa. O tambor ajuda a gente, ele fala com Deus, fala com o ser humano, toca o coração de um modo geral, ele tira menino de rua. Hoje eu viajo dando oficina e curso e até mesmo palestra, e graças a Deus, to me sentindo muito bem, e dando o seguimento ao que era do meu avô que ele veio de um bom tempo... Eu que sou de 1943. Tem umas coisas que foi do meu avô que eu consigo recuperá, lá em São Bendito tenho umas coisas que foi dele tacho, estroçador, engenho de pau, to tentando recuperá pra mostrá pra esses povo novo de hoje como que era a vida no tempo passado, no tempo de minha vó Flozina que era mãe do meu pai né?”

²³ “El” e “es” são duas formas orais usadas no Vale do Jequitinhonha para “ele” e “eles” respectivamente, assim como “ce” e “ocê” para “você”. Por exemplo, “com cê” é o mesmo que “com você”. Em chave pretendo informar uma possível tradução e explicação dos termos e expressões nativos



A narrativa acima, assim como as que eu apresentarei ao longo desse capítulo, foi contada pelo Mestre ao longo dos três meses de trabalho de campo. A referência a sua história, de seus avô/avós e bisavô/ bisavó se fez presente cotidianamente em nossas conversas. Antônio Bastião se apresenta contando a história de seu pai Bastião, sua mãe Maria das Dores e seu Avô paterno Artur Barreiro²⁴. Mestre Antônio se apresentou para mim a partir de seus **antepassados**.

Antônio Luiz de Matos é um grande conhecedor do **cerrado**²⁵, lugar de onde retira materiais para construção de suas caixas²⁶ e tambores²⁷ de Folia e Congado. Esses são grupos de louvor a santos católicos, também chamados de “santos de pretos” – Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Santa Ifigênia – e aos Santos Reis que durante cerimônias específicas, também chamadas de Festas de Congado e Festas de Reis, compostos por devotos que se apresentam em performances musicais cantadas e faladas²⁸ pelas ruas e casas da cidade festeira.

A festa de Folia de Reis, de acordo com Rios (2006) era uma festa utilizada por jesuítas para a catequização de índios no Brasil, celebrando o caminho dos Reis Magos que anunciam a Herodes a

24 A genealogia do Mestre encontra-se em ANEXO 3

25 A categoria nos remete ao bioma brasileiro que se distribui no Brasil central – Mato Grosso, Mato grosso do Sul e Goiás – a de regiões em Minas Gerais, como a região do Vale do Jequitinhonha. Porém, ao longo do capítulo 3, desenvolverei a categoria nativa **cerrado**, chama pelo Mestre também de “mundo do cerrado”.

26 As caixas podem ser chamadas de instrumentos *membranofones*, definidos por Houaiss como “qualquer instrumento cujo som é produzido pela vibração de uma membrana ou pele esticada num suporte, a qual pode ser diretamente percutida com baquetas ou com os dedos, ou friccionada etc. (p.ex., os tambores em geral)”. Elas são os tambores construídos pelo Mestre, cujo som é percutido com uma baqueta a partir de uma das membranas de pele de animal (pergunta) e repercutido na membrana oposta (resposta) que possui uma esteira, o que gera o efeito sonoro semelhante a um tarol ou uma caixa de guerra, porém mais grave. A descrição da caixa se encontra no capítulo 4.

27 Os tambores, assim como as caixas podem ser chamados de instrumentos membranófonos, porém, possuem apenas uma membrana sendo tocada com as mãos.

28 As falas do Congado são também chamadas de “embaixadas”

chegada de Jesus. Os tocadores e cantadores de Folia²⁹, durante um período próximo ao dia seis de janeiro - seu dia de festa - andam de casa em casa cantando a chegada do chamado “salvador” pela Igreja Católica, canções em que a letra remete a passagens bíblicas do Antigo Testamento sobre a *chegada do messias* (Rios, 2006). A folia de Reis em Minas Novas³⁰ utiliza como instrumentos a caixa – confeccionada pelo Mestre –, violas e sanfona.

Embora existam registros que atestam a origem da manifestação Congado muito antes da abolição da escravatura no Brasil, ainda no *velho mundo* (Souza 2002)³¹, de acordo com Reily (2001) o congado surge como um “local privilegiado de construção, preservação e transmissão da memória negra”³² (:5). Ele é descrito pelo Mestre como uma festa de afro-descendentes que louva “santos de preto”. No grupo, além dos dançadores – posição ocupada em Minas Novas por mulheres, portanto dançadoras³³ – e tocadores de caixa, pandeiro, reco-reco, tamborim, violas e sanfona³⁴ – tocada pelo Mestre – possuem uma “corte real”, composta pelo festeiro, chamado de Rei, por sua esposa³⁵ –

29O autor afirma que além dos dançadores e cantadores, a Folia de Reis possui também o bandeireiro que carrega a bandeira dos “Três Reis” e o palhaço, chamado também de bastião (Rios, 2006)

30 De acordo com relatos do Mestre e de foliões que conheci em Minas Novas.

³¹A autora nos apresenta o encontro entre o reino Congolês e o reino de Portugal como um encontro de partes interessadas, o primeiro em trocas e o segundo em conquista de terras. De acordo com ela, o rei português foi concebido pelos congolezes como um deus vivo que veio de outro mundo, vindo do mar, o domínio do além para esses povos. Pontuo que assim como o capitão Cook e sua tripulação, como descrito por Sahlins ([1978], 1990), foram recebidos nas ilhas *Sandwich*, foram também os portugueses pelos congolezes. Esses já faziam uso da imagem da cruz – não a mesma católica – mas que aos portugueses serviu como um *sinã de conversão*, de acordo com Souza (2002).

³² “*congados today are privileged sites for the construction, preservation, and transmission of black social memory*” (:5). Tradução minha.

³³Em Minas Novas existem também algumas “tocadoras de caixa”, posição que de acordo com o Mestre é recente. Sobre os novos espaços por onde as mulheres transitam dentro desse Congado ver Sousa (2011).

³⁴Instrumentos que observei durante as duas festas acompanhadas por mim, de São Benedito (setembro de 2010) e Nossa Senhora do Rosário (junho, 2011).

³⁵Pontuo que a Rainha pode ou não ser a esposa do festeiro. Através de um “combinado”, um morador e uma moradora da cidade que desejam fazer a festa juntos. De acordo com a exegese nativa, a decisão de ser festeiro ou festeira se relaciona com a intenção de conseguir uma “graça”, um “pedido” ou agradecer

a Rainha – e sua família. O festeiro é o responsável por viabilizar financeiramente e participar da organização e dos cortejos da Festa.

De acordo com Sousa (2011) que etnografou a Festa de São Benedito em Minas Novas:

“Ao produzirem um lugar festivo durante as celebrações do Congado, os grupos e seus diferentes segmentos internos conseguem reverter condições de subjugação ao mesmo tempo em que conservam a tradição de um festejo de cunho religioso e místico que se estende ao longo de séculos.” (:276)

O autor busca compreender o que ele chama de *ficção política* dentro dos Congados a partir do estudo da corporeidade, do gênero e do conceito de negritude³⁶. Ele nos apresenta a *mudança* como parte importante dentro desses grupos. O Congado não toca e dança apenas sua memória, ele surge como uma *crônica social* – ainda nas palavras do autor – pois a prática dos congadeiros e congadeiras é um fazer político a partir do qual constroem sua história, sua geografia e sua vida, “ao colocarem seus corpos em drama, tramas de lugar são constituídas” (Sousa, 2011 :278).

Saliento que presenciei a festa por ele etnografada, em Setembro de 2010. Nosso encontro “coincidente” por termos sido colegas de Universidade, ao mesmo tempo revela a emersão desse espaço como um local que atrai o olhar da academia para suas manifestações culturais, para o Vale do Jequitinhonha e também para os

por um desejo realizado. O festeiro da Festa de Nossa Senhora do Rosário da qual participei em junho de 2011, havia prometido no ano anterior ser festeiro se conseguisse melhorar sua saúde. Como a recuperou, organizou a festa e me disse “fiz a festa porque esse povo gosta muito de mim, rezaram muito por mim”.

36O termo *negritude* é um neologismo que surgiu em um jornal parisiense em 1935 e se tornou um movimento europeu de afirmação do negro e negação do racismo. Bernd (1986) sustentou que este conceito é concebido como uma tomada de consciência de uma situação de dominação e discriminação e a conseqüente reação pela busca de identidade negra. Negritude foi um conceito articulado por Munanga (1988) com os objetivos de: pensar a questão da identidade negra, a luta pela emancipação e buscando diálogo com outras culturas (pp. 43-49).

contrapontos criados pelos movimentos que buscam ressignificá-lo a partir de sua “cultura” e não a partir de sua “pobreza”, operação da qual falarei melhor no capítulo 2.

Mestre Antônio participa do Congado, como sanfoneiro, e afirma que seu avô paterno e seu pai também já participaram. Antônio Bastião, como gosta de ser chamado por fazer referência a seu pai Bastião, é conhecido no Vale do Jequitinhonha, onde divide sua morada entre Minas Novas – cidade do Alto Jequitinhonha a 464 km da capital do estado, Belo Horizonte - e a roça³⁷ – casa com grande terreno que possui próximo a comunidade rural quilombola³⁸ de São Benedito do Capivari, a 18 km de Minas Novas, onde permanece grande parte do tempo.

Ele nasceu em 14 de outubro de 1943, porém afirma que sua **linha africana** de tambores “teve origem” com sua **vó** [bisavó paterna] Tereza. Ela nasceu em Salinas, cidade mais ao norte da região de Minas Novas, “em uma época que faltou chuva”. Antônio a descreve como índia, filha de um cacique Botocudo³⁹, que com seu **vô**⁴⁰ [bisavó paterno], não índio, infringiu a “lei indígena” – tiveram relações sexuais – ato que o cacique percebeu “pelo cheiro”. Eles fugiram para se casar e viveram na região chamada de Bananal, também no Vale do Jequitinhonha.

“Minha bisavó contava caso, ela não foi escravo, mas ela ainda pegou ainda escravidão... ela fugiu de salinas e de pé, e veio esconder aqui em Bananal perto de Tambacuri. minha bisavó

37 Pontuo inicialmente que a categoria “roça” é empregada pelo Mestre não apenas para sua casa, mas para um estado, o “estar na roça”. Essa análise ficará mais clara no capítulo 3.

38 São Benedito do Capivari encontra-se na lista de comunidades quilombolas da prefeitura de Minas Novas, bem como na lista do CEDEFES (Centro de Documentação Eloi Ferreira da Silva). Porém, ainda não foi reconhecida pela Fundação Palmares como remanescentes de quilombo.

39A denominação “botocudo” no Vale do Jequitinhonha abarca os diversos grupos ameríndios que habitavam a região, dentre eles *aranã*, *maxacali*, *makuni*, *nakarene*, *naminikim*, *tupinikim*, *tocoiós*, *imburu*, *katiguçu* e *xá* que eram assim denominados devido ao uso do botoque nos lábios e lóbulos da orelha (CEDI, 1985), disponível em acervo do ISA- Instituto Sócio Ambiental http://pib.socioambiental.org/anexos/21619_20120420_150940.pdf

40Ele não se lembra o nome do bisavô paterno.

contava que os escravo que falava, que os negros tavam contando caso. Comida? Angu. Diz que deu sono num deles, e o carrasco tava ali perto né? Daí um brincava com o outro:

_Eh diabo! Barriga cheia pé dormente cama no nego que o nego ta doente.

Aí o carrasco suspendeu o chicote:

_Quê que foi nego?

_Não, eu falei barriga cheia pé no mio [milho] taca no nego que o serviço pra diá [muito serviço]. Ih! cendia [acendia] fogo no terreiro pra contar caso.É na época da escravidão mesmo. Isso é historia da minha bisavó e do meu bisavô.”

Lá nasceu Artur Barreiro – o avô paterno que Antonio afirma ter lhe ensinado o ofício de construção de tambores. Mestre fala de seu **vô** Artur:

“Ele era tropeiro, pescador, garimpeiro, escroçador de cana, não era carpinteiro de construção civil não. Tem uma linha de carpintaria que meu avô fazia engenho, socador, essas gangorras de socar milho, né? Fazia prensa né? Pegava uma tora de pau aí, lavrava ela e furava ela.”

Artur se casou com Flozina, com quem Mestre Antônio afirma ter aprendido sobre as plantas e sobre o **cerrado**. De acordo com o Mestre, Flozina era uma exímia artesã e construía cestos “como ninguém”. Antes de conhecer Artur, Flozina morava em Itambacuri, onde Artur costumeiramente pescava e onde se casaram. O município é conhecido na literatura de etnologia pelo Aldeamento Nossa Senhora dos Anjos de Itambacuri, onde viviam os remanescentes do povo Aranaã, também chamados Botocudos (Mattos, 2003).

Antônio refere-se a Artur e a Flozina como os grandes conhecedores de quem herdou muitos de seus conhecimentos, a partir da **observação**⁴¹. Era Flozina quem usava os **méizim de horta** – plantas

41A categoria **observação** surge como uma chave de compreensão de seu pensamento que pretendo desenovelar ao longo de toda a escrita. Sugiro, inicialmente, que se trata de uma forma de percepção que vai além da apreensão visual ou auditiva.

com propriedades terapêuticas cultivadas próximo à casa – para tratar a família, de acordo com o Mestre. Foi com ela também que ele aprendeu a reconhecer as **medicinais** – plantas do **cerrado** com propriedades terapêuticas –. Já Artur era conhecedor não só de madeiras e couros, mas de árvores, bichos, do **cerrado** e de suas entidades.

“Artur saía na hora do almoço e dava três gritos no terreiro, e enquanto não dava três gritos não almoçava, enquanto não colocava comida pra gente que era pequeno, não comia porque queria dar chance pra alguém que tivesse passando com fome. Nós beijava a mão dele. Hoje as menina, meus fio [filho] e minha fia [filha], tudo beija minha mão e pede bença [benção], até Bastião [seu filho] que é metido a bonito faz isso. Uma coisa que vem de fãmia [família] Meu pai quando morreu, os fio[filho] tudo beijo o pé dele. É uma historia que vem sim de fãmia. Fico muito feliz com isso porque dá um segmento com meu pai, né? com meu avô.” (Mestre Antônio)

“Dar seguimento” é uma expressão utilizada pelo Mestre tanto para descrever sua história, que se compõe a partir do “segmento” dado por seu pai, avô e agora por ele, quando sua intencionalidade ao repassar seus conhecimentos em suas oficinas. “De acordo com ele, seu avô Artur, quando vivo, gostava de organizar uma Folia de Reis “mirim” – com crianças de Minas Novas” – e que ele já o ajudou. Ele afirma ser necessário “dar seguimento” às práticas de seus **antepassados** e, portanto, deve ser generoso e oferecer seus conhecimentos aos que desejam, ao mesmo tempo em que espera receber ser reconhecimento.

Já ao falar de seus bisavô/bisavós e avô/avó maternos, Mestre Antônio diz ter convivido pouco com eles, por isso não se lembra de muitas histórias. Ao me contar sobre sua família materna, ele faz referência à avó materna Maria Levino, a quem chama de “amiga dos coronéis”:

“Minha mãe Maria das Dores de Matos, ela morreu muito nova, né? Ela casou na faixa, né, dos 12 anos com meu pai, né, que naquele tempo quem casava aquelas pessoas não eram eles que casavam, eram os velhos que casavam. Minha avó Maria Levino, ela ficou, que ela era a poderosa, e

o povo acompanhou ela, né?E ela tinha contato com os coronéis aqui tudo. Ela gostou do meu pai, a minha avó Maria Levino. E minha avó Maria Levino só tinha uma fia moça. E tinha meu Ti[tio] Julio, meu ti Jão, meu ti Antônio, que morou na Bem Vinda ali. O ti Benedito, né? E ela achou meu pai uma pessoa que podia casar com a fia dela, né? Minha mãe Maria das Dores Matos. Meu pai muito assim igual eu sim, dedicado, rapazim novo, né? Es[eles] começou a gostar muito novo, né? Minha mãe muito nova. Quê que minha vó propôs es:

_Ces [vocês] pode casá! Áh!

Mas não pode casá, essa menina é muito nova e Sebastião mais velho, com uns 15,16 anos.

_Vai casar e eu vou criar es aqui em casa! - disse minha avó Maria. Que ce viu a fotografia dela lá em casa. E minha mãe cabô casando com meu pai, e o quê que aconteceu: minha vó não deixou ele levá minha mãe pra casa do meu vô Artur. Pra casa dele. E meu pai ficou lá, né? Até que eu e Luizão nascemo lá e mudamo pra cá, pro Varza Caldeirão⁴². E ficou naquilo e ela pegou que fez 17 ano e nós mudamo pra cá, meu pai fez uma casinha de pau a pique, tudo barreado, a porta foi eu que pus tem pocos anos, quando eu tinha 21 anos. Tudo porta e janela de vara, barriado, triscado, tudo de índio mesmo, né?"- (Mestre Antônio)

A categoria **coroné** é utilizada para nomear as famílias consideradas ricas de Minas Novas que ao longo dos anos ocupavam cargos políticos na cidade, famílias chamadas também de “poderosas”. Ao referir-se a elas, Mestre Antônio reconta uma história aurífera da cidade. De acordo com ele, Minas Novas era uma região muito rica em ouro tanto nos rios quando nas ruas da cidade, “quando chovia brotava ouro”⁴³. Mestre Antônio me contou sobre a história de um escravo

⁴²Varza caldeirão é o nome do córrego (pequeno riacho) que passa pela roça, sendo que Capivari – na “comunidade” de São Benedito do Capivari – é o nome do rio que passa também próximo e onde o Varza Caldeirão deságua.

⁴³Apesar de falar de um tempo em que havia muitas lavras, Mestre Antônio afirmou ainda haver ouro debaixo da Igreja do Rosário, no centro de Minas Novas. Ele disse que antes de calçarem a cidade, quando chovia, apareciam

enforcado injustamente no centro da cidade. Essa história encontra-se descrita também no livro de Álvaro Freire⁴⁴, um historiador mineiro, cuja escrita, de acordo com o Mestre, não conta a “história dos pretos”. Pontua aqui que Mestre Antônio é analfabeto – sabe grafar apenas alguns números e seu nome completo – portanto, não leu a história de Freire. Mas o primeiro afirma que o livro do historiador não conta a história “dos negros”, que ele iria me contar. Ao fazer essa distinção, Mestre Antônio delimita o campo de disputas entre o que é dos **coroné** e o que é dos “descendentes de escravos” (chamados por ele também de “pretos”, “quilombolas” e “da roça”). De acordo com ele, a **vó** Maria Levino era amiga dos **coroné**, das famílias “poderosas”, apesar de ser **quilombola**.

Mestre Antonio se posiciona como “do grupo dos quilombos”, dos **Arigó da Grotá**⁴⁵, e afirma estar mais próximo ao avô paterno Artur e da avó Flozina. Ao mesmo tempo, Mestre Antônio atribui aos últimos a construção da “casinha de pau a pique” de São Benedito do Capivari, descrita na narrativa como “humilde” e “rústica”, feita por **índio**.

A categoria **índio**⁴⁶ é empregada, não só pelo Mestre, mas por outros moradores de Minas Novas e de São Benedito do Capivari, como algo que remete ao “mato”, “rústico” e que não pode ser pronunciado, muitas vezes vergonhoso, em contraponto ao que é de “negro”,

pepitas de ouro, mas que agora o ouro fica escondido. Relato semelhante foi descrito por Porto (2007) sobre a cidade do Vale, chamada por ela alegoricamente de “Terras Altas”, em que os moradores relatavam haver pó de ouro nas ruas.

44 *Minas Novas sua história sua gente*. Freire (2002).

45 **Arigó da grotá**, de acordo com o Mestre, era como as pessoas da cidade, em especial as famílias de **coroné**, chamavam a ele e sua família, por eles andarem descalços e morarem em uma grotá. **Arigó** é o nome de um animal – pela descrição do Mestre parece ser um roedor – que vive no cerrado, na região de grotá onde possui sua roça. Mestre Antônio afirma que é o termo pode ser traduzido como “bobos” e “bichos do mato”.

46 De acordo com Soares (2000) após a mudança de um grupo de famílias Pankararu para a região de Araçuaí, em 1994, iniciou-se um processo de valorização da imagem do indígena distanciada daquela anterior, de um povo bravo e selvagem, mas próxima da visão romântica de um povo que se relaciona com a natureza e possui conhecimentos sobre plantas, danças e rituais. Concomitante a esse processo, ocorre uma emergência indígena do Vale, a partir da busca pelos descendentes dos Aranãs, povo ameríndio anteriormente considerado extinto.

“escravo”, de quem possui a satisfação de ser descendente e pertencer aos **quilombolas**. Já o emprego dessa categoria remete ao grupo que resiste com suas tradições através dos antepassados e que possui, portanto, os “conhecimentos tradicionais dos escravos”. Pontuo inicialmente que a presença das categorias **índio** e **escravo** no discurso do Mestre encontra-se com o processo de valorização da “cultura afro” da emergência dos remanescentes do povo Aranã no Vale do Jequitinhonha, como desenvolverei no próximo capítulo.

Retornando à narrativa de Antônio, seus pais moraram com a avó Maria Levino, próximo à cidade Chapada do Norte na “região de quilombo”- como afirma o Mestre. De acordo com ele, quando sua mãe Maria das Dores de Matos, morreu, Sebastião, o pai de Antonio, assim como muitos jequitinhonhenses ⁴⁷, foi trabalhar em São Paulo e no Paraná como cortador de cana.

Em um desses serviços, no Paraná, Sebastião descobriu se tratar de um trabalho de grilagem de terra: ele deveria expulsar pessoas que não possuíam registro de posse das terras, para que o sujeito que o contratou as ocupasse. Ele decidiu fugir junto com um amigo, Antônio Rocha, pelo rio Paraná, chamado também de Paranazão. Sebastião quase se afogou e Antônio Rocha o ajudou. Mestre Antônio afirma que seu pai lhe contou esse fato até o dia de sua morte. Ressalto que as narrativas do Mestre sobre sua família, são compostas por eventos de superação de dificuldades. Elas apontam para momentos de transformações familiar e pessoal descrevendo grandes feitos, dias épicos.

“Eu morei com meu vô, pois ce num viu eu falar que eu aprendi mais com meu avô? Por isso que eu falei com cê que eu tenho três pai. Meu pai ficou lá quase seis anos no Paraná. Nessa época eu aprendi com meu avô mas aprendi antes também. Meu vô doeceu, meu vô ficou cinco ano doente, andando, mas doente. Ele tinha problema de derrame. Ele comeu demais, dormiu com barriga

47No Vale do Jequitinhonha, muitas são as histórias parecidas com a de Sebastião, moradores do Vale que vão trabalhar um período do ano em colheitas de cana e café em São Paulo e Paraná período que coincide com a seca no cerrado, de maio a setembro. Moura (1988) trata desta questão, colocando que os agricultores são duplamente apropriados de suas terras ora pelos fazendeiros ora por empresas florestais.

cheia e a congestão atacou ele pra cabeça e ele ficou paralitico. Justamente dirigido de comida. Ele gostava muito de comida pesada. Eu também tenho gosto de comer umas comida meia pesada. E foi uma historia assim dedicada das raízes.”(Mestre Antônio)

No período⁴⁸ em que Sebastião estava no Paraná, Mestre Antonio conta que morou com o avô Artur Barreiro, um de seus “três pais”. Esses são: Artur – seu avô –, Sebastião –seu pai biológico – e Deus – o “pai do céu”. Para falar de si, Mestre Antônio fala dos três, mas em especial de seu avô Artur. De acordo com ele, eles são muito parecidos:

“Pra enterrar ele [Artur Barreiro] meu pai teve que arrumar um terno que veio do Paraná. Era um homem que tinha mão aberta demais .Tem Quirina, eu vou levá ocê na casa dela. Lá no Macuco, ela falava assim: oce [o Mestre] é o segundo Artur Barreiro. Por causa que meu avo vinha de Chapada [cidade p’oxima a Minas Novas] e comprava as coisas na chapada que minha avó [Flozina] mandava e quando chegava com as coisas, chegava sem nada. O povo frevia na beira do rio e meu avo dava tudo. Quando ele chegava minha avó falava:

_ Cadê Artur? Que cumpadre vai chegar amanhã e ele vai vir pra nos da ele um café.

_ Uai eu encontrei os cara e eu di eles.

Minha vó Flozina ficava danada. Mão aberta demais [Artur].”

A generosidade surge mais uma vez na narrativa desse sujeito, como uma conduta a ser seguida, pois foi ensinada por seus **antepassados**. Mestre Antônio afirma que “deve” isso a eles, pois são responsáveis pela **patente** de Mestre que possui. De acordo com ele, sua **patente**⁴⁹ é “dirigida das raízes”, veio de seus **antepassados**, pois foi,

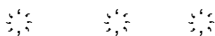
48 Mestre Antonio não delimita as datas em que esses eventos ocorreram e quando lhe perguntava, ele sempre respondia, “década de 50, ou 60... não sei direito”.

49A **patente**, quando referida aos seus antepassados, remete a seus conhecimentos e suas capacidades dentro de seu ofício e também fora dele. Mas

por exemplo, com seu avô que ele aprendeu o ofício de construção de tambores e caixas.

Quando adulto Mestre Antônio foi trabalhar em São Paulo na construção civil, assim como seu pai foi anos antes, porém para cortar cana. Ele trabalhou também no Paraná e até em Recife, onde conta que residiu por oito anos sem dar notícias a sua família.

Porém em um momento decidi voltar ao Vale e construir caixas e tambores de Congado. Essa decisão ocorreu a partir de um sonho. Ela afirma que em seu sonho, seu patrão na construção civil de São Paulo lhe ordenou que cortasse o cabelo e a barba. Ele respondeu que não, pois era “dirigido de seu avô”. “Era sua **linha**” - ele me disse. Quando acordou decidiu voltar a Minas Novas e seguir o ofício que aprendeu com o avô, construir caixas e tambores de Congado.



Em minha primeira estadia em São Benedito do Capivari, Mestre Antônio reproduziu uma prática do “tempo de seu avô”. Tomávamos café com pão e queijo, pela manhã, comprados pelo Mestre em Minas Novas como um agrado a minha visita. Quando íamos à “roça”, eu ensaiava comprava alguns alimentos para levar, mas ele insistia que esse era seu papel, não o meu⁵⁰. Certo dia, conversarmos sobre a pesquisa, conversa que girava em torno de uma dúvida dele acerca da minha função como pesquisadora e, de certa forma, de qual papel eu ocupava: se eu estava ali para trabalhar com ele como seu **assessor** faz, inscrevendo suas oficinas em editais e projetos.

Expliquei-lhe que o motivo da minha pesquisa era realizar um estudo sobre ele e seus conhecimentos, estudo que ficaria disponível para que as pessoas o conhecessem também, e que estava ali para conhecê-lo em seu cotidiano.

No dia seguinte, no desjejum ele me disse:

ela também faz referência ao processo de “resgate” realizado pela Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP) em 2001, tema do próximo capítulo.

⁵⁰ Pontuo que Mestre Antônio me posicionava no local de alguém que estava ali para “fazer um trabalho com ele”, e ele, em troca deveria me ensinar tudo, pois foi seu “vô Artur que me mandou pro Vale”.

“cê quer ver como eu sou? Então vai ver agora.”

Ele foi à cozinha, fez um prato de farinha com torresmo frito em banha de porco e feijão andú⁵¹ (*Cajanus Cajan*), sentou-se na mesa e encheu um copo de cachaça. “Eu sou assim” - disse. Maria, que nos acompanhava durante as viagens a São Bendito e era responsável pela limpeza e pela feitura dos alimentos, olhou com um olhar recriminatório. Mestre Antônio disse que Maria não gostava porque achava aquela comida uma “comida de roça”, de “antigamente”, que não se come mais farinha de andú com carne pela manhã como se comia antes⁵².

A partir desse dia, quando ele passou a comer sua farinha de andú sem sentir vergonha de mim, outras histórias anteriormente veladas foram também surgindo. Entre elas a história do parto, que ele ouviu o avô Artur contar à avó Flozina, quando ainda era criança.

De acordo com ele seu avô Artur era parteiro, “daqueles que resolve parto que ninguém dá conta”, os partos complicados. Uma vez ele foi chamado em uma casa onde um bebê não queria nascer. Já haviam tentado de várias formas fazê-lo nascer: usaram **medicinais** [plantas], colocaram a mãe sentada em uma cadeira usada para os partos, que ele chamou de **cadeira barrote**⁵³, porém nada havia resolvido. Seu avô chegou à casa e fez um “ritual”, que de acordo com ele, faz qualquer bebê nascer. Na sala da casa onde se realiza o parto, são posicionados quatro pilões⁵⁴ grandes, um em cada canto do cômodo.

51 O feijão andú é um alimento muito consumido de junho a setembro, época de sua colheita no Vale do Jequitinhonha. Ele é consumido verde, cozido e frito com carnes de porco e farinha de milho. Durante a festa de Nossa Senhora do Rosário que participei em junho de 2011, o prato era vendido na rua e consumido durante todo o dia.

52O uso de rapé foi outra prática relatada pelo Mestre como de “antigamente”. De acordo com ele, hoje as pessoas tem vergonha de dizer que usam rapé, especialmente as mulheres.

53 De acordo com Antônio, a cadeira possuía um orifício no assento, de forma que a mulher se sentava e o orifício forçava o nascimento do bebê. Para “aquecer a mãe” – suponho eu auxiliar na dilatação do colo - utilizavam-se brasas no chão, posicionadas na direção do orifício onde a mulher assentava.

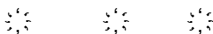
54O pilão que Antonio me mostrou em sua roça era um tronco escavado, com aproximadamente oitenta centímetros de altura. Ele é utilizado para triturar alimentos com, por exemplo, milho cru, batendo contra o conteúdo um “pau de

Na ocasião, Artur Barreiro correu pelos quatro cantos e bateu os pilões sendo que, a cada batida, ele soltava um grito. Antônio disse que na terceira batida ouvia-se o bebê chorar, “era batata” [não falhava]. De acordo com ele, “naquele tempo” seu avô era muito respeitado por suas habilidades.

Mestre Antonio narrou e refez a cena na sala da sua casa, refazendo o trajeto de seu avô pelos quatro cantos da casa e o movimento das batidas dos pilões, incluindo o som das batidas. Quando perguntei se ele havia estado lá ele disse: “nada! Criança num podia entrá”. Eram eventos, portanto, interditos às crianças. E lhe perguntei: “mas como o senhor sabe de tudo assim tão bem?” Ele me respondeu: “é **observação**, é tudo **observação**! Via meu vô contá pra minha vô”.

Temos aqui um uso da categoria, que envolve memória, criatividade e imaginação. A **observação** se constitui não somente da lembrança, recheada de elementos de criatividade⁵⁵, de uma criança que escuta uma conversa dos adultos sobre um evento de adultos interdito a ela. Mas também da capacidade evocativa do Mestre de construir uma cena, a partir de fragmentos de sua memória, torná-la vívida.

Mestre Antonio atribui a Artur Barreiro também as histórias que conta do **tempo dos escravos**, os conhecimentos sobre o **cerrado**, entre tantos outros que ouvia o avô contar para a avó. Ele me convidou a conhecer essas histórias e os espaços nos quais elas foram protagonizadas, de acordo com ele, os locais “tinham uma história para me contar”. Apresento aqui alguns dos meus encontros com essas histórias do Mestre.



pilão”, um tronco liso de aproximadamente um metro de comprimento, com as extremidades arredondadas.

55Utilizo aqui criatividade como definido em Houaiss como a “capacidade que tem o falante de produzir e compreender um número imenso de enunciados, mesmo aqueles que não tinham sido por ele ouvidos ou pronunciados anteriormente .Decorre da competência lingüística, que é o conhecimento intuitivo que todo falante possui dos princípios e regras da sua língua.”

Dentre os caminhos pelos quais Mestre Antônio me conduziu, está a comunidade quilombola Macuco Mata dois⁵⁶. Ela foi reconhecida no ano de 2006 pela Fundação Cultural Palmares como comunidade de “remanescentes de quilombos”. Lá Mestre Antônio me apresentou a Associação Comunitária União Quilombola de Macuco. A sede da associação é uma casa ampla, que possuía na entrada alguns artesanatos expostos, de acordo com o diretor da sede, confeccionados lá, como tambores que eles produziram após uma oficina ministrada pelo Mestre. Grande parte da casa consistia em um auditório com várias cadeiras de plástico, uma lanchonete e uma sala de computadores, que me apresentaram como “inclusão digital”.

Do lado de fora da casa havia algumas máquinas, dentre elas moedores de cana e moinhos que alguns moradores do Macuco operavam no momento. Ao nos despedirmos, para continuarmos o *tour*, Mestre Antonio perguntou ao diretor da Associação se ele estava precisando de alguma ajuda, e fez um sinal com os dedos como se estivesse contando dinheiro.

O diretor respondeu que não e agradeceu, disse que o Mestre já os havia auxiliado muito. Mestre Antonio se dirigiu a mim e disse: “ta vendo como é que eu sô? Es me conhece”. A cena me apresentou a autoridade do Mestre dentre os quilombolas do Macuco, um representante legítimo que opera sua autoridade em apoio ao grupo. Por outro lado, a cena me apresentou também um Mestre que sabe o que dizer a quem dizer, visto que se eu não estivesse ali, o diálogo da “ajuda” poderia não acontecer, pois ao se dirigir a mim chamando a atenção para sua atitude para com o diretor da associação, ele redundava sua intenção de ter sua autoridade notada. Ressalto que sua autoridade, portanto, é um elemento operado por Antônio como uma engrenagem relevante em sua constituição como Mestre.

Descemos uma serra e o Mestre me indicou o local de uma antiga olaria onde trabalhou seu avô, Artur Barreiro.

“Meu avô foi um dos primeiro que veio pra aqui.
Tinha um estacamento de garimpo. Os outros que

56 Macuco Mata Dois, de acordo com Mestre Antônio, recebeu esse nome devido a uma briga entre dois lavradores que ao disputarem pepitas de ouro se mataram – o mata dois. Já o nome macuco deriva da presença constante na região da ave de mesmo nome. Mapa da localização em ANEXO 2

ficou. Tem aquele pessoal ali. Eu mesmo não interesse de nada disso aqui (terra), né que eu não preciso não, mas é um lugar pequeno mas tem uma história aqui. Daqui que nasceu [o avô]e daqui que foi pra lá depois, meu pai nasceu aqui. Nós temos um cuidado.. aqui é Barreiro, porque quando fala Barreiro é de meu avô né que meu avô assinava Artur Barreiro. Es [eles] fez uma aleria [olaria] né? De barro. Fez teia pras primeira casa daqui. A casa dele era naquele artim ali, de pau a pique. O finado Tomé fez teia no tempo de vida nessa aleria dirigido do meu avô, Artur Barreiro. Então meu avô passo por aqui antes de ir lá pro Riberão do Meio⁵⁷. Mas tem os Machado né? Os Nune, que a Maria Nune era parente minha mora ali na frente... já deve tá veinha, uns 85, 90 anos. Ela falava muito comadre Flozina.. minha vó. Ela conta muita história ainda. Pois minha bisavó veio de Salinas e meu avô foi um das estacas dos quilombo aqui. Os quilombo mesmo veio dos Machado que é aqueles negão preto, não sei se ocê [você] já viu alguns aí bem queimadim de praia.. mas misturo, muita mistura. Ce precebe, não tem como não precebê, os traços, tem uma linha. Tanto que o cara veio aqui de Brasília, ele gostou muito daqui, ele viu e ele falou que aqui tem um traço. Que aqui tem as mostra, tem os traço, tem as lavra. Mas muitos daqui não sabe contá essa história daqui não. Tem um ali naquela casa, um dos mais véi dos Machado, se falasse que ele era descendente de escravo, vixe Maria.. e tudo pretinzim. Sabe aquele moreno da sola do pé preto? Es não gosta de contá história de escravo. Lá na cidade es me fala: ê Mestre Antônio es não querem que lá seja terra de quilombo. É mas não tem jeito, né? Fazê o que? [Mestre Antonio respondendo]” (Mestre Antônio)

Mestre Antônio nos revela sua filiação quilombola, a trajetória de seu avô pela comunidade do Macuco. Ele nos apresenta também a

⁵⁷Ribeirão do Meio é o nome do local dentro da comunidade de São Benedito do Capivari em que se localiza a “roça” do Mestre.

sua definição de **quilombola**. Ao descrever os **quilombolas**, ele os define como “aqueles negão preto”, os “quilombo mesmo”, como outros que não ele, utilizando características físicas. Ao mesmo tempo, seu avô tinha “um estacamento de garimpo” e foi uma das “estacas” do quilombo, um dos primeiros moradores que construíram o quilombo.

Na mesma fala em que ele se aproxima dos quilombolas, se afirmando como descendente deles, ele se distancia descrevendo-os como a partir do que chama de “traços” – características físicas. Entretanto o Mestre aponta a existência de “misturas” o que proponho utilizar como ponte para pensarmos a ascendência ameríndia no discurso desse sujeito. Ela surge, de acordo com o Mestre, a partir de sua bisavó Tereza, mãe de Artur, de quem fala como “uma das estacas do quilombo”, o mesmo avô a quem atribui ter lhe ensinado sobre os tambores de **linha africana**. O tema em tela nos apresenta a indivisibilidade entre **quilombolas** e **índios** no discurso desse sujeito e também em sua história. Tais termos, de acordo com Arruti (2006; 2008), possuem seu emprego consolidados por cientistas sociais, militantes de questões “afro” e por indigenistas, são, por outro lado, empregados de forma flexível pelos próprios coletivos, o que acarreta em disparidades interpretativas entre documentos históricos, leis e documentos etnográficos⁵⁸.

Mestre Antônio elabora a descrição sobre o Macuco a partir das histórias que ouvia o avô contar, que compõe a sua **linha**. Ainda no Macuco, chamada pelo Mestre de Macuco Mata dois, onde viveram seu avô e sua avó paternos, Mestre Antônio me apresentou um local onde **tropeiros escravos** e **coronés** se encontravam, chamado por ele de “três banquim de areia”. E assim me descreveu:

“Os banquim de areia era aqui nesse rumo... num posso dizer aonde porque quando eles fez a rodagem aqui eu cansei de passar aqui. Meu avô cansava de dizer dos banquim de areia.. Mais minha avó dizia ainda que tinha uma cantiga...

58Arruti sugere a desnaturalização das categorias sociais, como “índios”, “quilombolas” tanto em pesquisas quanto nas leis, para dar inteligibilidade às diferentes formas em que são empregados dentro dos diferentes grupos. Ampliarei o tema no capítulo 2.

eles vinham na calada da noite. Ali que os cara vinha aqui buscar o ouro nos banquim de areia na calada, meia noite. Vô mostra pra ocê [você] as lavra, os monte de pedra que pegava. No corrê do dia, eles juntavam o oro atrás e exportava os escravos os negros... esse cabra aqui de araquí tava aqui esperando as pessoas buscarem o oro que eles colhiam durante o dia pra guardar lá no baú [da irmandade do rosário] dentro da cidade não, e o medo? Pra riba da cidade... divinha família de quem? da família dos coroné. Eles que é dono do baú lá... é descendente deles que toma conta...Nessas alturas, eles vinham pra aqui, eles faziam as caravaninhas deles, o baú ia lá no Bom Sucesso, esses daqui esperaram aqui com uma linha de oro daqui e aqui que eles faziam o dividimento do oro. Era aqui que eles cantava, e não era só eles, era quem sabia a história...meu avô contava.. Era um pau d'olhão [arvore da espécie *Copaífera langsdorf*] dessa grossura que ele era grandão e os tropeiro ranchava debaixo dele... tinha os banquim lá que eles sentavam pra contar história...nessa rancharia dos tropeiro que eles quando eles vinham se acomodavam, com seus cavalos e seus carrões antigos dos anos quarenta. Meu avô era levado, meu avo que cantava isso, que a casa dele era aqui em baixo.. To falando aqui é a verdade, pode mandar fazer pesquisa aqui, pode ter na certeza.” – (Mestre Antonio)

A história dos “três banquim” é descrita por ele como uma história de **escravos, tropeiros** e **coronés**, uma das histórias que o avô contava. Ela remete ao tempo aurífero da cidade, em que havia muito ouro e muita exploração de trabalho, sendo que no local dos “três banquim” ocorria o “dividimentodo ouro lavrado por escravos”, para ser levado ao baú da Irmandade do Rosário⁵⁹.

59 Esse baú é um compartimento que guarda as contribuições anuais dos membros da Irmandade a ela, prática mantida e reproduzida durante a festa de Nossa Senhora do Rosário. Eu acompanhei durante a festa de Nossa Senhora do Rosário de 2011, o dia do Baú, em que se busca o baú na casa do representante

Ao mesmo tempo, era o local em que os **tropeiros** podiam “pousar”, “ranchar”⁶⁰ e compartilharem suas histórias. É interessante perceber como, através desse relato, Mestre Antônio articula um tempo de escravos e lavras, com tropeiros e com o luxo dos “carrões antigos dos anos quarenta” dos **coroné** que lá iam buscar o ouro colhido durante todo o dia para guardar no baú da Irmandade do Rosário. A noção de **tempo dos antigos** é descrita pelo Mestre tanto como o tempo de seu avô paterno Artur Barreiro e sua avó paterna Flozina, quanto o tempo em que ocorreram as histórias contadas pelo avô Artur para a avó Flozina, que ele reconta a partir de uma operação chamada por ele de **observação**. De acordo com ele, existem ainda “coronéis” dentre as famílias mais ricas de Minas Novas, as quais ele chama de “famílias de **coroné**”, em oposição à sua família que define como de “quilombos”. Essa dicotomia “coronéis” versus “quilombolas” perpassa pelo discurso do Mestre e aponta para a existência de tensões entre os dois grupos. Sugiro que esse tempo se assemelha a um *tempo mítico* (Lévi-Strauss, [1978] 2007):

“Não ando longe de pensar que, nas nossas sociedades, a história substitui a mitologia e desempenha a mesma função, já que para as sociedades sem escrita e sem arquivo a mitologia tem por finalidade assegurar, com um alto grau de certeza – a certeza completa é obviamente impossível –, que o futuro permanecerá fiel ao

da Irmandade e o leva á igreja para receber os pagamentos dos Membros da Irmandade. Ocorre o cortejo pela manhã, quando alguns devotos de Nossa Senhora do Rosário e Membros da Irmandade carregam o baú na cabeça por alguns metros como forma de alcançar graças ou agradecer as graças alcançadas, até a chegada do baú á Igreja do Rosário. Ao longo do dia ocorre o “anuage”, de acordo com o Mestre, é o nome dado á contribuição dos membros e devotos à Irmandade, que consiste no pagamento de um valor em dinheiro. A cada pagamento de anuage, anuncia-se pelo microfone, de dentro da Igreja do Rosário, no alto da cidade, o nome do pagador e o valor que ele paga, seguido de batidas de caixa por um caixeiro membro do Congado. As batidas são proporcionais ao pagamento, quanto mais batidas, maior o valor pago.

60A expressão “ranchar” se refere ao descanso realizado pelos tropeiros ao final de uma jornada, em locais específicos. Nesses locais, de acordo com Almeida (1981) os fazendeiros construíam capelas e vendas para suprir as necessidades dos viajantes, e muitas vezes esses espaços se tornaram vilas, como ocorreu com Campinas e Jundiá em São Paulo e Pouso Alegre em Minas Gerais.

presente e ao passado.” (Lévi-Strauss, [1978], 2007 :41)

Ainda de acordo com o autor, a separação entre mito e história não se dá de forma definida e sugiro que o **tempo dos antigos** de mestre Antônio se aproxima de um tempo mítico, algo eterno que explica o passado, o presente e o futuro (Lévi-Strauss, [1955], 2008), um tempo de referência para esse sujeito. Mestre Antônio reúne diversas narrativas curtas que têm como um *elemento de repetição* (Lévi-Strauss, [1978], 2007:38) o embate entre escravos, tropeiros e coronéis. O conteúdo desses embates varia, porém articula termos como sofrimento, exploração e lamentos vividos por escravos e tropeiros que se aproximam do vividos pelo “povo da roça” em contraponto aos atuais “coronéis de Minas Novas”, as “famílias poderosas”. As narrativas podem ser pensadas como pequenas células ou *mitemas*⁶¹ que contadas em narrativas e cantadas, como a canção dos “três banquim”⁶², compõem o tempo mítico dos antigos.

61 De acordo com Lévi-Strauss os mitos podem ser pensados através dos *mitemas* (unidades de significado), os quais se articulam no interior dos mitos em cadeias paradigmáticas e sintagmáticas, tal como as notas são agrupadas na partitura e executada simultaneamente, ou não, pelos vários instrumentistas que compõem a orquestra (Lévi-Strauss, [1955] 2008: 231).

62 Pontuo aqui que a canção foi cantada à capela, sem instrumentos compondo a melodia.

TRÊS BANQUIM

A 1

LA DE TRAS DA SER - RA TEM TRÊS BAN - QUIM DE A - REI - A TEM

5

TRÊS BAN - QUIM DE A - REI - A NÃO É MUI - TO SÃO _____

9

(O CABA RESPONDA) B 1

QUE É SO - FRI - MEN(TO) QUE É SO - FRI - MENTO

13

A 2 (O OUTRO RESPONDA) B 2

SÓ POR - QUE SÓ POR - QUE _____

17

A 3

SEN - TA O A - REN - QUERO PRA FA - LAR DA VI - DA A - IE - IA.

Mestre Antônio cantou a cantiga quando visitávamos a região em que se localizava os “três banquim” no Macuco, depois de procurar insistentemente o **pau d’olho** (*Copaifera Langsdorf*), árvore sob o qual afirma que os **tropeiros** e também seu avô contavam histórias e cantavam a música. A cantiga descreve, de acordo com ele, o **tempo dos antigos**, dos escravos que trabalhavam em lavras e levavam todo o ouro lavrado para os **coronés**.

O “lá detrás da Serra”, descrito no canto, é uma área contínua à estrada de terra dentro da comunidade quilombola do Macuco, próximo à antiga casa em que seu avô Artur morou com sua avó Flozina. Percebe-se inclusive que ele utiliza do recurso de linhas melódicas ascendentes seguidas de descendentes ao longo da canção, que pode nos remeter à imagem de uma serra e suas montanhas, local onde se encontram os “três banquim”. No canto, podemos perceber uma modulação tonal no sétimo compasso, pois nesse ponto a música passa de Dó maior para Si bemol maior. A partir desse compasso ele não retorna à tonalidade original.

A música nos apresenta como um possível diálogo de perguntas e respostas, entre dois cantores, que de acordo com o Mestre eram os **tropeiros** que juntos “lamentavam” e “contavam histórias” sentados nos “banquim”. Na partitura os cantores estão sinalizados como A e B – indicados pelo Mestre – e seus diálogos identificados como diálogos 1, 2 e 3. O cantor A inicia o diálogo 1 do canto que vai do primeiro compasso até o décimo, quando B responde A, em B1. No décimo terceiro compasso o cantor A retoma o canto e inicia o diálogo 2, sendo que a resposta de B ocorre no décimo quinto compasso (B2). O último diálogo tem o silêncio de B sendo um canto de A até o último compasso (A3).

Nota-se que o procedimento de composição utilizado no segundo diálogo, de A2 e B2, é o de repetição motivica com transposição melódica. O motivo composto pelos compassos treze e quatorze (A2) reaparece transposto nos compassos quatorze e quinze (B2) com pequenas variações melódicas. Ainda sobre o canto, sugiro que as respostas de B (B1 e B2) concordam com as enunciações de A (A1 e A2) e somadas às notas longas e agudas entoadas pelo Mestre, nos remete à melancolia e ao sofrimento presente nos lamentos dos **tropeiros** e **escravos no tempo dos antigos**. A letra da canção vai “para dentro da musica” (Menezes-Bastos, 1990).

Proponho pensar essa música não como um sistema separado do sistema cultural, não será “a música na cultura” (Merriam, 1960 *apud* Menezes-Bastos, 1999), mas sim a música produtora de uma cultura (Seeger, 1987), levando a sério o que os sujeitos falam e produzem a partir dela (Menezes Bastos, 1995). Mestre Antônio constrói o **tempo dos antigos** através dessa música. Ela, cantada por um Mestre do Vale do Jequitinhonha, uma “canção” como ele a chama, aponta para um passado, e surge como um veículo enunciatório desse tempo.

Ao cantar a música no local dos “três banquim”, Mestre Antônio reproduz, naquele instante, o passado, o tempo e o local que ouvia seu avô e sua avó contar, além do sentimento penoso desse tempo. Portanto, a “canção” surge como uma tradução mito-cosmológica, o **tempo dos antigos em música**, como “o mito em musica” desenvolvido por Menezes Bastos (1990, 1995, 1996, 2001, 2007). A partir da festa da Jaguatirica, Menezes Bastos (2001) descreve como a música no sistema xinguano aponta para um passado enquanto tempo mítico, sendo que no cerimonial xinguano surge como um centro integrador (Smith,

1977, apud Menezes Bastos, 2001), “uma chave que possibilita a passagem do mito ao rito”. Em outro trabalho, o autor realiza uma análise da música “Feitio de Oração” de Noel Rosa, que descreve como uma mito-cosmologia do Estado Brasileiro na década de 30, o “Brasil de Feitio” (1996).

Portanto, o **tempo dos antigos** se inscreve não somente na história narrada pelo Mestre, mas se estende à música, essa se afigura como um diálogo entre dois tropeiros. Saliento que o **tempo dos escravos** se mistura ao **tempo dos antigos**, sendo que ambos são descritos pelo Mestre como um tempo contado pelo avô, uma época em que as histórias que ouvia o avô contar se passavam. Entretanto o sujeito dessa pesquisa não só conta e canta esse **tempo**, como o pratica e o presentifica em suas práticas, como ocorreu na Festa de São Benedito.

Estávamos na Festa de São Benedito⁶³, em setembro de 2010, quando Mestre Antônio realizou uma prática desse **tempo**. Ele acendeu tochas entorno da praça de frente à igreja onde se realizava a missa Conga. Antônio reproduziu uma prática que afirma ser dos **escravos** e que diz ter ouvido o avô contar. Estávamos na noite de levantamento do mastro e hasteamento da bandeira, momento de início da festa católica quando se iniciam os cortejos dos grupos membros da irmandade do Rosário dos Homens Pretos de Minas Novas. A cidade estava cheia de ex-moradores que se mudaram para a capital Belo Horizonte e demais cidades metropolitanas, mas que realizam um movimento de retorno a Minas Novas durante as festas dos santos de devoção São Benedito – em setembro - e Nossa Senhora do Rosário – em junho.

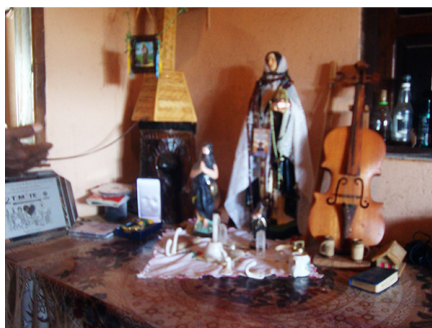
No primeiro dia da festa os grupos da Irmandade, os Tamborzeiros, a Guarda de Honra, a Marujada e o Congado de São Benedito realizam cortejos para buscar a bandeira de São Benedito e hastearem no mastro de frente à Igreja do Rosário, após a missa que abre a noite, momento chamado de “levantamento do mastro”. Mestre Antônio é sanfoneiro do Congado, mas nesse dia, ele não tocou, pois estava ocupado preparando as tochas e a fogueira que acenderia no momento de hasteamento da bandeira. A preparação se iniciou ainda pela manhã e se estendeu até o começo da noite. Ele afixou as tochas de bambu ao redor da praça de frente à igreja. Local onde os participantes

63Essa prática se repetiu na festa de Nossa Senhora do Rosário em Junho do ano seguinte.

da festa e os turistas se posicionam para assistir ao hasteamento da bandeira.

Após essa missa, Mestre Antônio acendeu tochas na entrada da igreja e também uma fogueira onde pretendia assar batatas. De acordo com ele, é seu dever acendê-las para a proteção das pessoas que assistem a festa, pois “antigamente” os escravos usavam o fogo para enganar os coronéis, fingindo serem espíritos do **cerrado** e assim se mantinham livres de surras e punições.

De acordo com o Mestre, os escravos fugiam à noite para o **cerrado** e acendiam tochas para enganar os “sentinelas” [capangas] que os vigiavam. Enquanto isso, eles faziam suas festas. O Mestre afirma que os “fugitivos” tocavam as enxadas para fazer musica, e o som para eles soava como o som de tambores sendo tocados. De acordo com o Mestre, os tambores que eles queriam tocar, mas não podiam. “Meu vô Artur contava”, ele afirma, “es[eles] tão esquecendo disso.. faço pra lembrá es[eles]”.

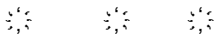


Altar na mesa da cozinha. Da direita pra esquerda: Rabeca, Nossa Senhora do Rosário, Santo Onofre, presentes e placas recebidas. De frente a Nossa Senhora está São Benedito e algumas velas.
Foto: Leticia Coelho 07/2011

Na fogueira o Mestre assou batatas e morangas, alimentos que ele afirma serem de **escravos**, e os distribuiu para as crianças⁶⁴ para ensiná-las como era no

⁶⁴ Durante o trabalho de campo, Mestre Antônio foi chamado para dar uma oficina no projeto Casinha da Cultura do programa Criança Esperança da emissora de televisão Rede Globo. O programa financia ações afirmativas realizadas por ONGs a partir de doações realizadas pela sociedade civil a uma conta da UNESCO. De acordo com o Mestre ele ensinaria às crianças seus conhecimentos sobre os tambores, pois afirma que “os tambores tiram menino de rua”, assim como o ato de distribuir batatas e morangas assadas na fogueira, ensina às crianças como eram os alimentos dos escravos. Sobre o projeto
AMPLIAR acessar:

tempo dos antigos. Essa prática coloca em relevo a preocupação desse Mestre em manter um conhecimento que ele afirma estar “em extinção”, assim como mantém o ensino da construção de instrumentos de **linha africana** que “ninguém mais faz”.



Em uma tarde de muito calor em Minas Novas, eu me preparava para encontrar Antônio em sua casa, quando um amigo de Viçosa me ligou para contar que o Mestre de Congado de São Miguel do Anta, também chamado de Mestre Antônio, com quem fiz minha pesquisa de monografia, havia falecido. Lamentei o fato e fui à casa de Mestre Antônio para conversarmos sobre o FESTIVALE – Festival de Cultura Popular do Vale do Jequitinhonha, pois acabávamos de chegar do festival e eu tinha comigo algumas dúvidas sobre a oficina. Quando cheguei a sua casa o cumprimentei, como de sempre. Ele estava acendendo duas velas em uma mesa na cozinha, uma espécie de “altar” em que posiciona uma rabeca, presentes que ganhou de seus alunos, algumas placas de homenagem que recebeu e três imagens de santo: Nossa Senhora, São Benedito e Santo Onofre. Ao último o Mestre chama de “santo dos dois saquim, um de dá outro de receber” sendo que o saco “de dá” é maior que o de “receber”. De acordo com ele, seu avô gostava muito de Santo Onofre, porque é como ele, muito “mão aberta”.

Quando me viu ele perguntou: “Quem morreu?”. No momento fiquei sem respostas e perguntei a ele como ele sabia que alguém tinha morrido. Ele disse que sentiu que deveria acender suas velas. Quando o fez observou que uma delas está com a chama pequena, que indica que alguém morreu. Ele me disse referindo às chamas das velas:

“é observação...uma dá [vida] e a outra recebe [vida]”

A operação foi definida por ele como observação, uma capacidade recorrentemente citada por ele para explicar suas práticas. Ela parece ter se iniciado no momento em que ele “sentiu” que devia acender as velas até o momento que percebeu as chamas, uma com menor intensidade, que de acordo com ele “dá vida” e uma de maior intensidade “que recebe”. A intensidade definiu sua **observação**. Não

nego minha surpresa ao ouvir a “adivinhação” realizada pelo Mestre, mas ao mesmo tempo entendi que a partir de uma **observação** do momento, de uma leitura de elementos situacionais, ele foi capaz de saber qual notícia eu lhe levaria.

Algumas semanas depois, fui a Belo Horizonte entrevistar uma pesquisadora da UFMG que conhece Mestre Antônio há alguns anos. Ela me relatou algumas situações em que ele a surpreendia com previsões e adivinhações.

“A gente tava sentado assim em uma roda grande, Frei Chico, Dona Isabel, Ulisses, eu, Márcio com as nossas bolsistas. Ele tava sentado na minha frente assim. De repente ele parou e ficou me olhando. Mas ele me olhava de uma forma tão diferente. Que eu fiquei assim completamente sem entender. Daí eu falei com ele assim:

_Quê que foi? O quê que tá acontecendo?

Ele falou comigo assim:

_É o caboclo. Ele é seu protetor, ele é muito forte.

Eu falei assim:

_O que?

Ele foi e deu aquela risadinha dele assim e falou assim:

_Não... pode ficar tranquila ele é muito forte.

Eu não entendi nada, A sensação que eu tive foi que ele teve uma visão, um sentimento, sei lá. Daí, depois chegamos no hotel e eu falei com ele assim:

_Eu queria conversar com o senhor.

Nós sentamos e eu falei assim:

_Me conta essa história, o quê que é isso? Eu não entendo dessas coisas.

Ele falou comigo assim:

_Não, precisa ce entender não.

Eu falei assim:

_Eu sei que eu tenho um protetor que é muito forte, que é meu anjo da guarda, sei que ele é muito forte e me protege muito.

Ele riu e disse:

_É tudo a mesma coisa, anjo da guarda, caboclo.

Foram duas coisas que achei interessante, uma vez foi isso, do nada, e a outra vez foi na casa dele. A gente conversando, ele falou comigo assim, a

gente tava falando da Déa Trancoso⁶⁵, do Pereira da Viola⁶⁶ aí ele falou assim:

_E o Tizumba⁶⁷? Tizumba também é bom nos tambores, né? Tizumba é seu amigo né? Desde muito tempo.

Dáí eu disse:

_Como é que o senhor sabe?

Ele disse:

_Eu sei.

Eu disse:

_Mas eu não falei nada pro senhor.

Ele respondeu:

_Não precisa falar não, eu sei.

E o Tizumba é meu amigo de adolescência, crescemos juntos. Depois disso ele ainda me contou a história da Déa, não sei se ele já te contou. Mas a Déa chegou lá [em Minas Novas] e começou a conversar com ele um dia e ele disse pra ela:

_Ce tá grávida, tá grávida de um menino.

E ela teve um menino, mas naquela época ainda não sabia”. (Tereza Maria)

Mestre Antônio está convencido – e convence a muitos – que revela informações que ainda não lhe foram informadas, sendo capaz de realizar uma leitura dos eventos a partir de códigos e mensagens que a pesquisadora da UFMG, eu e Déa Trancoso não conhecemos. A narrativa da pesquisadora descreve uma cena em que o Mestre socializava com artistas e intelectuais em uma roda. Ressalto o reconhecimento do Mestre dentro do grupo de artistas do Vale do Jequitinhonha e que por ele transitam vários intelectuais, acadêmicos ou não.

Ao me explicar sua **observação**, Mestre Antônio me indicou elementos que percebe, como mensagens que lhe informam o que ele deve saber naquele momento. A **observação** é aqui o processo de

65Déa trancoso é uma cantora do Vale do Jequitinhonha. Mestre Antônio participou, tocando sua sanfona, da gravação de uma canção incidental em seu CD Tum Tum chamada “Eu vi lagartixa comendo fubá”.

66Pereira da Viola é um violeiro muito aclamado no Vale do Jequitinhonha, natural do Vale do Mucuri.

67 Maurício Tizumba, cantor e compositor mineiro.

adivinhação, como uma leitura de informações. Tal operação se aproxima da descrita por Holbraad (2003, 2008) ao estudar as previsões oraculares do Ifá em Cuba. A partir da *ontografia* da noção de verdade em Havana, o autor percebeu que a leitura dos búzios implicava na leitura de diversos eventos simultâneos a aquele, o que dava ao *babalawo* a verdade a ser revelada.

Saliento a apresentação da categoria **observação** pelo Mestre, em narrativas anteriores, como uma ferramenta que o aproxima de um passado. Ela revela uma operação, em que sua memória, associada à sua criatividade e eloquência, se torna presente, como na descrição do parto realizado pelo avô, evento que nunca presenciou.

Desta forma, sugiro que quando Mestre Antônio fala de seus **antepassados**, ele fala de si mesmo. Ao contar sobre o tempo mítico dos antigos e refazer as práticas que afirma terem sido feitas pelo avô e contadas para a avó, Mestre Antônio se apresentava a mim ao mesmo tempo em que construía os caminhos pelos quais me conduzia.

Ingold (2006) ao desenvolver a distinção entre história e evolução, afirma ser a história um processo no qual os seres humanos não são “tanto transformadores do mundo” como também são atores dessa transformação no “movimento de *autopoiese*”(20). O autor faz uso do conceito *autopoiese* de Maturana e Varela e pensa o ser humano como um organismo vivo – assim como os demais, plantas e animais – que faz parte de um ambiente, o compõe e o transforma. A *autopoiese*, descrito pelo autor como constituinte do processo evolutivo, explicaria a *contribuição de uma geração as suas sucessoras*⁶⁸ (Ingold, 2010:19). De acordo com ele, as gerações humanas não possuem suas *capacidades evolutivas* em estruturas que *representam aspectos do mundo*, mas sim como um *centro de atenção* e *agencia* em conjunto com seus ambientes. Mestre Antônio, ao me conduzir pelos caminhos que “tinham história pra me contar”, parece ter seguido as pistas deixadas por seus **antepassados** que lá construíram sua história, os conhecimentos

⁶⁸ De acordo com o autor: “Na passagem das gerações humanas, a contribuição de cada uma para a cognoscibilidade da seguinte não se dá pela entrega de um corpo de informação desincorporada e contexto independente, mas pela criação, através de suas atividades, de contextos ambientais dentro dos quais as sucessoras desenvolvem suas próprias habilidades incorporadas de percepção e ação” (:21)

“dirigidos do avô”. Durante o trajeto, Mestre Antônio percebe esse conhecimento e tem a capacidade de construir a si mesmo e a sua história.

Tim Ingold (2010) sugere que o processo de aprendizagem não ocorre apenas através de informações verbais ou escritas como sugere Dan Sperber e os cognitivistas, mas a partir de conhecimentos que a própria pessoa constrói ao longo da sua vida, a partir do que já foi realizado por seus antecessores. Processo chamado por ele de *educação da atenção*⁶⁹. Ele afirma que:

“aumento do conhecimento na história de vida de uma pessoa não é um resultado de transmissão de informação, mas sim de redescoberta orientada” (:19)

Mestre Antônio nomeia de **observação** a sua capacidade de conhecer esses saberes e práticas a ponto de torná-los presente em nossas caminhadas. Sugiro ser essa uma categoria de pensamento desse sujeito que nos permitirá conhecer a ele e a sua prática de Mestre nos próximos capítulos.

⁶⁹ O autor se inspira em Gibson e sua teoria de psicologia ecológica na qual o autor propõe que é a través de uma sensibilização do organismo (não só a visão ou o tato, mas a nível muscular e celular) em uma sintonia fina com o ambiente.

CAPÍTULO 2

“Conta canta contador,
Conta a história que eu pedi
Dizem que o Jequi tem onha
Conta as onhas do jequi”
(música “No Jequi tem onha” –
Gonzaga Medeiros)



Agricultora e artesã comercializando seus produtos na feira semanal de Minas Novas.

Foto: Letícia Coelho 08/2011

Que onha tem o Jequi

O nome Jequitinhonha, descrito por Guerrero (2009), é atribuído pelos moradores do Vale a uma prática anteriormente realizada por índios Botocudo⁷⁰ que viviam pela região. Eles deixavam à noite, no rio, uma armadilha pronta para pegar peixe, certificando-se, no dia seguinte, de que no “jequi tinha onha” (jequi: armadilha de pesca feita de bambu; e onha: peixe). Essa história está presente na música de Gonzaga Medeiros, reconhecido poeta da região do Vale, como a história de um “contador”. Ela é cantada pelos festivaleiros⁷¹ em uníssono durante o FESTIVALE – Festival de Cultura Popular do Vale do Jequitinhonha, esse realizado no Vale dos “artistas”, no Vale que conta suas práticas e as vive em sua arte. Mas onde fica esse Vale *(en)cantado*^{72?}

A região chamada Vale do Jequitinhonha⁷³ se localiza no nordeste de Minas Gerais, ocupando 14,5% do estado⁷⁴, com 80 municípios espalhados em uma área de 85.467,10km². O rio Jequitinhonha nasce na cidade de Serro, região denominada Alto Jequitinhonha (Guerreiro, 2009), e segue seu curso pelo Médio e Baixo Jequitinhonha, sendo que, seu encontro com o mar Atlântico se dá na cidade de Belmonte, no estado da Bahia⁷⁵. A região do Baixo rio é

⁷⁰A denominação “botocudo”, como já descrita no capítulo 1 em nota, abarca os diversos grupos ameríndios que habitavam a região.

⁷¹Os festivaleiros são participante assíduo do FESTIVALE sendo a maioria, moradores do Vale.

⁷² Utilizo aqui a expressão de Sevilha e Doula (2009). Os autores descrevem o Vale do Jequitinhonha como uma região particular em Minas Gerais por sua história e principalmente por suas músicas que, de acordo com eles, cantam o cotidiano de seus moradores.

⁷³ Mapa em ANEXO 1

⁷⁴ Dados da Codevale (Comissão de Desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha) de abril de 1997.

⁷⁵De acordo com César Moreno (2001), o Rio Jequitinhonha recebeu diversos nomes até chegar ao atual: Massangano, Rio das Pedras, Rio da Areia, Jequitinhonha do Campo, Jequitinhonha das Matas, Rio Encantado, Rio Grande, Giquiteon, Jeque-tinhong, Patixá, Yikitinhonha, Gacutinhonha, Iqiquitinhonha, Gequitinhonha, Giquitinhonha, Jacutinhonha, Jiquitinhonha, Rio Grande de Belmonte e, por fim, Jequitinhonha (Ramalho, 2010).

marcado pela grande propriedade rural dedicada à criação extensiva de gado, sendo formado por mata atlântica e fragmentos de mata seca, uma formação do cerrado⁷⁶.

Já o alto e o médio Jequitinhonha têm seus ambientes basicamente compostos por grotas e chapadas⁷⁷, características do cerrado. As grotas são ocupadas por agricultores familiares, como Antônio, e a chapadas conhecida por suas plantas e ervas medicinais são, porém, ocupadas por plantações monocultoras de eucalipto. Ambas as regiões são marcadas por problemas da seca (Ribeiro & Galizoni, 2000, 2003; Lima, 2006).

O cerrado é um bioma brasileiro considerado um *hotspots*⁷⁸ para a conservação da biodiversidade mundial (Myers, 1988; Myers *et al.*, 2000; Silva & Bates, 2002; Oliveira *et al.*, 2008), chamado também de *bioma de contato*, pois está entre os demais biomas: Floresta Amazônica, Floresta Atlântica, Caatinga e Pantanal. Dele partem as águas que formam três das maiores bacias hidrográficas brasileiras e sul-americanas: dos rios São Francisco, Tocantins/Araguaia e Paraná/Paraguai (bacia Platina) (Mazzeto Silva, 2009). Esse bioma ocupa 21% do território nacional e 57% do território mineiro, sendo que nos últimos 35 anos 2 milhões de km² de vegetação nativa se tornaram pastagens e cultivos anuais (Klink e Machado, 2005), como ocorreu no Alto e Médio Jequitinhonha.

Na década de 60, o Vale do Jequitinhonha teve forte intervenção do Estado brasileiro, com a presidência do diamantinense

⁷⁶ A distribuição do bioma cerrado encontra-se descrita em ANEXO 5

⁷⁷ As categorias “grotas” e “chapadas” serão desenvolvidas no capítulo 3

⁷⁸ *Hotspots* ou “pontos quentes” foi o conceito criado pelo ecólogo conservacionista Myers 1988, para definir áreas com grande biodiversidade de espécies animais e vegetais, ricas principalmente em espécies endêmicas – que só ocorrem no referido local locais com alto grau de degradação ambiental. É considerado um *Hotspots* uma área com ao menos 1.500 espécies endêmicas de plantas, e que tenha perdido mais de 3/4 de sua vegetação original (PRIMACK e RODRIGUES, 2001). De acordo com Oliveira *et al.* (2008), devido às altas taxas de desmatamento do cerrado, para uso da pecuária e da agricultura, bem como a constatação de que algumas espécies de animais e vegetais estariam ameaçadas de extinção (e alto nível de endemismo), o cerrado tornou-se, portanto, um *hotspots* para conservação da biodiversidade mundial.

Juscelino Kubitschek criador da autarquia estatal CODEVALE – Comissão de Desenvolvimento para o Vale do Jequitinhonha, em 1964⁷⁹ com o intuito de criar e movimentar a produção artesanal e a economia local⁸⁰. A “modernização do artesanato” foi uma das linhas de investimento da CODEVALE, quando, por exemplo, contratou algumas “paneleiras”⁸¹ de barro para ensinar a arte de cerâmica aos moradores do Vale, também na década de 70, posteriormente comprando a produção e inserindo-as no mercado mais amplo dos centros urbanos (Mattos, 2001).

Durante o trabalho de campo, quando viajei pelas cidades de Capelinha, Turmalina, Minas Novas até mais ao norte do Jequitinhonha, deparei-me com quilômetros ininterruptos tomados por plantações de eucalipto, consequência das políticas de incentivo à produção de carvão para a siderurgia de carvão, e matéria prima para a nascente indústria de celulose, iniciadas na década de 70 (Calixto e Ribeiro, 2007)⁸². Associada à meta de incrementar o desenvolvimento de algumas regiões consideradas, na época, menos desenvolvidas, o governo incentivou a criação dos *distritos florestais*, áreas prioritárias para reflorestamento, dos quais passou a fazer parte o Jequitinhonha (IEF, 1975 *apud* Calixto e Ribeiro 2007)⁸³.

⁷⁹A autarquia foi criada segundo a Lei Constitucional n. 12, de 06 de outubro de 1964 e substituída em 2002 pelo Instituto de Desenvolvimento do Norte e Nordeste de Minas- Idene - criado de acordo com a Lei Nº 14.171 2 (mais informações disponíveis em <http://www.idene.mg.gov.br>).

⁸⁰De acordo com Ramalho & Doula (2009), a CODEVALE tinha o objetivo de formular estratégias de desenvolvimento para a região, bem como identificar os produtos da cultura popular que pudessem ser comercializados. Sua função era articular ações com instituições federais, estaduais e municipais, coordenando projetos de infra-estrutura, transporte, agricultura, comunicação, educação, saúde além de incentivar a produção artesanal local

⁸¹ De acordo com Mattos (2001) o termo *paneleiras* é empregado atualmente às artesãs de barro, com exceção das bonequeiras – que geralmente só produzem as bonecas de barro.

⁸²De acordo com os autores, a política consistia em isenção de até 50% do imposto de renda se tal quantia fosse investida em reflorestamento.

⁸³As áreas ocupadas por plantações de eucalipto, denominadas chapadas, eram de uso comum antes da década de 70, o que de acordo com Calixto e Ribeiro (2007) manteve a biodiversidade no local até então. Das empresas que ocupam a região estão: Acesita Energética, CAF Santa Bárbara, Suzano Papel e Celulose que juntas ocupam mais de 200.000 hectares de terra

Mattos (2001) considera que os projetos de modernização da agricultura e pecuária no Jequitinhonha “acabaram por aumentar a concentração de terras nas mãos de empresas reflorestadoras e dos latifúndios agropecuários” (: 41). Esses cultivos acarretaram modificações nas dinâmicas de subsistência, como no sistema *grotachapada* presente em todo o Vale, no qual a chapada era o local que servia de complemento à lavoura da grota oferecendo madeira, ervas e frutos (Rios-Neto & Vieira, 1989). A chapada é também a região de captação de água das chuvas para abastecimento dos lençóis freáticos e, desta forma, o plantio de monocultura de eucalipto – planta que possui raiz profunda e necessita de muita água – esgotou tal recurso em muitos locais (Calixto e Ribeiro, 2007; Guerrero, 2009).

Apesar do processo de “modernização” do Vale do Jequitinhonha, pautado pela chamada “revolução verde”,⁸⁴ seu Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) no ano 2000 foi de 0,5, enquanto o IDH do Brasil era 0,77. Sugiro, portanto, que o modelo de modernização aplicado no Vale, iniciado na década de 60, não removeu a região do estatuto da pobreza.

A região, “Vale das viúvas de marido vivo”, “Vale da seca”, ou “Vale da Miséria” como já foi conhecida no país através de pesquisas e notícias de jornais, de acordo com Porto (2007) representava em Minas o que o nordeste representa no Brasil “o exemplo do atraso, da pobreza, da ignorância, do domínio político dos coronéis, etc” (idem: 60).

(aproximadamente 490 campos de futebol) na microrregião homogênea de capelinha (MHC) que engloba os municípios de Berilo, Capelinha, Carbonita, Chapada do Norte, Francisco Badaró, Itamarandiba, Minas Novas e Turmalina. A Suzano produz no Jequitinhonha apenas carvão. Além delas, no Alto Jequitinhonha atuam ainda a SADA Bioenergética, a Ferroeste, a CBI, e a LIASA (ligas de alumínio SA) que utiliza áreas da Suzano para compra e venda de madeira em pé.

⁸⁴ A revolução verde foi o processo de “modernização” da agricultura brasileira, marcadamente nos anos 60 e 70, em que o Estado subsidiou “créditos agrícolas para estimular a grande produção agrícola, as esferas agroindustriais, as empresas de maquinários e de insumos industriais para uso agrícola – como tratores, herbicidas e fertilizantes químicos –, a agricultura de exportação, a produção de processados para a exportação e a diferenciação do consumo – como de queijos e iogurtes” (Moreira, 1999: 9-81).

Durante esse processo, mais exatamente em 1967, chega a Araçuaí – cidade do Vale, frei Francisco Van der Poel - Frei Chico. Ele, um frei holandês franciscano e músico, se depara com um “Vale da miséria”, mas também com canções que a cozinheira da casa paroquial onde trabalhava cantava⁸⁵ e decide formar um coral: os Trovadores do Vale. Nesse coral, ele conhece Lira Marques, artesã de Araçuaí, recentemente premiada como Mestre⁸⁶, que passa a acompanhá-lo em seu trabalho de coleta e registro de músicas, histórias e batuques entoados na região.

Em 1974, a ONU declarou que o Vale do Jequitinhonha era um dos locais mais pobres do mundo. No período, um grupo de jovens se articulou para “dar um basta às injustiças sociais” e criam o Jornal Geraes⁸⁷. O Jornal – com vigência de 1978 a 1985, fim do período ditatorial no Brasil - era para seus idealizadores um espaço de denúncia política (Ramalho & Doula, 2009). As autoras apresentam o Jornal como um articulador de vozes do Vale e de promoção da cultura como um meio de exaltação e pertencimento na região, a partir da análise de edições do Jornal, fotos e entrevistas, transformando a imagem de uma região pobre na de uma região culturalmente rica.

Ainda de acordo com as autoras, o Jornal desponta como o meio que constrói uma imagem idílica de um povo do Vale que não se prende ao rural enquanto espaço, mas a um *habitus social*, nas suas palavras. A valorização desse *habitus social*, que se aproxima do chamado “orgulho sertanejo” definido por Ribeiro (1993 *apud* Porto (2007), parece se consolidar com a criação do FESTIVALE em 1980, e sua posterior realização anual, sendo inicialmente chamado de Festival de Canção do Vale do Jequitinhonha.

⁸⁵Esta descrição foi feita por Frei Chico em sua apresentação em uma reunião da qual participei no Centro de Tradições Mineiras (CTM) em Belo Horizonte, no Encontro das Comemorações e Homenagens das Culturas Populares e Folclore do Estado de Minas Gerais, 2009 (registro em vídeo).

⁸⁶ Maria Lira foi premiada dentro do edital “Culturas Populares 2009”, na categoria “Mestres” por seus conhecimentos sobre as canções e a arte do Vale. Disponível em <http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2010/08/result-premio-culturas-populares1.pdf>

⁸⁷Narrativa disponível no site: http://www.fecaje.org.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=24&Itemid=42

Idealizado por Tadeu Martins como local de divulgação e celebração da “cultura popular do Vale”, o festival consiste em uma semana de oficinas de artesanato, dança, exposição de artes, festival de música e de poesia, palestras e músicas que tocam nas ruas e são cantadas em coro pelos participantes⁸⁸.

Sugiro que o FESTIVALE é uma peça fundamental dentro do processo de construção de uma “cultura popular do Vale do Jequitinhonha” e do “artista do Vale”, definido por Ramalho & Doula (2009) como um “sujeito individualizado, especialista da área cultural” e “responsável por transmitir às próximas gerações o patrimônio cultural da região”, um “guardião da cultura” (: 14). Ao tratar da ruralidade presente nas práticas artísticas dos moradores do Jequitinhonha, Servilha (2008) analisa as letras das músicas chamadas de “músicas do Vale”. O autor destaca a existência de músicas na região que falam da vida do camponês, em especial o que ele chama de músicas “de trabalho”, cantadas durante uma tarefa específica por “canoeiros, lavadeiras, boiadeiros, lavradores e mulheres do tear” (: 58). Essas canções são aquelas coletadas e registradas por Frei Chico Lira, utilizadas pelo primeiro “como um instrumento para a construção junto à população de Araçuaí, cidade onde residiu de uma nova identidade e auto-estima” (Servilha e Doula, 2009).

No período de 24 a 26 de Setembro de 2010 acompanhei o Frei em sua viagem a Minas Novas para o I Encontro de Grupos Folclóricos do Vale do Jequitinhonha, onde ministrou uma palestra sobre cultura popular, e me relatou sua história e trajetória pelo Vale além de dividirmos a direção de seu “possante” carro a gás. Uma de suas histórias foi sobre a gravação que ele e Lira Marques fizeram junto à emissora de televisão Rede Globo, em que cantaram as “músicas do Vale”. O fato gerou inquietação nos moradores de Araçuaí que, de

⁸⁸ Uma música em especial, do minas-novense Mark Gladston, músico que faleceu em 2006, cantada como um hino durante o FESTIVALE, “Jequitivalé”: “Você que anda com o pé rachado e com a palha atrás da orelha/Com a aba do chapéu na testa e se vira da noite pro dia/Você que banha no fanado e que tira ouro de bateia/Que faz da vida uma festa e adora falar poesia /Desculpe seu doutor mas receba os cumprimentos meus /Eu fico com a filosofia do mestre João de Deus /A saudade me maltrata e me faz olhar no calendário/ Pra ver se faltam poucos dias pra ouvir o tambor do rosário/ Vale que vale cantar / Vale que vale viver/ Vale do Jequitinhonha/ Vale eu amo você”.

acordo com ele, não compreendiam como poderiam, Lira e ele, estar cantando uma “música dos pobres” na televisão e que esse ocorrido gerou inquietude para a elite da cidade ao mesmo tempo em que incentivou os demais a cantarem seus “batuques”. Frei Chico fundou o coral Trovadores do Vale, formado por trabalhadores rurais, pedreiros, lavadeiras, donas de casa, para, de acordo com ele, cantar canções de trabalho, músicas de manifestações religiosas católicas e músicas de cirandas de roda.

O frei foi, portanto, um dos pioneiros nesse processo de reconhecimento, valorização e construção da “cultura de raiz do Vale do Jequitinhonha” – como afirma –, assim como os músicos Paulinho Pedra Azul, Rubinho do Vale, Tadeu Franco e Saulo Laranjeira. Esses apresentaram ao país suas produções musicais com fortes influências regionais e passaram a divulgar o nome e a cultura do Vale para além de suas fronteiras (Servilha, 2008), “artistas do Vale”. Surgem posteriormente, outros corais e grupos de dança e teatro que divulgam as “histórias e músicas do Vale”, como os meninos de Araçuaí, as Lavadeiras de Almenara e o grupo Araras Grandes.

Terreiros Gerais

Nas frestas, arestas, viela, currais,
terreiros gerais
Nos vales, estradas, igrejas e quintais,
Vai um menino com uma maleta

Ele carrega nela:
O preço alto da cana,
A doença sem cura,
A mãe viúva de marido vivo,
Um voto comprado da última eleição
E um sonho de ser doutor

De noite, no meio das estrelas que ele aponta
Com um dedo, sai feito um louco
Andando nas ruas. Ele é uma criatura
do desemprego, dos currais eleitorais

Nunca foi a escola,
Não namora, joga bola ou outro brinquedo
qualquer.
São treze anos de lida

Com uma bandeira em punho, anuncia os
Mistérios da vida

Somente aos apuros do coração.

Quando encontra alguém com tempo,
Ele tira da maleta, coisas que parecem nem existir
Tipo coisa absurda, que só mesmo
Criança ainda cisma em escutar:

Cantigas de roda, boi de janeiro
Uma trova, “um causo” que pai contou
Uma contra-dança de palma e uma Caixa de folia,
enfeitada com fita (herança do avô)

Sertanejo, não aceita a má sorte, a lei do cão.
Contra tudo em que não acredita,
Ele canta com voz alta.
Voz de valente

Como água em solo árido do sertão

Não tem desejo ou pretensão de mundo maior
Apenas por intenção ele assim vai vestido de
brincante
Quando o vejo, andante, meus olhos viram rio
Ele faz sua parte
Mostrando com a sua maleta que o vale pode ter
carência de tudo
Menos arte.

Nas frestas, arestas, vielas, currais, terreiros
gerais.
Nos vales, estradas, igrejas e quintais,
Vai um menino com uma maleta
Ele carrega nela:
O preço alto da cana,
A doença sem cura,
A mãe viúva de marido vivo
Esse menino

É o Vale do Jequitinhonha

(Icariano, 2011)⁸⁹

Essa foi uma das poesias premiadas no Festival de Poesias realizado no XXIX FESTIVALE, em 2011, na cidade de Jequitinhonha, no Baixo Vale do Jequitinhonha – portanto, mais ao norte do Estado de Minas – do qual participei durante a pesquisa de campo. Ela anuncia o Vale do Jequitinhonha através de carências que anteriormente definiam a região como “Vale da miséria” e “Vale da Viúvas de marido vivo”. Entretanto, sugere que lá existem “coisas que parecem nem existir”, os “causos”, as manifestações culturais como o boi de janeiro⁹⁰, referências à chamada “cultura do Vale” que vai sendo carregada pelo menino dentro da maleta, junto com seus problemas: as dificuldades do Vale e sua arte andam juntas.

Na poesia, o Vale, ao mesmo tempo em que é “sertanejo” e “valente” é um “menino” sem “pretensão de um mundo maior” é um “brincante”, ao mesmo tempo em que vence as dificuldades faz delas brincadeiras e arte. O pessimismo ligado ao modelo desenvolvimentista criado na década de 70, não cumprido, é posto como superado pelo poeta por uma arte considerada “autêntica do Vale”⁹¹.

O texto foi declamado pelo autor, Icariano, que também é membro e diretor dos grupos “Ícaros do Vale” e do “Araras Grandes”, além de ser membro da FECAJE – Federação de Entidades Culturais e Artísticas do Vale do Jequitinhonha. Ele participa do processo, iniciado com a chegada de Frei Chico a Araçuaí, sua cidade natal, como também da criação do Jornal Geraes, de valorização e divulgação da chamada “arte do Vale”, sendo um militante da causa e seu enunciador.

⁸⁹ Agradeço ao autor, Icariano, por ter me presenteado com uma cópia da poesia e ter permitido que eu a citasse aqui.

⁹⁰ O Boi de Janeiro é uma manifestação em que um boneco, representando um boi, dança ao som de cantigas, dentro de uma roda, e brinca com outros personagens, que são chamados à roda quando cantadas suas cantigas.

⁹¹ A busca da autenticidade no Brasil faz parte do movimento modernista de 1922, conforme leitura de Oliven (1986, 1993), enquanto movimento que reatualizou o Brasil em relação aos movimentos culturais e artísticos que estavam ocorrendo no exterior e, por outro lado, implicou a busca das chamadas “nossas raízes” nacionais.

Servilha (2008) e também a poesia “Terreiros Gerais” descrevem a arte do Vale como uma prática que não se desprende da prática cotidiana rural do povo jequitinhonhês. Sugiro que a “arte do Vale”, pensada a partir do *habitus social* descrito por Ramalho e Doula, (2009) em que se valoriza o rural, o simples, o “orgulho sertanejo” Ribeiro (1993 *apud* Porto (2007), nos apresenta um *habitus* de ruralidade. A partir das canções de trabalho de que fala Sevilha (2008), da agricultora que molda sua boneca de barro e se torna uma artesã reconhecida – como Dona Isabel a Mestra homenageada no prêmio Culturas Populares – podemos perceber o rural como uma “*disposição incorporada, quase postural*” (Bourdieu, 1989 :61) , um *habitus* dos artistas do Vale.

Estaria aqui a “onha” desse Jequi? Suponho que sim, pois a *disposição incorporada* dos jequitinhonhenses de valorização dos seus produtos artesanais, de canções violadas que enaltecem o campo, de contadores de histórias, de lavadeiras que cantam suas cantigas, desponta como um elemento delimitador dos “artistas do vale” dentro do processo apresentado de construção do que os próprios jequitinhonhenses chamam de “cultura popular”⁹² do Vale do Jequitinhonha”.

Porto (2007) define a região como uma representação do exótico em Minas Gerais, como uma *alteridade interna* e também onde projetos de “resgate” de práticas, de salvaguarda de patrimônio encontram seus objetos (:65). Um ponto que considero relevante é

⁹²O termo cultura popular, tem sua origem associada ao termo *folk-lore* definido por William John Thoms na Revista *The Atheneum* em 1848, como o “saber tradicional do povo”. No Brasil, “cultura popular” e “folclore” surgem como senhas de construção da “brasilidade” a partir dos movimentos regionalistas iniciados pós-revolução de 30, mais exatamente no governo Vargas, que se valem do mito das três raças (Da Matta, 1981) em que o negro o índio e o branco se transformam em um só ser e constroem o “Ser Nacional” provedor da cultura popular chamada também de “cultura brasileira” (Barbalho, 2007). Arantes (1984) aponta para o uso do termo cultura popular como sinônimo de tradição o que reafirma “constantemente a idéia de que sua Idade de Ouro deuse no passado” (: 17). Saliento ainda que em *O Manifesto Regionalista* Freyre (1926) desenha o Nordeste, em particular, como a região brasileira possuidora dos valores tradicionais, de raiz sendo que, de acordo com Oliven (1993), o documento define: “o único modo de ser nacional é ser regional” (:398) e, portanto, o Nordeste e sua cultura são fonte de brasilidade

perceber a relação entre uma região economicamente pobre “porém” culturalmente rica e legítima⁹³, contraponto que acena para uma noção de “cultura” que resiste às adversidades.

Inserido e compondo esse contexto está Antônio Luis de Matos, o Mestre Antônio Bastião com sua prática de Mestre de caixas e tambores de Congado. Assim como as Lavadeiras de Almenara e Lira Marques, ele recebeu em 2009 do Ministério da Cultura (MinC) o Prêmio Culturas Populares - Edição Mestra Dona Isabel Artesã Ceramista do Vale do Jequitinhonha⁹⁴, prêmio que compõe uma das políticas culturais criadas no mandato do Ministro da Cultura Gilberto Gil. Nas próximas linhas apresento o encontro das políticas culturais com Mestre Antônio e de Antônio Luis de Matos com sua **patente** de Mestre.

O mecenato e o ‘do-in’ antropológico: um breve passeio pelas políticas culturais

Políticas culturais ou apenas lei de incentivo? Olivieri (2004) revela em seu estudo a inexistência de uma política cultural clara no Brasil, sendo essa associada diretamente às leis de incentivo. De acordo com a autora, nas décadas de 70 e 80, a Secretaria da Cultura era integrada ao Ministério da Educação e o Ministério da Cultura (MinC) foi criado apenas em 1985. Na década de 90, o Estado busca a parceria com as empresas privadas e se torna apenas um ‘facilitador’ (Olivieri,

⁹³Porto (2007) afirma serem dois os discursos geralmente adotados em pesquisas realizados na região: o da falta (ligada a questões camponesas, distribuição e ocupação de terras) ou do romantismo cultural (ligado ao estudo e enaltecimento das manifestações culturais). Guerrero (2009) mescla os dois olhares e afirma ser o Vale um local onde a dureza da vida e a dureza da terra se misturam com alegria, improviso, lamento fé e devoção, e acena para um modo diferente de enfrentar a pobreza.

⁹⁴ O objetivo da premiação, assim como dos editais recentes do Ministério da Cultura, dentro do Programa Cultura Viva consiste em valorizar e incentivar iniciativas de “preservação de práticas tradicionais e de seus praticantes”. Para mais informações sobre a premiação no site <http://www.cultura.gov.br/site/2009/07/15/premio-culturas-populares-2009-mestra-dona-izabel/>

2004: 35) de projetos culturais, participando do fomento. O modelo de incentivo, assim como outros modelos desenvolvimentistas adotados no país, foi importado do Estado norte americano, que em 1917 instituiu a cultura do mecenato (Moisés, 1998; Olivieri, 2004)⁹⁵.

De acordo com Olivieri (2004), em meados da década de oitenta, surge a primeira lei de incentivo, chamada de lei Sarney, lei nº7.505, de 02 de julho de 1986 no governo Sarney. Ela concedia benefícios fiscais, na modalidade denominada mecenato, desta forma a empresa ou fundação escolhia a arte que queria promover.

O Ministério da Cultura, criado em 1985, foi transformado novamente em secretaria por Collor em 90 e refundado por Itamar Franco em 1993, o que mostra a instabilidade⁹⁶ da área cultural no país na época (Rubim, 2008). A Lei *Rouanet*, instituída em 1991, foi implementada apenas em 1995 com o Ministro Francisco Wefford – governo de Fernando Henrique Cardoso (FHC) - através do Programa Nacional de Incentivo à Cultura (PRONAC), sendo a lei cercada de resoluções normativas, portarias que gerou uma burocracia expressiva (Olivieri, 2004). Além da Lei *Rouanet* foram criados o Fundo Nacional de Cultura, que pode patrocinar até 80% do valor de projetos propostos diretamente ao Ministério da Cultura – ou seja, 20% devem ser garantidos pelo proponente – e a Lei Audiovisual, em 1993, na qual o incentivo fiscal federal concedido é de 100% do valor investido no projeto, valor vantajoso em relação aos demais (Olivieri, 2004).

Comparada à lei Sarney – que permitiu alguns “desvios” nas verbas – a Lei *Rouanet* traz como reformulação a criação de uma Comissão da Cultura⁹⁷ que passa a avaliar os projetos antes de sua aprovação, através de formulário e procedimentos. Wefford criou a

⁹⁵ O mecenato, ainda de acordo com os autores, consistia na promoção de projetos culturais pelo setor privado, sendo que 100% do valor investido era descontado dos impostos devidos ao Estado, um “estado-facilitador”.

⁹⁶ Olivieri (2004) destaca que de 1985 a 1993 foram nomeados nove ministros, o que sugere uma desvalorização do cargo, uma média de um Ministro por ano.

⁹⁷ A comissão é formada por 7 representantes da sociedade civil, sendo 6 de entidades associativas de setores culturais e artísticos e 1 representante do empresariado nacional, além dos membros natos: Ministro da Cultura –que preside – presidente das entidades supervisionadas do Ministério da Cultura e o presidente da entidade nacional, que congrega Secretários de Cultura do Estado e Distrito Federal.

figura do “captador de recursos”, o intermediário entre o artista e o empresário (Barbalho, 2007) e fortaleceu a adoção pelas empresas do chamado *marketing cultural*⁹⁸. De acordo com Rubim (2008) tanto a lei Sarney quanto as demais leis direcionam o poder deliberativo para as iniciativas privadas, medidas que tornaram a cultura “um bom negócio”. O “negócio da cultura é tema da etnografia de Larraín (2008) sobre o festival de dança de Joinville, no qual a dança é apresentada como uma arte sublime ao mesmo tempo em que a torna símbolo do “desenvolvimento” e uma vitrine para dançarinos, políticos e empresas patrocinadoras do festival.

Através de uma análise dos investidores e dos valores captados de recursos por região, de 1996 - quando o PRONAC começou - a 2000, Olivieri (2004) aponta o Sul e Sudeste como captadores de 92% do total dos recursos, sendo também as regiões com maior número de investidores (93% do total). Já Arruda (2003), em uma análise sobre a captação de recursos da Lei *Rouanet*, de 1996 a 2002, afirma que a primeira se concentra nas regiões Sudeste em primeiro lugar e Centro Oeste em segundo “rompendo o critério de significação econômica que indicaria o Sul como segundo” (: 184). Ambas as autoras atentam para a concentração dos recursos, e para a necessidade de uma política cultural mais abrangente para o país.

Em 2002, último ano do governo FHC, foram investidos 0,14% do fundo da União para cultura, número que no governo Lula, com Gilberto Gil ocupando o cargo de Ministro da Cultura (2003-2007), subiu para 1%⁹⁹, em 2006. A porcentagem foi um índice inicialmente sugerido no documento da Agenda 21 da Cultura, deliberada no Fórum Universal das Culturas realizado em Barcelona no ano de 2004, encontro que teve a participação do ex Ministro Gilberto Gil. Ainda no mandato de Gil, o documento “Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais”, celebrado em Paris durante a

⁹⁸ *Marketing cultural* de acordo com Olivieri (2004) pode ser definido como a associação temática entre a atividade cultural e a comunicação empresarial (:43) ou ainda como um “conjunto de recursos de marketing que permite projetar a imagem de uma empresa ou entidade, através de ações culturais”(Muylaert, R., 1994 *apud* Olivieri, 2004)

⁹⁹ Informações disponíveis em documento: MINISTÉRIO DA CULTURA. Programa Cultural para o Desenvolvimento Sustentável. http://www.cultura.gov.br/upload/programa%20cultural%20para%20desenvolvimento%20do%20brasil_1174326644.pdf (acesso em 05/2012)

33ª reunião da Conferência Geral da Organização das Nações Unidas em de outubro de 2005, foi ratificado por meio do decreto legislativo 485/2006.

O documento objetiva a promoção e divulgação da diversidade cultural como forma de fomentar a cultura e o desenvolvimento dos povos¹⁰⁰.

Sugiro que a adoção tanto da Agenda 21 para a Cultura, como de metas propostas pela UNESCO ressaltam a edificação de um diálogo entre o Estado brasileiro e as propostas e iniciativas internacionais voltadas às *políticas afirmativas* de acesso à dita cultura. Essas são políticas compensatórias que “visam oferecer aos grupos discriminados e excluídos um tratamento diferenciado para compensar as desvantagens devidas à sua situação de vítimas do racismo e de outras formas de discriminação” (Munanga, 2001) como não participar dos investimentos do governo destinados à “cultura”.

De acordo com Rubim (2008) o Ministro da Cultura Gilberto Gil inseriu a sociedade brasileira nos debates do ministério ao permitir que ela opinasse sobre a “cultura”. Isso foi possível a partir da criação, por parte do ministro, do Programa Identidade e Diversidade Cultural – Brasil Plural, que promoveu fóruns e debates com representantes de todas as regiões do Brasil para a criação de políticas públicas¹⁰¹, além do Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania – Cultura Viva¹⁰² em 2004, responsáveis pela difusão de Pontos de Cultura¹⁰³ pelo país.

Os Pontos de Cultura redirecionaram recursos antes limitados e disponíveis aos “produtores super-homem” (Olivieri, 2004) que venciavam a burocracia do MinC e atendiam as demandas do patrocínio

¹⁰⁰Sobre a Convenção: <http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001502/150224por.pdf> (acesso em 05/2012)

¹⁰¹ Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/2008/07/17/premio-culturas-populares-3/> (acesso em 11/2011)

¹⁰² Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/culturaviva/cultura-viva/objetivos-e-publico/> (acesso em 11/2011)

¹⁰³ Somam, em abril de 2010, 2,5 mil pontos de cultura em 1122 cidades brasileiras, atuando em redes sociais, estéticas e políticas. Disponível em <http://www.cultura.gov.br/culturaviva/ponto-de-cultura/> (acesso em 11/2011)

privado, e torna o dinheiro público acessível àquela porcentagem de artistas e produtores culturais que antes não tinha acesso.

Rubim (2008) salienta abrangência de tais projetos que conseguem abarcar demandas de grupos indígenas, quilombolas, culturas populares, e de incentivo à cultura midiática e digital – com a criação da DOC-TV- que associa ministério e rede pública para a produção de documentários.

“O Ponto de Cultura é “uma espécie de ‘do-in’ antropológico massageando pontos vitais, mas momentaneamente desprezados ou adormecidos, do corpo cultural do País”
Gilberto Gil, Ex-ministro da Cultura¹⁰⁴

O ‘do in’ antropológico que fala Gil, algo próximo à técnica chinesa de auto massagem estimulante¹⁰⁵ à dita cultura do país, tornou o Nordeste, descrito anteriormente como uma das regiões desfavorecidas com as políticas públicas até 2000, a segunda região com o maior número de Pontos de Cultura, 1.272 sendo 32 chamados de “Pontões”¹⁰⁶. Esse processo pode também ser observado a partir do prêmio anteriormente citado: “Prêmio Culturas Populares Mestre Dona Isabel 2009”, edital em que o Nordeste teve o maior número de Mestres inscritos e premiados.

O nome da edição de 2009, que homenageou a ceramista jequitinhonhense criadora das famosas bonecas de cerâmica e premiou o Mestre Antônio, Lira Marques e as Lavadeiras de Almenara, exemplifica a participação dos artistas do Vale dentro dos concorridos editais do *campo* das políticas culturais. Para *campo*, adoto aqui a noção desenvolvida por Bourdieu (1989) como um espaço de concorrência, de luta pelo poder marcado por afirmações de competência e conflitos de legitimidade, sendo que a concorrência acompanha o processo de autonomização e institucionalização do *campo*, em que os agentes envolvidos lutam entre si pela legitimidade dos seus discursos e pela

¹⁰⁴Para mais informações acessar: <http://www.cultura.gov.br/culturaviva/ponto-de-cultura/> (acesso em 05/2012)

¹⁰⁵ Para informações sobre a técnica chinesa de Do in, ver *The First Book of Dō-in: Guide Pratique* De Langre, J. 1971

¹⁰⁶<http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2009/07/edital-pontoes-2009.pdf> (acesso em 05/2012)

hegemonia no estabelecimento do *habitus* - “*conhecimento adquirido*”, relacionado ao *campo*. De acordo com Menezes-Bastos (2008)

“O que hoje se pode dizer sobre o assunto em tela – a relação entre produção e consumo no campo cultural (erudito, popular, folclórico) – é que ela é no mínimo muito complexa, em verdade move montanhas (PIBs, no caso) e que sua arena ou campo de atuação encontra-se no âmbito da economia política, lugar onde práticas de exploração e dominação são congênicas.”(10)

Como é possível participar desse *campo*?

Apresento aqui os critérios utilizados na seleção dos candidatos ao “Prêmio Culturas Populares” na categoria Mestres¹⁰⁷:

“9 - DA SELEÇÃO DAS PROPOSTAS

9.1 - Os prêmios serão distribuídos seguindo-se a ordem decrescente de nota final obtida pelo candidato em cada categoria;

9.2 – A nota final do candidato (0 a 100 pontos) será composta pela soma dos seguintes componentes:

a. Pontuação atribuída de acordo com o Índice Municipal de Desenvolvimento Humano – IDH-M do município em que a iniciativa foi realizada (0 a 25 pontos), conforme a “Tabela de Pontuação segundo IDH-M” (disponibilizada no site do Ministério da Cultura: www.cultura.gov.br/editais);

b. Componentes de pontuação constantes no itens 9.3 (0 a 75 pontos);

9.3 - Na seleção das propostas, a Comissão de Seleção atribuirá notas observando os seguintes quesitos:

9.3.1 – Para Mestres:

¹⁰⁷ Apresento aqui apenas os critérios para a seleção de Mestres. Existem também os critérios para a seleção de grupos e manifestações populares. O edital completo está disponível em http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2009/07/edital_culturas-populares_2009_pdf

- a. contribuição da atuação para a preservação da memória das culturas populares – 0 a 7,5 pontos;
 - b. contribuição da atuação para a manutenção das atividades, grupos ou comunidades vinculados às expressões culturais populares – 0 a 15 pontos;
 - c. tempo de atuação como mestre – 0 a 7,5 pontos;
 - d. contribuição sócio-cultural que a atuação proporciona à(s) comunidade(s) em que o(a) mestre(a) vive e atua – 0 a 30 pontos;
 - e. benefício direto a crianças, jovens e idosos que proporcione experiência de aprendizado mútuo de saberes e fazeres populares entre diferentes gerações – 0 a 15 pontos;
- (critério de seleção para premiação de Mestres no edital para concurso público nº 005, de 15 de julho de 2009 – do Ministério da Cultura- acesso 09/2011)

O primeiro critério na pontuação dos Mestres concorrentes é o IDH, também conhecido como um índice que mede a pobreza. Quanto menor o índice, menos desenvolvido o município e mais pontos o Mestre do referido município recebe. Minas Novas, a cidade do Mestre Antônio possui IDH 0,64, um índice baixo quando comparado ao do país que, em 2009, ano da premiação, foi 0, 813¹⁰⁸.

“Uma das funções do trabalho do Ministério da Cultura no Brasil foi precisamente produzir estatísticas, informação sobre o mundo da cultura. Como os brasileiros a consideram, como a desfrutam ou não a podem desfrutar e por quê; as causas do afastamento da vida cultural mais institucionalizada, embora tenhamos uma vida cultural espontânea extraordinariamente fértil. O mundo das festas e das feiras populares deve se aproximar desses outros mundos. É importante para atenuar o apartheid social, cultural e econômico do Brasil” (Gilberto Gil, 2008)

¹⁰⁸Fonte PNUD (disponível em <http://www.pnud.org.br/rdh/>) e o IDH de Minas Novas em <http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2009/11/tabela-de-pontuacao-idh-m.pdf>

Podemos perceber, através do discurso de Gilberto Gil sobre a redução do que ele chama de *apartheid* social, que o critério de IDH surge como uma forma de descentralizar as verbas da cultura, antes destinadas ao sul e sudeste, para as demais regiões, como um critério *Robin Hood* que redistribui dos que tem mais aos que tem menos.

Assim como o nordeste do Brasil, o nordeste de Minas Gerais – especificamente o Vale do Jequitinhonha, regiões já caracterizadas pela pobreza – desponta como uma região que passa a participar desse mundo das políticas culturais de incentivo às “expressões culturais populares”.

Ao valorizar suas bonecas de cerâmica, suas cantigas de roda, seus Mestres e os “causos” de que fala Icariano, o Vale emerge de um lócus caracterizado pelo desfavorecimento e passa a integrar o grupo de regiões que prioritariamente recebem recursos do MinC. O Ministério, por sua vez, parece ver no incentivo e divulgação da dita “cultura popular”, como a já citada “cultura popular do Vale”, a forma de superar o modelo de desenvolvimento não atingido em algumas regiões.

Ressalto, portanto que, ao compreendermos a “cultura popular” dentro das políticas culturais como uma cultura com aspas, tão distinta quanto a cultura do “nativo”, no sentido de Cunha (2009), temos nos programas, editais e políticas criadas no mandato de Gilberto Gil durante o governo Lula, a reformulação de um conceito de “cultura” para o país. A “cultura” surge como um conceito afirmativo, que põe em relevo práticas, conhecimentos e agentes que antes não participavam das políticas de mecenato, ao mesmo tempo em que se torna mais um item no rol das políticas afirmativas do governo.

De acordo com o ex-presidente Lula:

“É outra – e é nova – a visão que o Estado brasileiro tem, hoje, da cultura. Para nós, a cultura está investida de um papel estratégico, no sentido da construção de um país socialmente mais justo e de nossa afirmação soberana no mundo. Porque não a vemos como algo meramente decorativo, ornamental. Mas como base da construção e da preservação de nossa identidade, como espaço para a conquista plena da cidadania, e como instrumento para a superação da exclusão social –

tanto pelo fortalecimento da auto-estima de nosso povo, quanto pela sua capacidade de gerar empregos e de atrair divisas para o país. Ou seja, encaramos a cultura em todas as suas dimensões, da simbólica à econômica.” (Lula, 2006)

“Eles já eram Mestres, só não sabiam”

Em meados do ano 2000, Antônio Luiz de Matos¹⁰⁹ – Mestre Antônio – estava em sua roça em São Benedito do Capivari, ouvindo o rádio quando foi avisado, através de uma emissora AM de Minas Novas, que um senhor estava lá à sua procura. A rádio é o meio de comunicação utilizado na região para “mandar recado”, sendo o único meio de se comunicar com quem está na zona rural. O senhor se chamava Petrus e estava interessado em saber mais sobre a vida de Antônio e sobre o seu ofício de fazer tambores. Nesse período, de acordo com Antônio, ele vendia tambores e caixas de congado e folia na feira de artesanato do FESTIVALE onde confeccionava alguns instrumentos “ao vivo” (durante o festival). De acordo com Mestre Antônio, Petrus passou três dias lhe acompanhando em seus afazeres, e durante esse período, ele visitou sua roça em São Benedito do Capivari, onde caminhou no cerrado, conheceu os antigos tambores construídos por Artur Barreiro – avô paterno de Antônio - e ouviu histórias do **tempo dos antigos**. Ao final de sua estadia, Antonio afirma ter se surpreendido com a revelação de Petrus, quando esse afirmou que realizava ali uma pesquisa de “resgate de Mestres de ofícios extintos”, e que ele, Antônio, era um praticante de um desses ofícios: a confecção de tambores de “linha africana”¹¹⁰.

¹⁰⁹ Mestre Antônio conta essa história, chamada por ele de “quando Mestre Antonio se tornou Mestre”.

¹¹⁰ A categoria linha africana aqui empregada é a categoria da FAOP, que pretendo por em paralelo à categoria do Mestre ao longo da dissertação. Cito a categoria entre aspas, pois foi usada por Petrus para nomear os tambores do Mestre. Devido ao emprego aqui vir de uma Fundação de arte e não do Mestre, ela não está em negrito como a anterior. Mais adiante apresentarei melhor o contraponto.

Petrus organizou uma oficina¹¹¹ de construção de tambores e caixas que foi ministrada por Antonio Bastião em Minas Novas e teve como alunos membros das manifestações religiosas da Irmandade do Rosário dos Homens Pretos de Minas Novas: os Tamborzeiros da Irmandade do Rosário, membros do Congado de São Benedito e os Tamborzeiros do Rei Tiago. A proposta, de acordo com a coordenadora da pesquisa, foi ensiná-los a técnica de confecção de tambores que também passaram a integrar os instrumentos dos grupos. De acordo com Mestre Antônio e seu **assessor** – sobre quem falarei mais adiante - esses tambores foram tocados no Palácio das Artes em Belo Horizonte durante a cerimônia de entrega dos certificados aos oficineiros e aos Mestres. O Palácio das Artes, considerado um importante espaço “das artes” em Minas Gerais, é localizado na área central da capital Belo Horizonte e recebe grandes orquestras, exposições, óperas e grandes companhias de teatro e dança.

Não só Mestre Antônio foi “resgatado”, mais nove Mestres de outras nove localidades também realizaram as oficinas e foram a Belo Horizonte receber seus certificados. O projeto se tornou um livro, *Mestre Minas Ofícios Gerais*, em que são apresentados os Mestres, suas localidades, seu ofício e a oficina realizada a partir de textos e fotos.

O pesquisador Petrus, que faleceu alguns anos após a pesquisa, era um artesão técnico da FAOP – Fundação de Arte de Ouro Preto –. O projeto Resgate Cultural do Artesanato Mineiro foi realizado pela Fundação junto ao SEBRAE – MG (Serviço Brasileiro de Apoio a Micro e Pequena Empresa) e a Secretaria de Cultura do Estado de Minas Gerais. De acordo ainda com Gabriela Rangel, a coordenadora da primeira edição do Projeto:

“Nessa primeira edição [do Projeto Resgate Cultural], o propósito era trabalhar o Estado [de Minas Gerais] como um todo, mas lógico, você não tem recurso pra trabalhar em 853 municípios, até teria, mas teria que ser um recurso fenomenal né, que não existe

¹¹¹As informações sobre as oficinas foram relatadas pelo Mestre, por seu **assessor** Lyndon Célio, e pelas coordenadoras da FAOP.

nessa facilidade e anos também. Nesse primeiro momento, a equipe envolvida... pensou-se em regiões, né? Em trabalhar em regiões e ver se identificava pelo menos uma questão em cada uma das regiões. Então, você vai ver pelo catálogo que ele abrange várias regiões do Estado de Minas, um fazer em cada região, e no caso, da região que seria o Norte de Minas, né? Identificou esse fazer dos tambores que é uma *tradição*¹¹² muito importante no Norte de Minas, é um valor, regional mesmo. Essa questão desses tambores que são tambores ainda artesanais com toda uma tradição nessa feitura, com materiais regionais inclusive. Identificando esses tambores, chegou-se ao Mestre. Foi o Petrus¹¹³.” (entrevista realizada com G. 30/09/2011)

O projeto teve edições posteriores que foram reformuladas e ampliadas, de acordo com Maria Alice Braga – coordenadora das demais edições –, com a ênfase na pesquisa e na imersão da equipe nas comunidades, “identificando” um total de 57 Mestres descritos nos livros: *Resgate Cultural do Rio Itabapoama* (2004), *Resgate Cultural da*

¹¹² Destaque meu.

¹¹³ De acordo com as coordenadoras, na realização da primeira edição do projeto não houve metodologia de escolha, ficando a cargo dos técnicos, como Petrus “ele [Petrus] era paulista, mas morava em Ouro Preto há muitos anos, ele veio muito jovem pra cá, era um artesão, um artista, de trabalhar com couro e com escultura, e uma pessoa muito envolvida com a questão da cultura e da cultura popular, envolvido em movimentos, visitava muito as comunidades. O Vale do Jequitinhonha foi um lugar que ele sempre teve muita convivência, muita afinidade, então ele era uma pessoa muito ligada a essa questão das raízes de Minas, inclusive ele era uma pessoa muito importante nesse projeto, justamente por ter essa ligação profunda. Ele veio pra Minas Gerais se não me engano na década de 60, então, viveu e conviveu com muito artista com muito artesão com muito Mestre, ele em si era uma figura de muita bagagem e muito conhecimento, inclusive quando agente identificava essas regiões e pensava essas regiões ele era uma pessoa que ó: na região tal têm esses valores aqui, essas questões que são importantes, naquela região ali.” (entrevista realizada com Gabriela Rangel. 30/09/2011)

Estrada Real (2006) e *Resgate Cultural dos Vales do Rio São Francisco e Rio Jequitinhonha* (2006).

Sobre o projeto, Gabriela afirma surgir do encontro entre um processo que está “na raiz da instituição” e a parceria realizada com o SEBRAE. Sugiro pensar inicialmente o processo “na raiz” da FAOP. De acordo com Gabriela, que além de coordenar a primeira edição do projeto é também diretora da escola de arte Rodrigo Melo Franco de Andrade – escola de arte da mesma fundação –, a FAOP foi criada em 1968 pelo governador de Minas Israel Pinheiro a partir da sugestão de intelectuais como Vinícius de Moraes, Domitila do Amaral, Afonso Ávila, preocupados com o patrimônio cultural de Minas Gerais.

A Fundação se apresenta:

“A Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP) é uma instituição que se dedica, desde a sua inauguração, à formação de profissionais aptos a atuar na preservação e conservação do patrimônio cultural brasileira. Reconhece o valor das manifestações culturais do passado e do presente, as expressões legítimas do povo e propaga, a partir de Ouro Preto, um novo conceito de arte e de cultura - com a *valorização e o resgate dos ofícios, dos fazeres e das manifestações culturais tradicionais*. Responde pela retomada de fortes tradições religiosas e artísticas na antiga capital, envolvendo toda a comunidade e motivando a permanência das manifestações culturais dos ciclos do Natal e da Semana Santa para *evitar sua perda*¹¹⁴. Amplia sua capacidade de ação projetando sua influência para além dos limites regionais, participando efetivamente do contexto cultural nacional e contribuindo para que os brasileiros considerem a importância do acervo histórico e artístico como um bem social a ser defendido e preservado.”¹¹⁵

¹¹⁴ Destaques meus.

¹¹⁵ Texto disponível na página <http://www.faop.mg.gov.br/?action=interna&sec=9&con=8> . Acesso em 13/10/2011

A necessidade de se preservar tradições, valorizar manifestações culturais, assim como o discurso da “perda” desses conhecimentos presentes nas propostas da fundação, nos remete mais uma vez ao movimento iniciado com o Manifesto Regionalista de Freyre, de se valorizar o que é regional e legítimo.

Ao mesmo tempo, trazendo a discussão para o contexto de políticas públicas do Brasil, nos deparamos com as metas e propostas definidas pela UNESCO e ratificadas pelo Brasil, metas estas que desenham as políticas culturais criadas a partir do governo Lula, citadas anteriormente. Uma delas se encontra descrita na abertura do livro “Mestres Minas Ofícios Gerais”

“Um movimento contínuo de criar e recriar, transmitindo de mestre a aprendiz, *geração a geração*¹¹⁶; uma vez rompida essa cadeia, perde-se para sempre um saber acumulado, caro à humanidade inteira. Zelar por esse patrimônio é valorizar os artistas anônimos e seus saberes, garantindo-lhes os meios para transmitir sua arte àqueles que continuarão essa obra coletiva”

(Briane Panitz Bicca- coordenadora de cultura do escritório da UNESCO no Brasil, 2001)

O excerto faz referência à progressiva valorização política dos chamados bens imateriais, que tem como marco no Brasil o decreto nº3.551, de 4 de agosto de 2000 a partir do qual se criou o Registro de Patrimônio Imaterial e o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial¹¹⁷.

¹¹⁶ Destaque meu.

¹¹⁷ Em 2003 realizou-se em Paris a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial que foi posteriormente aprovada em 2006. Durante o encontro foram definidas algumas políticas mundiais e metas necessárias à salvaguarda de bens imateriais Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm (acesso 13/10/2011). Sobre essas metas, Coelho de Souza (2010) ressalta, que conseqüente a essa tendência de se valorizar o imaterial no Brasil, está o preconceito ancorado na valorização de certas materialidades em detrimento de outras, sendo que as elites se vinculam ao patrimônio material e os “populares” ao imaterial, e de certa forma uma “pobreza material” (: 147) dos últimos que não tem suas palhas e penas valorizadas, como têm seus cantos.

Em entrevista, Maria Alice Braga me apresentou sua definição de “patrimônio imaterial”:

“É esse conhecimento antigo, esse saber, esse fazer. No caso das manifestações culturais, é toda aquela tradição que foi repassada e como ela continua... É o uniforme, são os ornamentos, é a dança, como que lida com o tambor, os toques, as embaixadas, os rituais de chegada e saída, isso tudo é conhecimento imaterial, é esse bojo de cultura que tá ali, que não tá escrito em lugar nenhum, mas que existe, que tá acontecendo, que tem um fio condutor que é fé, no caso das manifestações, ou diversão como o boi de janeiro, o boi pintadinho... Mas houve uma linha, alguém passou e alguém sabe fazer e esse alguém fez a vida inteira, ele não tem 20 anos, ele tem 60, 70, 80 anos. Então... são esses conhecimentos mesmo, isso que é imaterial. E que em certos momentos tá junto com o material.” (entrevista realizada com Maria Alice em 09/06/2011)

De acordo com sua narrativa, o “patrimônio imaterial” é o que se pratica, conduzido por uma “tradição”. Saliento que dentro das narrativas das pesquisadoras, tanto estruturando a definição de patrimônio imaterial quanto a definição do que é o projeto, surge um conceito que considero chave para compreendermos a política de “resgate” de Mestres: a noção de “tradição”. Na definição citada, a tradição surge exemplificada como um conhecimento, “saber antigo” que foi repassado por um sujeito que o praticou “a vida inteira” e que é idoso, com “60, 70 anos”, sendo que essa transmissão ocorre através de uma “linha”, categoria que também merece destaque e parece estar contida na primeira.

Portanto, temos aqui uma noção de “tradição”, exemplificado por Maria Alice, que está ligada a algo “antigo”, passado através de uma “linha”, assim como uma prática mantida por sujeitos idosos que passam aos mais jovens um “valor”, nas palavras de Gabriela, este definido pela última como “a diferença”, a “identidade de um grupo”. “Esses conhecimentos estão em risco. Isso não é uma ilusão”, disse-me Maria Alice “os jovens já não estão mais interessados, não há mais o repasse de pai pra filho, da família, a ruptura já aconteceu aí e os caminhos

foram outros” ela continua. Encontramo-nos com o discurso da perda, que passa a legitimar o “resgate”. Ao definir o Projeto, Gabriela Rangel coordenadora da primeira edição, afirma:

“A proposta inicial do trabalho do resgate cultural, e ele permanece com essa essência, né... de se identificar os saberes e os fazeres tradicionais dentro do Estado de Minas Gerais, e aqueles que foram ou são muito significativos dentro de uma comunidade, que caracterizam muito essa comunidade, mas que de alguma maneira está sendo esquecido, né.. não tá.. tá caindo mesmo no esquecimento. Agente usa o termo risco de extinção, mas é no sentido mesmo destes que estão desaparecendo, que a própria comunidade nesse ritmo acelerado da vida hoje, que a própria comunidade está deixando de olhar pra esse próprio valor que ela tem. Então ele nasce com esse intuito, esse propósito, de identificar isso nas comunidades e de alguma maneira, de diversas estratégias diferentes, buscar de novo o olhar, primeiro dessa comunidade para este valor que ela tem, e depois difundir isso em um âmbito maior. Que a própria comunidade redescubra seu valor e se reaproprie deles.” (entrevista realizada com Gabriela 30/09/2011)

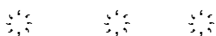
Ao falar em “resgate de saberes tradicionais” Gabriela sugere a concepção de um passado linear, assim como descrita por Maria Alice, que traz para o presente as manifestações culturais intactas que este não mais as comporta. A “extinção” das tradições ocorre, a partir da análise das narrativas das pesquisadoras, pois estamos sob a égide de uma cultura de massas - “é de um ritmo acelerado de vida”- em que a dominação técnica tolhe a consciência das massas sobre sua cultura - uma visão adorniana¹¹⁸- o que conduz a tradição a um local de desinteresse “dos jovens”.

Considero que, a tradicionalidade contraposta com a modernidade em que essa surge como uma força maior sobre os sujeitos

¹¹⁸HORKHEIMER e ADORNO ([1947] 2009)

tolhe dos mesmos sua agência. Ao mesmo tempo, o passado que determina um presente, retira a possibilidade de reinvenções e ressignificações dessas práticas, tornando-as imutáveis. Cunha (2009) afirma que aliado à necessidade de se realizar um registro de práticas tradicionais, um “salvamento”, está a aceitação desse conhecimento como “um conjunto completo e fechado de lendas e sabedorias transmitidas desde tempos imemoriais e detidas por certas populações humana”, e, portanto, a preocupação e de coletar e manter esse conhecimento como um *thesaurus*(: 364) é fundante em políticas de patrimonialização.

Outro ponto levantado durante as entrevista à pesquisadora da FAOP, refere-se à forma de transmissão desses conhecimentos: a oralidade. Ela, por não se encaixar no modelo documental, o que justifica o medo da “perda” do conhecimento, deve ser registrada na forma escrita e visual. Lenclud (1987) contrapõe essa noção de tradicionalidade afirmando que se a tradicionalidade fosse pautada em registro de um passado, seriam as ditas sociedades modernas as sociedades mais tradicionais e não as sociedades que se baseiam na oralidade¹¹⁹.



Retomo aqui o início desse processo: como se dá a identificação dessas tradições? Penso ser o momento de compreendermos o encontro entre a FAOP e o SEBRAE. Essa parceria se fundou com o financiamento do projeto por parte do SEBRAE, sendo que a organização, planejamento e ação foram realizados pela Fundação. De acordo com o texto intitulado “A cultura nas políticas e programas do SEBRAE” que integra o documento da UNESCO “Políticas culturais para o desenvolvimento: uma base de dados para a cultura”, as estratégias do órgão visam contribuir “para que as micro e pequenas empresas possam se diferenciar, por meio de produtos e os serviços com elevado conteúdo cultural, nesse jogo competitivo do chamado mercado globalizado”(Braga, 2003,:58), portanto, a noção de “cultura” desponta como “fonte geradora de renda”(53).

¹¹⁹“*Si elle n’était que la préservation de ce qui fut dans Le passe, les sociétés les plus traditionnelles seraient les sociétés les plus traditionnelles seraient les sociétés modernes qui disposent avec légitimité de l’arme absolue pour contrôler l’exactitude de La reproduction*” (:10)

Gilberto Gil tece na apresentação do mesmo documento publicado pela UNESCO - “Políticas Culturais para o Desenvolvimento”:

A relação entre cultura e desenvolvimento vem assumindo, crescente e aceleradamente, um lugar de destaque na agenda contemporânea. Está claro que, nessa perspectiva, falamos de cultura no seu conceito mais pleno. Cultura, portanto, como a dimensão simbólica da existência social de cada povo, argamassa indispensável a qualquer projeto de nação. Cultura como eixo construtor das identidades, como espaço privilegiado de realização da cidadania e de inclusão social e, também, como fato econômico gerador de riquezas. (Gil,2003)

As iniciativas do SEBRAE, portanto, dialogam com as políticas de incentivo criadas no mandato de Gilberto Gil e se inserem na produção de um conceito de “cultura” para o Brasil. Não obstante, a seleção dos “valores”, práticas e Mestres parece definir um modelo de “cultura” para aquela localidade, um produto cultural a partir do qual a região será reconhecida.

Mestre Antônio, por exemplo, com sua prática de construção de instrumentos tipifica uma “cultura do Vale do Jequitinhonha”, um “valor”, nas palavras de Gabriela “identificado” no Vale (em meio a tantos outros).

Os demais Mestres, cada um com seu “valor” em sua localidade, foram apresentados ao *campo* da cultura e das políticas culturais, dentro de um novo mercado construído tanto pelo SEBRAE quanto pela FAOP, incentivado pelas políticas públicas criadas no mandato do Ministro Gil e guiadas por metas da UNESCO. Desta forma, o projeto “Resgate Cultural” pode ser pensado como um meio que constrói e capacita mantenedores de culturas ao mesmo tempo em que cria produtos culturais.

“Eles já eram Mestres, só não sabiam” disse-me a coordenadora da primeira edição do projeto, quando estive na FAOP em Ouro Preto. Antônio Bastião passa a ser chamado de Mestre Antônio após a visita de Petrus à oficina de tambores, sendo que antes ele era

reconhecido em sua comunidade como Antônio Bastião ou Antônio do Rosário. O projeto elevou os conhecimentos desses senhores e senhoras a um reconhecido patamar de tradicionalidade.

Sugiro ainda que o processo de “resgate” de Mestres pode ser compreendido como uma invenção¹²⁰ de grandes mantenedores de tradição, que se distancia do inverossímil e se aproxima da origem latina da palavra invenção *inventio* de “achado, descoberta”. Retomo a fala da coordenadora da FAOP sobre o propósito do projeto “Resgate Cultural”

“identificar isso [os saberes e fazeres] nas comunidades e de alguma maneira, de diversas estratégias diferentes, buscar de novo o olhar, primeiro dessa comunidade para este valor que ela tem, e depois difundir isso em um âmbito maior”

Considero o processo de “resgate” um meio de se descobrirem práticas e torná-las visíveis no *campo* da cultura, um achado. De qualquer forma, “recuperar tradições é parte consciente de qualquer revivalismo” (Cunha, 2009). Assim, a partir do “resgate” realizado pela FAOP legitimam-se grandes conhecedores de uma “tradição” e cria-se um mecanismo de “transmiti-los”: a oficina. O ciclo da salvaguarda desses bens parece estar completo, pois sugiro ter o “Resgate Cultural” criado uma cadeia de transmissão de conhecimentos a partir da qual eles se tornam tradicionais, sendo a dita tradição preservada por Mestres. Por outro lado, ressalto que apenas Mestre Antônio, dentre os Mestres escolhidos na primeira edição do projeto, continua a realização de suas oficinas que se tornaram seu principal empreendimento: transmitir seus conhecimentos “em extinção”. A cadeia de transmissão dos conhecimentos fez sentido a esse sujeito que a mantém.

Esse revivalismo, ou o “outro olhar” de que fala Gabriela lançado sobre a prática de construção de tambores realizada por Mestre Antônio, como uma prática única, de “linha africana”, lhe conferiu uma autoridade de Mestre,

¹²⁰ Constrói-se ou inventa-se, portanto uma tradição – o último no sentido desenvolvido por Hobsbawn ([1984], 1997) “ um processo de formalização ritualização caracterizado por referir-se ao passado”(13) que tem como “cimento de coesão social” a ancestralidade do conhecimento ou prática tornando-as legítimas.

“L'utilité en particulier d'une tradition est d'offrir à tous ceux qui l'énoncent et la reproduisent au jour le jour le moyen d'affirmer leur différence et, par là même, d'asseoir leur autorité”. (Lenclud, 1987 :8)

Com sua autoridade de Mestre, ele mantém o diálogo com instituições como a FAOP, a UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais, BNB Banco do Nordeste do Brasil e com o Ministério da Cultura, sempre com sua **patente** carregada debaixo dos braços.

A patente de Mestre



Durante a cerimônia realizada no Palácio das Artes pela FAOP, em 2001, os Mestres participantes do projeto “Resgate Cultural” receberam esse documento. Ele é definido pelas coordenadoras do Projeto Resgate Cultural como um certificado de participação, possuindo além de símbolos e palavras em latim, o seguinte texto:

“O SEBRAE e a FAOP conferem ao Mestre Antônio Luiz de Matos a participação no projeto Resgate Cultural do Artesanato Mineiro, pelo seu desprendimento, criatividade, dedicação e capacidade de repassar suas habilidades na preservação do ofício Tambores e Caixas”

Nesse texto, Antônio Bastião é descrito como Mestre Antônio. A partir da leitura de Arruti (2006) que fala da categoria “remanescente de quilombo” criada pelo Estado, ressalto que a categoria “Mestre” no documento é um exemplo de como o poder simbólico de nomeação depositado pela FAOP pôde criar a própria coisa nomeada: um Mestre.

A cerimônia de finalização do projeto, onde o certificado foi entregue aos Mestres “resgatados”, realizada no Palácio das Artes é descrita por Mestre Antônio e por seu **assessor**¹²¹ Lyndon Célio como o momento que marca sua transição de artesão a Mestre reconhecido.

Na época, Lyndon Célio era funcionário da prefeitura de Minas Novas e acompanhou Mestre Antônio e os oficineiros – os Tamborzeiros da Irmandade do Rosário e os Tamborzeiros do Rei Tiago – na viagem a Belo Horizonte. Lá, de acordo com Lyndon Célio, ele auxiliou o Mestre em sua mostra, uma exposição de seus tambores antigos e dos tambores produzidos durante a oficina da FAOP.

“Quando eu percebi quem teve que cuidar um pouco dessa viagem sem querer fui eu, né.. Porque eu tava indo representando a prefeitura e logo no início eu comecei a preocupá com a viagem com esse pessoal, pra botar esse pessoal

¹²¹ Pontuo inicialmente que a categoria **assessor**, que nos remete a uma relação de mediação e agenciamento político, é utilizada pelo Mestre para se referir ao Rei da Mata, o **assessor** de Deus, a quem se deve pedir licença para entrar no cerrado. Retomarei o emprego dessa categoria no próximo capítulo.

no ônibus pra fazer essa viagem. Bem, vai chegar lá vai ter hospedagem e alimentação, mas no deslocamento daqui a Minas Novas, não foi dado nada.. não falaram nada. Logo no início da viagem, paramos pra tomar um café, eu percebi que ficou um pessoal meio assim, os Tamborzeiros principalmente, né? Meio lá isolado.. algumas pessoas comendo outras lá meio quietos. Aí que eu fui atiná.. uai gente, mas o pessoal vai ficar com fome até chegar em Belo Horizonte? Bom daí pronto, já comecei a tomar as dores, aí já liguei pro pessoal do SEBRAE, Dorotéia na época. Eu reclamei:ó to percebendo que o pessoal tá sem dinheiro e até chegar em Belo Horizonte eles vão ficar com fome. Vão chegar e ter almoço, tudo bem, mas e até chegar lá? E vieram viajando de noite, né? Saíram daqui umas cinco horas da tarde. Sei que chegando em Diamantina vão jantar, mas vão jantar como? Pessoal não tinha dinheiro, né? Bem daí eu liguei e disse ó, ces [vocês] tem que tomar alguma providencia, esse pessoal não pode viajar a noite inteira sem comer nada, né? E só vai almoçar a amanhã. Aí eu negocieei e falei, vou dar um cheque meu e aí vocês me ressarcem mas não vou deixar esse pessoal com fome não. Seu Antônio tava com aquela humildade dele né... preocupado com esse negocio também..Daí em diante eu pensei assim.. alguém vai ter que tomar conta desse pessoal senão vai dar problema, né? Comecei a tomar conta dos Tamborzeiros, comecei a ajudá Mestre Antônio a organizar a mostra dele lá porque cada Mestre de Ofício tinha seu espaço lá no canto tinha um *banner* e um local pra mostrar seu trabalho e de todos os ofícios. O que tinha uma mostra que chamava mais atenção era a do Mestre Antônio porque os Tamborzeiros tavam lá fazendo toda aquela manifestação, aquele ritual na época que o Tiago era muito animado e fez ela destacar mais. Depois o Mestre Antônio teve aquela participação na Déa Trancoso que ele tocou acordeom, né?Daí que eu comecei e Mestre Antônio foi vendo essa preocupação que eu tinha com o evento, com ele lá pras coisas darem certo, com os Tamborzeiros pra não dá

nenhum problema, né? Foi assim que seu Antonio me conheceu de fato, assim eu ajudei ele a organizar essa mostra dele lá. Os Tamborzeiros organizando, como ornamentar aqui, chamar mais a atenção e foi assim que agente começou a criar um laço de amizade. Bom, daí em diante ele começou a freqüentar um pouco meu escritório e ter umas orientações do que eu achava melhor...” (Lyndon Célio)

A cerimônia foi o momento de encontro entre Lyndon Célio, minas-novense, que já trabalhava com a organização e fomento de associação de artesão através da prefeitura de Minas Novas e Mestre Antônio, que se tornou um artesão reconhecido e, portanto, necessitava de um intermediário que organizasse e promovesse seu novo ofício de Mestre. De acordo com Lyndon Célio, ele auxilia o Mestre na administração e promoção de suas oficinas além de mediar o contato do mesmo com quem necessite falar com ele - como foi o meu caso¹²². A grande maioria das oficinas, editais e prêmios de que o Mestre participou foram agenciados por ele, que é um agente cultural¹²³ do Vale do Jequitinhonha e, como mo informou, presta serviços a prefeituras e ao que chama de “manifestações folclóricas” realizando “registros de patrimônio imaterial”¹²⁴.

Em Setembro de 2011, por exemplo, eu participei do I Encontro de grupos Folclóricos do Vale do Jequitinhonha, realizado em Minas Novas durante a Festa de São Benedito, e organizada por Lyndon Célio. Do encontro participaram nove “grupos folclóricos”¹²⁵ e

¹²² Apesar de ter conhecido o Mestre Antônio durante o FESTIVALE de que falarei mais adiante, encontrá-lo em Minas Novas só foi possível com a ajuda de Lyndon Célio. a quem sou grata. Mestre Antônio passa boa parte de sua semana na roça, sendo possível contatá-lo apenas pela rádio AM de Minas Novas.

¹²³ Ao pensarmos nas políticas de incentivo discutidas no item anterior, nos encontramos aqui com o mediador entre o artista e o órgão financiador. Tratarei dessa mediação mais adiante.

¹²⁴ Durante o período em que estive em campo, Lyndon Célio organizava o “registro” dos grupos de Tamborzeiros de cidades próximas a Minas Novas, descritos por ele como “em extinção”. Além do “registro” ele organizou uma oficina de confecção de tambores ministrada pelo Mestre aos grupos.

¹²⁵ Os grupos participantes eram: A Guarda de Honra, Tamborzeiros da Irmandade, Tamborzeiros do Rei Tiago e Congado de São Benedito da cidade de Minas Novas, Banda de Taquara/ Marujada da comunidade de Bem Posta,

autoridades¹²⁶ da cultura na região que abriram o encontro com uma palestra sobre a importância das manifestações ali presentes para a “cultura popular”. O encontro durou dois dias, sendo que no segundo dia, Lyndon Célio coordenou um debate sobre a importância de se organizar as manifestações em associações ou registrá-las como “patrimônio imaterial”.

Essa iniciativa reforça tanto o movimento iniciado na década de 70 de valorização da “cultura do vale” quanto descortina a descoberta, por parte dos jequitinhenses, da possibilidade mercadológica de patrimonialização da cultura. Sugiro também inserir-se nessa descoberta, assim como os registros de patrimônio, o “reconhecimento” do Mestre.

Esse reconhecimento, através da **patente**, se aproxima do reconhecimento como “remanescentes”, discutido por Arruti (1997, 2006), pois quando apropriados pelos sujeitos, podem ser pensados como chaves que abrem portas antes desconhecidas pelos mesmos. Após serem “reconhecidos”, tanto o “remanescente” quanto Mestre Antônio, passam a possuir “um novo olhar” – como afirmou a coordenadora da FAOP – sobre si mesmo, sobre sua história e passam a dialogar com instituições de poder que antes não poderiam, como o BNB – Banco do Nordeste do Brasil financiador das oficinas do Mestre.

A **patente**¹²⁷, que inicialmente nos remete a um termo militar e ao coronelismo no Brasil, quando patentes de coronéis davam poder oligárquico aos sujeitos, na narrativa do Mestre, reconhece a história de seu avô Artur, sua avó Flozina, seu pai Sebastião e de todos seus **ancestrais**, que de acordo com o mesmo não era antes conhecida e valorizada.

grupo Consciência Negra de Jenipapo de Minas, Caboclos de Surubins de Chapada do Norte, banda de Taquara/ Marujada de Santo Antônio dos Moreira - Município de Angelândia -, a Marujada de Couto Magalhães e o grupo Ritmos Mil da cidade de Carbonita.

¹²⁶ Dentre as autoridades estavam Frei Chico, de quem falei anteriormente, Deolinda que se apresentou como “agente cultural” e capitã de Congado e Enildo, que já ocupou o cargo de secretário adjunto do Estado de Minas Gerais.

¹²⁷ Ele se refere aos outros certificados que recebe, por participar de festivais e ministrar oficinas, também como **patente**, porém, o documento que apresenta como **patente de mestre** é o certificado da FAOP.

“Patente é uma coisa que aconteceu na minha família e eu peguei a patente deles, uma coisa que vem de raiz¹²⁸, patente é isso aqui (aponta para a certidão da FAOP). Aqui que sabe da onde que veio. É como você, é como isso que ce ta fazendo, es [eles] lá só vai credita ce você tiver a patente. Essa patente minha é patente em extinção... é que foi feito uma pesquisa e até hoje, nessa linha é só eu.” (Mestre Antonio)

Mestre Antônio se refere ao documento como algo que não só o reconhece como Mestre, mas reconhece também sua família, pois “é uma coisa que aconteceu na minha família e eu peguei a **patente** deles, uma coisa que vem de raiz”. Retomo o fato de que dos nove Mestres, apenas Mestre Antônio manteve a realização de oficinas e a intenção de contar sua história, ações definidas por ele como “dirigidas do pai”¹²⁹. Tanto a “generosidade” descrita no capítulo 1, quanto a prática do ofício de construção de instrumentos surgem no discurso desse jequitinhonhense como um “dever” a seus **antepassados**.

Saliento que não só a **patente** reconhece a história dos **antepassados** do Mestre, como dito anteriormente, mas também a eles o Mestre atribui a responsabilidade de tê-la recebido, “a patente vem dos antepassados, da minha linha”. Ele afirma ainda que sua **patente** está em “extinção”, pois só ele possui a **linha**. Percebemos, a partir da narrativa acima, que o documento é descrito pelo Mestre também como uma prova de que seus conhecimentos são legítimos e únicos, pois fazem parte de uma **linha** que só ele possui.

Desta forma ele confere ao documento da FAOP um *poder simbólico* (Bourdieu, 1989):

“poder simbólico como o poder de construir o dado pela enunciação, de fazer ver e crer, de confirmar ou de transformar a visão de mundo, portanto o mundo; poder esse quase mágico de obter aquilo que é equivalente ao obtido através

¹²⁸ Destaque meu

¹²⁹ Quando Mestre Antônio usa essa expressão, ela é precedida da afirmação que ele possui três pais: o “pai do céu”, seu “pai Bastião” e o “vô Artur”.

da força (física ou econômica) graças ao efeito específico de mobilização só exerce se for reconhecido¹³⁰, quer dizer, ignorado como arbitrário.” (: 14)

Ao tornar seu certificado uma **patente** que legitima seu conhecimento, Mestre Antônio realiza uma operação semelhante a do jovem acusado de feitiçaria entre os Zuni do Novo México (Lévi-Strauss, [1949]2008), que passa de acusado a legitimador de uma acusação. Mestre Antônio passa de artesão “reconhecido” a construtor de um “reconhecimento”. Essa construção, ele tece a partir da sua noção de **linha**, remetendo todo o processo de reconhecimento aos seus **antepassados**.

¹³⁰ Destaque do autor.

Linha africana “de índio”

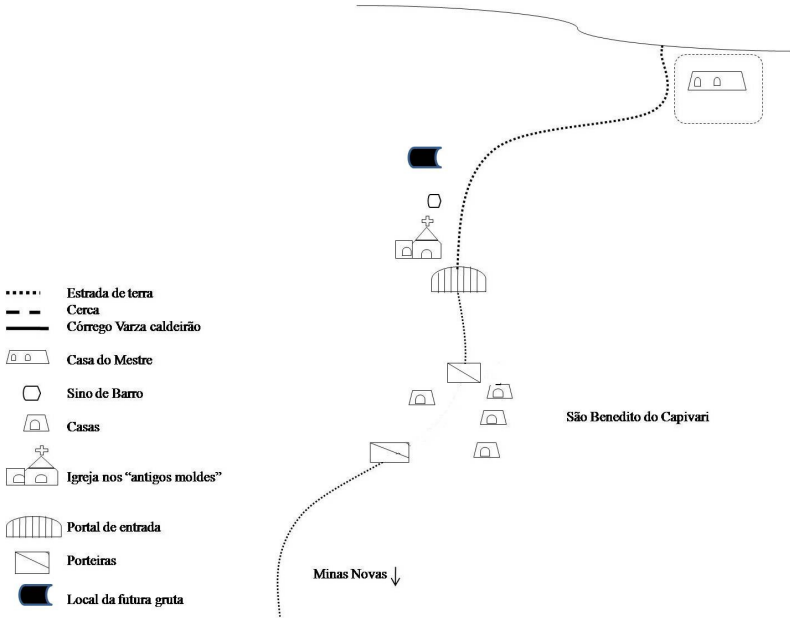


Diagrama da **roça**

Na comunidade de São Benedito do Capivari, onde estive em Julho de 2011, conheci a **roça** de Mestre Antônio onde ele me revelou seu desejo de construir uma gruta¹³¹, local em que pretende expor seus certificados, tambores e alguns objetos que guarda em São Benedito do Capivari. De Minas Novas até a “comunidade” são 18 km de estrada de terra, uma paisagem de árvores tortuosas coloridas de vermelho por uma espessa camada de poeira, que somadas ao ar seco e o sol escaldante de 34°C dão a sensação de estarmos em um deserto vermelho: eu, Mestre

¹³¹ A escolha por ele de uma gruta para guardar sua história, nos remete à gruta da santa, na cidade de Minas Novas, onde os moradores afirmam que os escravos se confessavam e onde inicialmente Mestre Antônio mencionou sua **linha**.



Igreja nos “antigos moldes”
Foto: Letícia

Antonio e o motorista do caminhão que nos levava até sua roça. Caso não fossemos de caminhão, só chegaríamos a cavalo, pois o caminho possui subidas íngremes e o ônibus escolar, veículo que se assemelha a um grande jipe de aventuras, com grandes rodas - meio de muitos agricultores transitarem da roça para a cidade – estava inacessível devido às férias escolares. Logo no portão de entrada da roça há uma pequena capela, composta por dois cômodos com entradas individuais. A entrada do cômodo maior, o centro da capela, é composta por uma porta dupla de madeira maciça que se abre em duas, sendo uma sala com duas filas laterais de bancos compridos e uma mesa ao fundo do cômodo - um altar - onde ficam imagens de santos¹³², que de acordo com o Mestre pode ser usada para uma missa.

O outro cômodo, que comporta apenas uma pessoa, possui um banco, sendo que, na parede voltada para a entrada do primeiro cômodo há uma estrutura de madeira, como uma janela fechada, em formato de arco, com fendas verticais. Abaixo dessa estrutura, do lado de fora do cômodo existem dois degraus onde, de acordo com o Mestre, os

¹³²As imagens são as mesmas que ele posiciona na mesa da sala de sua casa em Minas Novas, de Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e do homem com pele de animal e dois sacos amarrados na cintura, um maior de “dar” e um menor de “receber”.

escravos se ajoelhavam e falavam através da estrutura de madeira com o padre, um “confessionário de escravos”.

A capela, de acordo com o Mestre, construída nos “antigos moldes”, segue sua **linha** e “serve para contar uma história que foi esquecida” como ele afirma. Ao lado da capela há um sino, sobre o qual o Mestre me chama a atenção “é de barro e não de cobre, porque é como eram os sinos de antigamente”. Perguntei a ele como conhecia os “antigos moldes” e sabia como eram os sinos e as capelas de antigamente. Ele me respondeu: “é tudo **observação**. Como meu vô Artur contava.”



Casa na **roça**
Foto: Letícia Coelho 07/2011



Casa na **roça**. Sobre o batente da porta os quadros
Foto: Letícia Coelho 07/2011

Descemos a pé um morro cascalhado, que de tão íngreme não me permitia ver onde era seu fim. Depois de uma curva pedregosa chegamos à casa do Mestre, uma casa azul que possui um número pintado em sua fachada: 1966, de acordo com ele, o ano de construção. Na casa não havia geladeira, cozinhávamos em fogão de lenha e a água chegava uma vez por semana, aos sábados, quando devíamos encher todas as bombonas¹³³, garrações térmicos e as duas caixas d'água que havia na casa. Na sala, que se comunica com os quartos, ocorreram

¹³³Grandes tambores de plástico com tampa, utilizado para se armazenar materiais líquidos ou sólidos.

muitas das nossas conversas. Lá havia uma mesa central posicionada de frente a uma estante preenchida por uma televisão e um DVD, onde à noite Antônio gostava de assistir a seus vídeos de oficinas e de entrevistas. Na entrada do seu quarto, posicionadas nas duas extremidades do batente da porta, estavam duas molduras redondas com fotos antigas e retocadas da bisavó materna, Maria Levino e de seu pai Sebastião à esquerda da primeira.



À esquerda foto emoldurada de Sebastião, pai de Mestre Antônio. À direita foto emoldurada de Maria Levino, avó materna de Mestre Antônio
Foto: Letícia Coelho 07/2011

Em um quarto externo à casa, chamado paiol, Mestre Antônio guarda objetos diversos que afirma ser do **tempo dos antigos**, objetos que eram de seu pai e de seu avô Artur. No paiol haviam **bateias** – vasilhas afuniladas de metal - de batear ouro no rio, balanças de pesos de cobre, bolsas, coletes e celas de couro, de acordo com ele, “usados por tropeiros” e potes de coité – semelhantes a cabaças, planta da família Cucurbitaceae – que, de acordo com o Mestre, a avó Flozina servia comida e comia com a mão, pratica definida pelo Mestre como “igual de índio”.

Sua intenção é colocar esses objetos na gruta, junto a seus tambores de **linha africana**, sua **patente** e seus certificados, elementos de sua **linha**, contando sua história e de seus antepassados, o **tempo dos antigos**, em formato de um museu. Encontramos-nos aqui com a museificação desse Mestre, por ele mesmo.

Saliento que o recontar histórias do **tempo dos antigos**, cantar canções de tropeiros¹³⁴, realizar práticas esquecidas e construir um museu para expor sua **patente** são precedidos, de acordo com o Mestre, pela operação chamada de **observação**.

As peças regidas por essa **observação** sejam elas as “histórias” ou as práticas também constitutivas desse Mestre, não estão moldadas a um único encaixe perfeito como peças de quebra-cabeças com suas formas pré-definidas que juntas compõem uma única imagem. Elas são peças moldáveis, flexíveis e cambiantes, a partir dos “desejos” ou necessidades do sujeito que as bem articula – no caso o próprio Mestre – e a quem se destinam – seja à FAOP, a um aluno de oficina ou a mim.

Tomemos a noção de **linha africana**. Quando perguntei ao Mestre se todos os tambores eram de linha africana, ele me disse que são todos unidos do Rosário, pois considerava todos como da mesma **linha**. Por outro lado, ainda de acordo com ele, como Petrus lhe disse que “na sua linha só tinha ele”, ele não discorda. A definição de Petrus, portanto, conceitua os conhecimentos do Mestre sobre os tambores a partir de uma noção de diáspora africana, próxima à desenvolvida na obra *O Atlântico Negro* (2002) de Paul Gilroy, e acena para a busca de uma profundidade histórica presente na prática de conhecimentos “dos antepassados negros”. A construção, ou apropriação dessa noção de legitimidade pelo Mestre, surge como uma senha para se compreender sua construção enquanto sujeito

Entretanto, ao falar sobre essa **linha**, Mestre Antônio opera o termo, empregado pela FAOP¹³⁵, como legitimador de seu

¹³⁴ Como descrito no capítulo 1

¹³⁵ No livro do projeto, mestre Antônio é descrito como “sanfoneiro exímio, ele é um dos últimos Mestres-artesãos que dominam o *ofício de tamborzeiro*”, uma arte que aos poucos vai desaparecendo”. Seus tambores são apresentados como “mágicos”, construídos a partir de plantas retiradas com cuidado do cerrado e tocadas por manifestações que são “projeções autênticas da força mágica dos povos da África” (:73)

conhecimento único familiar, de seu avô, filho de índia, que morou em um quilombo.

Sugiro que Mestre Antônio é “encorajado” a adotar simbologias e discursos que legitimem seu conhecimento de ascendência africana. Aproximo-me aqui da discussão de Menezes-Bastos (2006) sobre a correspondente musicográfica da fábula das três raças de Da Matta, em que a música brasileira (tão somente a folclórica) descende de formações tão somente portuguesas e africanas (:7). De acordo com o autor, aos portugueses – enquanto europeus – são divisados como responsáveis pelo plano da inteligibilidade da música - a melodia e a harmonia – e aos africanos atribui-se a herança da expressão rítmica corporal e percussiva (Menezes Bastos 1997, *apud* Menezes Bastos 2006). A não contribuição indígena é justificada, ainda de acordo com o autor, por seu isolamento voluntário ou “incapacidade de resistir ao contato” (:7). Estaríamos, portanto, de frente à correspondente organológica da fábula das três raças, em que destinamos aos africanos nossa herança na construção e toque de tambores? Penso que sim.

Encontram-se aqui duas demandas importantes, os desejos e necessidades desse sujeito, e os desejos e necessidades dos órgãos e instituições de poder integrantes do mundo da “cultura”¹³⁶ com quem o Mestre dialoga. Mestre Antonio buscar reconhecer-se e ser reconhecido, ao conduzir quem dele se aproxima por seus conhecimentos e histórias dos **antepassados**. Já os órgãos e instituições do mundo da cultura desejam encontrar um descendente de quilombola que constrói instrumentos musicais únicos de linha africana além de ser capaz de contar histórias, mitos e lendas que ninguém mais conhece.

Boyer (2008) realiza um estudo de caso, em Mazangão Velho, em que aponta o impacto de políticas pluriétnicas do Estado brasileiro. De acordo com ela:

“a integração a programas dirigidos às minorias implica identificar-se e ser identificado a uma delas: para fazer valer o seu reconhecimento enquanto índios ou “quilombolas”, os grupos são então encorajados a dar relevo a certas práticas

¹³⁶ Dentre eles me insiro como membro de uma instituição federal que produz conhecimento e, portanto, *lôcus* de poder público.

culturais que se ajustam às categorizações do Estado.”(12)

Sugiro que Mestre Antônio adota essa herança que se faz presente em seu discurso sobre a **linha africana** de tambores. Ele articula suas categorias e nomeia suas práticas, antecipando as expectativas estereotipadas da sociedade nacional do que deve ser um Mestre descendente de quilombolas “legítimo”, que constrói tambores de **linha africana** e fala sobre o **tempo dos antigos** em que escravos acendiam tochas no **cerrado**.

A referência aos quilombolas no discurso desse sujeito também revela um posicionamento dele – como um representante legítimo desse grupo – em oposição ao já descrito grupo dos **coronés** da cidade – membros das famílias ricas de Minas Novas. O pertencimento aos quilombolas do Macuco pode ser visto, assim, como um posicionamento político desse sujeito frente às disputas políticas locais. Ser Mestre e remanescente de quilombos são identificações que reforça a autoridade desse sujeito.

O processo de *emergência étnica* descrito por Nakashima e Albuquerque (2011) no qual os índios Pankararu, que migraram do nordeste¹³⁷ para São Paulo nas décadas de 40 e 50, através da prática do *toré* e utilização do *praia*, passaram a se afirmar como *índios de verdade* perante a sociedade e utilizar a cultura como objeto de ação política e reivindicação de seus direitos, revela uma operação próxima à realizada pelo Mestre Ao assumirem uma distinção étnica, “quilombola” no caso

¹³⁷A emergência dos índios do Nordeste, também chamados de *índios misturados* foi inicialmente tematizado por Oliveira (1988). O autor parte do trabalho de Galvão, escrito em 1979, quando etnólogos afirmavam a “perda” da tradição daqueles índios, por não viverem isolados como os índios Amazônicos e por terem se “misturado” aos “nacionais”. Oliveira nos apresenta a emergência desses índios, antes chamados de aculturados, a partir de apropriação e prática do que chama de *indianidade* (Oliveira, 1988), através de rituais como o *toré* e a cura por *xamãs* e *pajés*(Oliveira, 1998). De acordo com Arruti (1997) os grupos indígenas do Nordeste, pensados não mais como remanescentes de uma “cultura” que acabou, mas como emergentes, acenam não para a busca de fronteiras que delimitam quem faz ou não parte dos grupos, mas que as mesmas podem ser criadas ou mudar de natureza quando entra em cena a disputa por recursos, em especial os recursos fundiários.

do Mestre e de *índios de verdade*, no caso do Pankararu, esses sujeitos reivindicam o reconhecimento e uma autoridade antes negada.

Mestre Antônio, portanto, ao se apropriar do documento entregue pela FAOP, a **patente** - um título de Mestre - e da classificação de seus instrumentos como de **linha africana**, se constrói símbolo de uma identidade quilombola jequitinhonhense, portador de “conhecimentos tradicionais” únicos

Ao mesmo tempo em que afirma produzir instrumentos de **linha africana**, Mestre Antônio se auto-define como filho de Bastião e neto de índios. Essa operação não parece se distanciar do posicionamento “quilombola” - em oposição às famílias dos poderosos da cidade - mas a categoria ameríndia nos apresenta o local, no pensamento do Mestre, em que se encontra o “rústico”, a “ausência de civilidade” e o “conhecimento do mato”. Como citado no capítulo 1:

“meu pai fez uma casinha de pau a pique, tudo barreado... a porta foi eu que pus tem poços anos, quando eu tinha 21 anos.. tudo porta e janela de vara, barriado, triscado, tudo de índio mesmo né.”

Mestre Antônio parece operar duas filiações simbólicas, uma “quilombola” e uma “de índio”, visíveis não só em suas narrativas, mas também construídas em objetos que ele coleciona para a construção do “museu” em sua “roça”.

Ao **índio** - não menos à África - Mestre Antônio atribui os conhecimentos sobre os tambores, as madeiras, as plantas, o **cerrado** e as entidades que habitam esse mundo. Digo não menos à África, pois ele não abandona uma dita ascendência africana, presente em sua **linha africana** de tambores: sua **linha** é tanto “dos quilombo” quanto “dos Botocado”.

O **índio** surge como o elemento surpresa no discurso do Mestre, ao qual ele recorre quando deseja definir o exótico, as “coisas de índio” que sua avó Flozina fazia, mantidas por ele como segredos revelados com a cautela de palavras sussurradas a mim. Para Mestre Antônio, parafraseando Boyer (s.d.: 9) o “índio é o outro distante do civilizado”, o que não parece ser o “quilombola”. Porém, a partir do momento que a rusticidade de suas práticas passam a ser valorizadas, visto que de

acordo com ele, seus tambores só podem ser tradicionais ser construído a partir de práticas no **cerrado** com ferramentas de antigamente¹³⁸, ele as assume.

“Divulgar assim e falar desse trabaio que eu faço que eu acho extraordinário que é de linha africana, que as veiz nem mesmo lá na África es [eles] perderam essa linha dos tambores, dos tambores feito no modo assim com respeito com a natureza, os tambores feitos com cuidado com o meio ambiente, os tambores feitos assim conforme a natureza oferece o material.”

Retomando a narrativa desse Mestre apresentada no capítulo 1, a **linha africana** dos tambores, portanto, acena para sua relação com as plantas que retira do **cerrado**.

Como também anunciado no capítulo anterior, sugiro que a articulação das categorias **índio** e **quilombola** pelo Mestre, encontra-se tanto com o processo de “resgate” da cultura “afro” realizado pela FAOP e por políticas afirmativas do governo brasileiro, quanto com a emergência de povos indígenas antes considerados “extintos” no Vale, os Aranãs¹³⁹.

O processo de “emergência”, tanto de povos indígenas quanto quilombolas, foi estudado por Arruti (1996, 1997, 2006, 2008). O autor nos apresenta o emprego do termo “remanescentes”¹⁴⁰, por órgãos

¹³⁸ Descrevo o processo de construção “artesanal” dos tambores do Mestre no capítulo 4.

¹³⁹ De acordo com Soares (2000) ocorreu um processo de “busca” por descendentes dos povos Aranãs no Vale. Concomitante a esse processo, a aldeia Pankararu-Pataxó próximo a cidade de Araçuaí iniciou um processo de valorização da imagem do indígena distanciada daquela de um povo bravo e selvagem, mas próxima da visão romântica de um povo que se relaciona com a natureza e possui conhecimentos sobre plantas, danças e rituais.

¹⁴⁰ “Trata-se de uma adequação de vocabulário que permitiu a imediata inclusão daquelas populações no novo código de direitos instituído através do *status* jurídico de *índios* (decreto no 5.484 de 1928), mas sem ofender os “sinais externos” que indicavam o contrário”(1997:20)

públicos e por pesquisadores, como uma solução classificatória para os povos emergentes, aqueles que possuem uma “herança cultural em desaparecimento”.

Ao mesmo tempo em que seus **tambores de linha africana** remetem à diáspora africana em Minas e a conhecimentos “remanescentes”, a rusticidade e sua construção a partir do **cerrado**, acenam para uma noção de **tradicionalidade** desse sujeito. Encontramos, quicá, com o elemento que nos revela o “tradicional”, uma categoria do pensamento desse sujeito, sua indianidade.

O “não civilizado”, o “rústico” e o “exótico” – adjetivos que o Mestre emprega quando se refere a “índio” – é operado por ele como o que o distingue de outros *luthiers*, de outros Mestres, de outros **quilombolas**, e, portanto, o que o tornam um sujeito único.

Ser **quilombola** remete, como ele afirma, a um passado que não pode ser esquecido, próximo à noção de tradição oriunda dos órgãos e instituições ligadas à “cultura”. Já a rusticidade, além de estar em seu passado através da bisavó Tereza índia e das praticas da avó Flozina, compõe seu ofício de Mestre: suas caminhadas no cerrado para a **consulta** às árvores, os conhecimentos sobre as **medicinais**. Ioris (2011) nos apresenta uma situação em que grupos indígenas buscavam a reafirmação étnica e cultural, no baixo Tapajós, através de um passado construído às urgências de um presente,

“um movimento que implica necessariamente traçar um diálogo com aquele passado indígena que afirmam descender, fazer parte, estabelecendo assim, afinidades entre o presente e o passado” (: 14).

Logo, temos um Mestre **índio e quilombola**? Penso que sim.

O leitor pode vir a pensar que a categoria “caboclo”, se empregada como uma categoria relacional (Boyer, 1999), poderia se encaixar facilmente aqui solucionando uma aparente dicotomia. Porém, essa dicotomia não se faz delimitada no pensamento e discurso do Mestre.

As categorias “índio” e “quilombola” são sim operadas com intenções e sentidos distintos, para instâncias distintas com quem esse sujeito parece dialogar, ele as articula em sua **linha** e torna possível um “neto de índia” construir tambores de **linha africana**.

Arruti nos apresenta a discussão sobre a inconstância e flexibilidade das distinções “negro” e “índio”¹⁴¹. A comunidade de Mocambo, na qual o autor realizou sua etnografia (Arruti, 2006), teve sua terra reconhecida em 1994 como de “remanescente de quilombos”. Ele pontua que os “remanescentes” reconhecidos possuem laços de reciprocidade e parentesco com moradores da terra indígena Xocó – vizinha a Mocambo. Arruti afirma ser impossível e inútil a tentativa de separar aqueles que podem ser perfeitamente reconhecidos como indígenas em oposição àqueles que sejam claramente negros.

Os mundos “afro” e “ameríndio”, esses considerados faccionais por cientistas sociais e pela militância política, que transformaram as categorias flexíveis empregadas pelas populações a que se referem em *castelos interpretativos conceituais* como define Arruti (1997), são muito bem articulados pelo Mestre. Essa operação se aproxima de uma de *plasticidade étnica* (Arruti, 1997)¹⁴² em que termos de identificação étnica e racial são articulados de acordo com o a intenção de quem os emprega. Essa *construtividade* presente na *plasticidade étnica*, de acordo com o autor ao contrário de deslegitimar deve ser atentamente estudada. Mestre Antônio nos apresenta uma **linha africana** “de índio”.

¹⁴¹ O autor descreve situações em que a ascendência ameríndia e quilombola estão em constante articulação. Em Arruti (1996) ele tematiza na aldeia Pankararu, localizado no Brejo dos Padres, a distinção entre índios e negros que antes de ser puramente descritiva de uma realidade evidente é “de natureza política e simbólica, servindo de termo acusatório e faccional”. Em outro trabalho o mesmo autor trata de uma situação, descrita em Assunção (1994 *apud* Arruti, 1997), em que existe a indistinção entre negros e índios, porém a categoria de acusação é “ser índio”.

¹⁴² O autor, ao discorrer sobre a “emergência dos remanescentes” conceitua a expressão como uma a operação que constitui esses grupos e permite “que eles *resgatem, recuperem*”, elementos substantivos de identidade que passam a integrar seus processos de emergência, mas como *matérias-primas* que precisam ser manufaturadas pelas forças mobilizadas no seu interior, na forma de desejos coletivos”.

Ao articular suas categorias, Mestre Antônio parece suprir uma demanda daqueles que buscam uma “cultura popular” do Brasil – FAOP, Minc e acadêmicos – pois consegue por em diálogo diversos conhecimentos e práticas, que têm como pano de fundo os valores ligados à patrimonialização dos conhecimentos, do chamado “imaterial”, além de sua demanda pessoal de ter seu ofício e sua autoridade reconhecidos.

Após o projeto da FAOP que lhe conduziu a um “novo olhar” sobre suas práticas, esse sujeito constrói progressivamente o personagem que aqueles – amantes da dita “tradição”, FAOP, Minc, pesquisadores, jornalistas entre outros – necessitam encontrar. Sublinho que quem precisa enxergar uma dita “tradição”, conduzida por elementos romantizados de um passado mítico, são as instituições e sujeitos que “resgatam” a cultura que parece afogar-se, e não os praticantes e construtores da mesma, como é o Mestre Antônio.

O feiticheiro e sua patente

Durante algumas (muitas) conversas com meu orientador Rafael Menezes Bastos e nas reuniões do MUSA – Núcleo de Estudos 'Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe' da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) – do qual participo, refleti sobre os elementos que tornam o Mestre um Mestre e encontrei-me com suas narrativas e sua capacidade de dar sentido a elas, se fazer crer. Seria ele um mago?

Retomo a discussão presente em *O feiticheiro e sua magia* (Lévi-Strauss, [1949] 1985) quando o jovem Zuni acusado de feitiçaria decide assumir a acusação e passa a afirmar que é feiticheiro. Ele elabora longas explicações e busca em sua casa evidências de sua feitiçaria, uma pluma. Da mesma forma Mestre Antônio articula, seja em suas práticas ou em um tempo mítico, elementos e símbolos que conferem, aos olhos de pesquisadores, jornalistas e curiosos, um *status* de inteligibilidade. A pluma está para o feiticheiro como a **patente** está para o Mestre, ambos são objetos inventados aos quais seus donos conferem status de uma prova, que legitimam suas capacidades, de feitiço e de “tradição” respectivamente. Tomo aqui o caráter de *invenção*, não como algo

“falso” ou “fictício”, mas a partir de Wagner ([1975] 2010), a invenção como “criação”:

“invenção não é absolutamente um processo inventivo, mas um processo de obviação (“prever”)(:241).

Goldman (2011) sugere que a invenção Wagneriana é da “metamorfose contínua” em que forças, mundos e seres são criados a partir de algo preexistentes” (:201). Próximo à noção wagneriana, Arruti (1997) sugere que invenção presente em grupos emergentes e, pontuo eu, em sujeitos emergentes como o Mestre, figura como uma “reapropriação de velhos modelos ou antigos elementos de cultura e de memória para novos fins, em que o passado serve como repertório”(:28). Ainda de acordo com o autor, os símbolos, histórias e personagens escolhidos e fixados pelos grupos são seu *desejo de preservação*:

“Independente de “como de fato foi” no passado, os laços das comunidades atuais com grupos do passado precisam ser produzidos hoje, através da seleção e recriação de elementos da memória, de traços culturais que sirvam como os “sinais externos” reconhecidos pelos mediadores e o órgão que tem a autoridade de nomeação.” Arruti (1997)

A **observação** é a forma como o Mestre apreende seus conhecimentos, ao tomarmos essa operação como uma *educação da atenção* (Ingold, 2010) descrita anteriormente, a partir da qual ele transita pela história de seus antepassados e presentifica alguns elementos.

Lévi-Strauss ([1978] 2007) fala da existência de grandes sábios que reuniram mitos e os organizaram como são encontrados em algumas sociedades. O autor supõe que os mitos encontrados por antropólogos, organizados em uma lógica cronológica possam ter sido, “postos em ordem por alguns nativos sabedores e filósofos, que nem sempre aparecem em toda a parte, mas apenas em determinado tipo de sociedade” (:34).

Mestre Antônio se assemelha a esses sabedores, pois recria e organiza suas narrativas, a partir de uma *seleção* como pontua Arruti (1997), o que avento se aproximar do que faz um mitólogo. Ele tece o **tempo dos antigos**, por onde me conduziu em nossas caminhadas e de onde fisga suas histórias e conhecimentos.

Portanto, esse Mestre opera uma estruturação sincera, de suas categorias e práticas através do que denomina **observação**. Ressalto que é também através dela que ele busca selecionar os elementos que compõe sua **linha**, seus *desejos de preservação*, como por exemplo, os objetos que contam a história do **tempo dos antigos**, guardados por ele para a construção de seu museu. Ele tece sua **linha** e assume o posto atribuído e certificado pela fundação de Ouro Preto: ser um grande guardião de uma cultura ancestral.

Por outro lado (ou talvez o mesmo) saliento a relevância da reforma ocorrida no Ministério da Cultura no mandato de Gilberto Gil. Esse *campo* das políticas culturais, tecido a partir das políticas afirmativas de distribuição dos recursos do Ministério da Cultura no governo Lula, não só desenha uma nova proposta de “cultura”, como permite a emergência e participação de grandes inventores populares, como Mestre Antônio.

CAPÍTULO 3

Mundo do Cerrado

“Ce [você] convive com as próprias árvores que é seu sustento. Aí ce sai cá e vê outro mundo. Da exploração de quem pode mais chora menos, o mundo do carrancismo¹⁴³ os vários tipos de mundos, mas quando ce entra no cerrado o mundo é um só: é o paraíso...”(Mestre Antônio)



Estrada para a comunidade de São Benedito do Capivari às 17:00 horas
Foto: Letícia Coelho ; Agosto 2011

¹⁴³ Mundo do **carrancismo** é empregado pelo Mestre para falar da desigualdade de relações entre os seres humanos que se posicionam “fora” do “mundo do cerrado” definido por ele como o *paraíso*.

O inverno no Jequitinhonha é seco, sendo que de dia é quente, de noite frio, característica do cerrado, uma “savana brasileira” (Coutinho, 1978). Com o sol forte e muita poeira, chegamos à roça do Mestre, Maria¹⁴⁴ e eu, de carona no ônibus escolar. O veículo era amarelo e se assemelha a um jipe, com grandes rodas, bem apropriadas para os morros de terra que deve subir levando alunos e professoras de Minas Novas às escolas rurais. Sim, não havia professores, mas professoras que realizaram o movimento sincronizado de amarrar seus lenços à cabeça no instante em que o veículo saiu do asfalto e foi conduzido pela estrada de terra. Compreendi porque no Vale se usa lenço no cabelo, sem ele o cabelo enrijece pela poeira e como diz o Mestre, “a cuca” (cabeça) ferve no sol quente”.

Descemos do ônibus no alto de um morro. Lá o Mestre, que havia chegado no dia anterior, deixou uma mula amarrada para continuarmos o caminho até sua **roça**¹⁴⁵. Maria foi montada na mula, junto de nossas bolsas, e eu fui caminhando. A caminhada foi de trinta minutos sob o sol da manhã, que mais parecia o sol do meio dia, em uma estrada pedregosa em que a poeira, reflexo do tempo seco, tornava as folhas das plantas localizadas nas margens da estrada, cobertas por uma camada fina vermelha. Já próximo à “comunidade” de São Benedito – como o Mestre a chama –, encontramos com ele montado em seu cavalo, que me disse “você queria conhecer o cerrado, chegou”. Naquele momento pensei: o cerrado é vermelho.

No topo de um morro avistei o centro da comunidade de São Benedito do Capivari, composta por cinco casas (sendo que em apenas duas delas havia moradores), dispostas em uma grande área, um pátio de terra, onde brincavam dois meninos e um filhote de cachorro, franzino, que não parava de latir para a mula e para o cavalo do Mestre enquanto passávamos.

¹⁴⁴ Maria é uma senhora, moradora de Minas Novas que nos acompanhou durante a estadia em São Benedito do Capivari. Ela era responsável pela organização da casa e pelas refeições, a quem agradeço pelos cuidados comigo e pelas conversas na beira do fogão a lenha.

¹⁴⁵ Como descrito em nota no capítulo 2, a roça remete não somente ao local onde situa-se a casa do Mestre em São Benedito do Capivari, mas a um “estar na roça” que envolve um conjunto de práticas como cozinhar utilizando banha de porco como gordura, no fogão a lenha, acordar as cinco da manhã para alimentar os cavalos e os pássaros, entre outras que serão descritas aqui.

Cruzamos o pátio e cumprimentamos uma mulher, mãe dos meninos, a quem o Mestre perguntou sobre a água que não chegara. Na comunidade, a água provém de um poço¹⁴⁶, através de um sistema composto por uma bomba e canos que cruzam o cerrado e levam água aos moradores apenas aos sábados. Na ocasião, o morador que era o responsável por ligar a bomba e distribuir a água não o havia feito e as casas estavam sem água. O Mestre se propôs a resolver e disse a ela: “to com visita aqui ó, moça que veio de longe, não dá pra ficar sem água”.



Fruto do **Tingui**
Foto: Letícia Coelho Agosto 2011

Seguimos por mais uma parte de estrada até chegarmos à “roça” do Mestre que tem em sua entrada a “capela nos antigos moldes” e tem também **tingui**¹⁴⁷ (*Magonia pubescens* A. St. Hil), **barbatimão** (*Stryphnodendron* Mart.) o “pau de fazer mercúrio”, **cagaitera**, **aroerinha**, **taipoca**, árvores que o Mestre me apontou e das quais contou as “importância”. De acordo com ele, elas são árvores

¹⁴⁶ De acordo com o Mestre o poço foi furado há quatro anos, mas só foi inaugurado há um ano e meio pela prefeitura, sendo que antes, era necessário buscar água no rio Capivari, a três quilômetros de sua “roça”. Ele afirmou também que a água foi fornecida o governo federal, mas quem “inaugurou e disse que fez” foi a prefeitura, “depois da cobra morta, aparece muita gente que matou”.

¹⁴⁷ Ao longo da pesquisa identifiquei apenas algumas espécies de plantas que estavam com flores ou frutos. A relação de todas as plantas indicadas pelo Mestre encontram-se ao final do capítulo. Identifiquei utilizando a taxonomia científica. Ao disponibilizar essa informação busco a tentativa de uma tradução e não incitar comparações entre a classificação taxonômica acadêmica e do Mestre. Os nomes científicos utilizados têm como base a consulta a literatura (Lorenzi, 1992; Barroso, 1999; Mendonça, 2000; Brandão, 2002; Lorenzi, 2005) sendo a grafia confirmada em ao IPNI- *International Plant Names Index*, acesso em 05/2012 (<http://www.ipni.org/>)

“poderosas”, usadas por sua avó, a quem foram úteis, e por isso ele deve a elas respeito e cuidado. Cito o exemplo do **tingui** usado para fazer sabão

“Não corto tingui. Ele ajudou nós demais. O tanto que nós panhava pra fazer sabão! Ele estoura sabe, quando ele ta maduro ele cai. Quando ele ta maduro ele sorta [desprende da árvore]. Pode ver lá o tanto de tingui que tem. Toca bem aqui assim [abrindo o fruto] muita gordura. Oia o modo que a semente é. Ele já ta começando, quando for mês de setembro já ta caindo. Minha vó mandava nós descascar. Isso aqui ce pode quebrar ele, torrará ele, dá muita gordura. Essa semente parece uma brobuleta. Oia os brotim parecendo uma brobuleta. Agora lembrei o que é: é biodiesel! tem muita coisa que podia aproveitar para pará de queimar óleo diesel” (Mestre Antônio)

A partir dos conhecimentos que afirma serem de sua avó Flozina, Mestre Antônio olha para o cerrado como um local rico de possibilidades, e possui pensamentos empreendedores para os recursos vegetais. Com base no discurso ambientalista de produção de combustíveis chamados “limpos”¹⁴⁸ como o biodiesel, ele elencou, ao longo de nossas caminhadas, plantas como o **tingui** - denominadas por ele como “plantas que dão óleo” - e me afirmou que deseja buscar uma

¹⁴⁸ Os combustíveis chamados de limpos são fabricados a partir de fontes renováveis, que liberam pouco ou nenhum gás poluente, como a energia eólica, a energia das marés, a energia solar e os biocombustíveis. O biodiesel é um biocombustível chamado de combustível biodegradável, desenvolvido por Expedito Roberto de Sá Parente na década de 70, no Ceará. O combustível teve sua produção e utilização coordenadas por diretrizes do “Programa Nacional de Produção e Uso do Biodiesel” criado em 2004, no governo Lula. De acordo com Santos e Correa (2007) o programa esteve presente no Nordeste brasileiro, tanto pelas condições climáticas adequadas para a produção de mamona quanto pela meta de inclusão social dos pequenos agricultores do semi-árido brasileiro. Para mais informações: <http://www.mme.gov.br/programas/biodiesel/>; <http://www.ibflorestas.org.br/pt/institucional.html> (acesso em 06/2012)

pesquisa para explorar esses “óleos” no **cerrado**¹⁴⁹. A partir também dos discursos ambientalistas, Mestre Antônio tem sua própria interpretação dos fenômenos do “aquecimento global” no **cerrado**. De acordo com ele, a água do cerrado vem das geleiras. Assim como essas estão derretendo e acabando – anúncio presente em estudos ambientais – a água do cerrado também está.

Ao mesmo tempo, ele afirma que se deve sempre “tomar cuidado” no **cerrado**, onde nenhuma árvore pode ser cortada sem ser **consultada**. Ele disse que antes mesmo de se entrar no **cerrado**, deve-se pedir licença ao **Rei da Mata**.

O Rei da Mata e o tempo de Adão e Eva

“Acredito que quando Eva comeu a romã, a fruta do pecado, é que Adão e Eva teve que viver com o próprio suor. Eva foi cuidar da casa e Adão das roças. Acredito que o pai do céu já liberou o cerrado. Antes era o paraíso. Como era o paraíso, quem ia governar era Adão e Eva, né? Mas Eva comeu a flor do pecado, aí né, a coisa mudou. Adão e Eva era nu, tanto que o pai liberou o paraíso pra eles, primeiro fez Adão e depois a Eva. Adão, do próprio barro, e Eva da costela do lado esquerdo de Adão. Es [eles] viviam com o próprio chêro da flores que alimentava es [eles], assim como as abelhas que alimentam do chêro da flor, do mel do chêro das flores, da própria essência das flores. Tanto é que onde ta moendo cana tem abelha, elas chupam a garapa e levam pra aldeia delas e alimenta.” (Mestre Antônio)

¹⁴⁹ Durante a última visita que fiz a São Benedito do Capivari, o Mestre me perguntou: “Ce [você] conhece alguém lá na sua universidade que é da Petrobrás - sociedade anônima de capital aberto, cujo acionista majoritário é o Governo do Brasil, atuante na exploração de combustíveis fósseis, e biocombustíveis? To querendo fazer uma pesquisa aqui no cerrado de biodiesel”.

O **tempo de Adão e Eva** descrito pelo Mestre foi o tempo que se passou no **cerrado**, o paraíso que o **pai do céu** concedeu a **Adão** e **Eva**, homem e mulher que criou após construir o mundo em 7 dias¹⁵⁰.

Mestre Antônio foi casado com Rosário – a quem se refere com cuidado dizendo “finada Dona Rosário, que Deus a tenha Dona Rosário”¹⁵¹, elevando as mãos ao alto – com quem teve sete filhos. De acordo com ele, seu primeiro filho morreu aos sete dias de vida e por isso, Rosário e ele decidiram dar os nomes de Adão e Eva aos próximos filho e filha que nasceram e **vingaram** [sobreviveram]. Quando lhe perguntei sobre os nomes, ele me explicou que tal medida evitava a morte dos próximos filhos, “es [eles] não iam parar de morrer”. Este **tempo**, portanto, norteia algumas das práticas desse sujeito.

No **tempo de Adão e Eva**, afirma o Mestre, as plantas, terras e animais falavam e ouviam uns aos outros e ao ser humano. Porém, quando Eva comeu a romã, as plantas, terras e animais se tornaram mudos e passaram a apenas ouvir.

“Antes de Eva comer a romã, elas [plantas] conversavam uma com a outra. Elas ficaram mudas, mas não surdas como o ser humano. A árvore foi obrigada a ser muda numa tarde, justamente para que o ser humano vivesse com o próprio suor. E isso ce [você] pode buscá a fundo que era verdade pura e tenho a maior certeza. Por isso mesmo, nós seres humanos temos que pensar muito mesmo pra falar. A terra é uma coitada. A terra conversava, ela era viva. A terra cria, a terra sente fome”. (Mestre Antônio)

O paraíso – cerrado – era habitado por diversos seres, humanos e não humanos, que se comunicavam. Porém uma ruptura muda essa

¹⁵⁰ A narrativa do Mestre se assemelha à passagem “Gênesis” descrito na Bíblia, que foi analisada por Leach (1983) como um mito, ele afirma “todas as estórias da Bíblia são mitos para os cristãos devotos” (: 57). Ressalto o fato de Mestre Antônio ser membro da Irmandade do Rosário e devoto de santos católicos, o que reforça a possibilidade de semelhança entre as narrativas, porém, proponho aqui compreender o que esse **tempo de Adão e Eva** nos revela sobre o pensamento e as práticas do sujeito que o anuncia recriando-o.

¹⁵¹Sua esposa, Dona Rosário, faleceu em 2004.

relação: quando Eva come uma fruta - a romã (e não a maçã) – e o **pai do céu** expulsa ela e Adão do paraíso. A ruptura aponta para uma mudança da relação de equidade entre plantas, animais, terras e seres humanos para uma relação de desigualdade, na qual apenas os últimos falam e os demais escutam, como um monólogo dos seres humanos com a natureza. A “surdez” dos seres humanos presente na narrativa do Mestre se relaciona a incapacidade desses de escutar a natureza.

Quadro esquemático:

	Tempo de Adão e Eva		Eva come a romã	Hoje	
	Falar / Ouvir		Ruptura	Falar / Ouvir	
Plantas	+	+		-	+
Animais	+	+		-	+
Terras	+	+		-	+
Seres Humanos	+	+		+	-

O Mestre afirma também que as plantas, terras e animais passam a pertencer a um mesmo grupo, que apenas ouve, porém comunicam entre si.

“Hoje elas [plantas] comunica secreta. Elas têm contato uma com a outra, de um modo secreto. Uma arvore comunica com a outra, Passarim [pássaros] comunica com a outra [pássaro fêmea]. Pode ter na certeza que tem sim.”(Mestre Antônio)

Nesse momento, Mestre Antônio afirma que o ser humano passa a “devorar” o **cerrado** e surge o “mundo do carrancismo”, como citado na epígrafe deste capítulo.

Sugiro ser o **tempo de Adão e Eva** um mito, com base na noção de mito desenvolvida por Lévi-Strauss ([1955]2008), como referente a eventos passados “antes da criação do mundo”, mas que formam também uma estrutura permanente que remete simultaneamente ao passado, presente e futuro (:224). O autor disse a Eribon quando esse lhe perguntou o que era um mito,

“Se você interrogar um índio americano, seriam muitas as chances de que a resposta fosse: uma história do tempo em que os homens e os animais ainda não eram diferentes” ({1988},1990:178)

Analisando como *o mito pensa o homem* (Lévi-Strauss [1964] 2010:31), suponho que o **tempo de Adão e Eva** é narrado por Mestre Antonio como uma explicação para a degradação, anunciada no capítulo dois, de regiões de cerrado - em especial no Vale do Jequitinhonha, causada pelo ser humano que o **devora** - corta árvores sem pedir licença e sem **consultá-las**.

No entanto, o Mestre nos apresenta uma nova possibilidade comunicativa entre o ser humano e o cerrado. De acordo com ele, após Eva comer a romã surgem entidades responsáveis por possibilitar a comunicação do **cerrado** e suas entidades com os sujeitos que por ele transitam¹⁵².

O **Rei da Mata** é uma delas. O Mestre afirma que o **Rei da Mata** é responsável por cuidar do **cerrado** “como um santo, tem

¹⁵² Leach (1983) afirma que “o mito primeiro discrimina entre os deuses e os homens para depois ocupar-se com as relações e os intermediários entre os homens e os Deuses” (:59). As etnografias ameríndias tratam da emergência de novas formas de comunicação entre o homem e a natureza, quando essa perde seu poder de fala, como cantos, rezas, sonhos, danças e pinturas. (Descola, [1986] 1996; Vidal, 1992; Lima, 1996; Menezes Bastos, 1999;2001,2007;Viveiro de Castro, 1986;1996;2002 a, 2002b; Arhem, 2004 , entre outras)

poderes infinitos”. Também chamado pelo Mestre de **assessor** de Deus, o **Rei da Mata** é responsável por permitir o trânsito dos seres humanos pelo **cerrado** – leia-se “mundo do cerrado” – descrito pelo Mestre como o paraíso. O tempo de Adão e Eva teve seu fim, porém como descrito na epígrafe do capítulo, o cerrado é o paraíso.

O **Rei da Mata** é um funcionário de Deus responsável por cuidar do **cerrado**, afirma o Mestre, a quem se deve pedir licença antes de entrar no **cerrado**, pois caso contrário, o Mestre afirma, podem ocorrer ataques de animais e galhos de árvores podem cair à cabeça de quem não o fizer, como atos punitivos desse mundo para o violador das regras.

Como forma de se proteger dos perigos do cerrado, o Mestre realiza o **apreparo**.

Apreparos

Antes da nossa primeira caminhada, realizamos um **apreparo**: Mestre Antônio ascendeu uma vela em seu quarto, sobre uma mesa com a imagem de santos católicos: Maria e Jesus. Em seguida, ele me estendeu uma garrafa de álcool, preenchida com álcool e algumas plantas, um preparado chamado por ele de **adjunto**, e disse: “passe na testa, nos braços, nas pernas, depois esfregue as mãos, bata cinco vezes [as mãos] e cheire”. O **adjunto**¹⁵³ é uma mistura de ervas composta por: semente de **imburana** (*Amburana cearensis* (Allemão) A.C.Sm.), ramo de **alecrim** (*Rosmarinus officinalis* L), folha de **guiné** (*Petiveria tetrandra* Gomes) – essa em pouca quantidade, pois é considerada “uma erva muito forte” – folha de **espada de São Jorge** (*Sansevieria trifasciata* Prain), **raiz de fumo** [tabaco], **imenda nervo**, **óleo de cana** e folha de **arnica** (*Arnica* L.)¹⁵⁴ todas conservadas em

¹⁵³ O **adjunto** possui uso curativo também, pois no mês seguinte tomei picadas de marimbondo no braço quando tentava abrir uma janela da casa – que incharam por uma semana – e o remédio que o Mestre Antônio me indicou usar foi o adjunto. Em Minas Novas também fui picada no tornozelo. Estávamos na rua e Mestre Antônio comprou uma cachaça no bar, misturou com um tabaco que estava no seu bolso e esfregou no local.

¹⁵⁴ No **adjunto** que usei não havia nem **guiné** nem **espada de São Jorge**.

álcool. De acordo com o Mestre, o **adjunto** é um aviso aos animais e uma comunicação ao **Rei da Mata**, o “pedir licença” para entrar no cerrado.

Caminhamos pelo cerrado e Mestre Antonio me apresentou as plantas e indicava, sem que eu perguntasse, os usos alimentícios e medicinais. Foi interessante perceber que muitas formigas, vespas, abelhas e outros insetos passeavam pela minha cabeça, desciam pelos meus braços vindas muitas vezes das árvores, e não me mordiam. Repito a surpresa, pois eram abelhas chamadas pelo Mestre Antonio de **timirim** - *Trigona spinipes* e *Scaptotrigona* sp. – que em apiários são geralmente agressivas, mas nas árvores do cerrado elas desprezaram a nossa presença.

O **apreparo** se aproxima das *preparações* realizadas nos ternos de Congado do Salitre¹⁵⁵ descritas por Costa (2006), antes das cerimônias em que vários grupos vão se apresentar. As *preparações*, de acordo com a autora, consistem em práticas mágicas, *dos antigos*, realizadas em objetos como amuletos e ganzás, a partir das quais lhes são atribuídos valores para a proteção prévia do grupo de Congado, “com a *preparação*, o cruzamento dos ganzás durante a performance fecha o corpo dos dançadores” (Costa, 2006:179) e os protege de ataques de *feitiçaria* dos outros grupos.

Em outros momentos do trabalho de campo também realizamos **apreparos**, como por exemplo, durante a Festa de Nossa Senhora do Rosário, em junho de 2011, antes da missa Conga, cerimônia de troca de rei e rainha¹⁵⁶. Eu fui com Mestre Antônio fazer um **apreparo** na capela da igreja onde fica a imagem de São Benedito, santo que ele chama de “santo dos pretos”. De acordo com o Mestre, esse **apreparo** foi para pedir proteção. Ele se ajoelhou de frente para a imagem do santo, colocou as mãos no pé da imagem, abaixou a cabeça e fechou os olhos. Depois lhe perguntei o que fizera e ele me disse que rezou. Naquele momento ocorria na Irmandade do Rosário a mudança de um estado político, de uma gestão de rei e rainha, para outra, que possui implicações na festa do Rosário do próximo ano. Esse **apreparo** foi

¹⁵⁵ O Congado do Salitre é uma manifestação da cidade de Serra do Salitre, região oeste do estado de Minas Gerais.

¹⁵⁶ Na missa Conga, o rei e a rainha coroados no ano anterior transmitem a coroa para os novos rei e rainha que promoverão a festa do próximo ano

realizado com a intenção de garantir que os próximos rei e rainha realizem uma boa Festa do Rosário.

Antes de dormir ele também realiza um **apreparo**, que consiste em rezas para se preparar para o sono. Outros **apreparos** foram feitos por ele com o uso de cachaça e tabaco, como por exemplo antes das refeições e antes do banho. Nesses momentos os **apreparos** consistiam na inalação de rapé¹⁵⁷ - feito com tabaco, semente de **imburana** (*Amburana cearensis* (Allemão) A.C.Sm) e **cravo** (*Syzygium aromaticum* (L.) Merr. & L.M.Perry) torrados e moídos – além da ingestão de um copo de cachaça curtida com algumas ervas, uma **garrafada**. Essas são definidas como **méizinho de horta**, elas são: **hortelã** (*Mentha* L), **poejo** (*Mentha pulegium* Luce), **catinga de mulata** (*Tanacetum vulgare* L.), **manjericão** (*Ocimum basilicum* L.), **erva doce**, **casca de laranja** (*Citrus* L), **enxota**, **quitoco**. Usa-se também casca de **sassafrás** – canela..

Nas oficinas de construção de tambor também ocorre um **apreparo**. Mestre Antônio explica para os alunos que é necessário realizar um **apreparo** quando vamos lidar com madeiras e com o cerrado. O primeiro dia de oficina é considerado por ele como um dia de **apreparo**, ou dia “aterórico” para explicar todas as histórias referentes ao cerrado, ao **Rei da Mata**, às árvores e também para evitar que acidentes ocorram durante a construção dos instrumentos. Nesse dia ele se recolheu em um cômodo, acendeu uma vela e me relatou que profere uma reza em silêncio antes de começar a oficina.

O **apreparo** não se limita à preparação para entrar no cerrado, mas sim consiste em uma ação feita nos momentos de transição entre situações diferentes, ou melhor, em estados diferentes: da casa para o cerrado, de um afazer em casa para um afazer no mato, do trabalho para a refeição, do trabalho para o banho, de “acordado” para “dormindo”.

¹⁵⁷ Mestre Antônio me ensinou a fazer seu rapé. Nós dividimos o **fumo de rolo** – folhas de fumo secas e enroladas formando uma corda – comprada na feira em pequenos pedaços. Esses pedaços foram presos em uma vareta de madeira e colocados dentro do fogão de lenha, sobre as brasas. Quando eles estavam secos e liberavam um pó, era a hora de retirá-los do calor do fogão. A semente de **imburana** e o **cravo** foram colocados sobre brasas do fogão e lá permaneceram até estourarem. Todos os ingredientes foram macerados em um coité – fruto da família das Curcubitaceae – até adquirirem a consistência de uma farinha fina. Estava pronto o rapé.

Retornando ao cerrado, o **apreparo** também deve ser feito para duas outras entidades além do **Rei da Mata**: o **Senhor São Bento** e a **Santa Rosa**. Esses são descritos pelo Mestre como “santos em forma de gente” e compõem um par, pois “assim como Adão teve Eva, tem Senhor São Bento e Santa Barbara”. Surge no discurso do Mestre a ordenação dos pares “masculino” e “feminino” em referência ao mito de criação, como uma ordenação que permeia o “mundo do cerrado”. Mais adiante apresento outros elementos para esse análise.

O primeiro, de acordo com Mestre Antônio, protege os seres humanos de picadas de “animais peçonhentos” definidos por ele como as cobras, escorpiões e aranhas¹⁵⁸. Para se pedir proteção ao **Senhor São Bento**, deve-se cantar¹⁵⁹:

¹⁵⁸ Costa (2006) pontua o respeito e cuidado com o dia de São Bento – 20 de Março – chamado de “protetor das cobras” entre a população negra e Congadeira de Salitre. A autora afirma que esse dia é considerado um dia perigoso para se trabalhar na mata, que deve ser “respeitado”, caso contrário podem ocorrer ataques por cobras. O músico Jackson do Pandeiro também canta a Senhor São Bento em sua canção “Capoeira mata um” : “*Valha-me Deus o Senhor São Bento/ Buraco velho tem cobra dentro/ Valha-me Deus o Senhor São Bento/ Buraco velho tem cobra dentro*”

¹⁵⁹ Outra forma de se pedir proteção ao Senhor São Bento são rezas, de acordo com o Mestre, “duas santa maria , três ave maria e um padi nosso”. Pedia a ele que me ensinasse como rezar. Ao repetir a mesma reza, as letras apresentavam variações que não ocorriam com a melodia. A análise musical dessas rezas surge como um tema a ser trabalhado posteriormente.

SENHOR SÃO BENTO

The musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of four staves of music with lyrics underneath. The structure is as follows:

- Staff 1:** Section A (measures 1-4): "EU SOU CAS CA VEL" and Section A1 (measures 5-8): "DA QUELE DOS OI CIN".
- Staff 2:** Section A2 (measures 9-12): "DA QUELE DOS OI CON ZENTO" and Section B (measures 13-16): "EU TANO COM RO TA AR".
- Staff 3:** Section B1 (measures 17-20): "MADA CES PODE RE ZAR SÃO BENTO" and Section B2 (measures 21-24): "CES PODE RE ZAR SÃO".
- Staff 4:** Section B2 (measures 25-28): "BENTO".

Measure numbers 5, 9, and 13 are indicated at the start of their respective staves.

Ao cantá-la Mestre Antônio apontou um diálogo entre A e B, um sistema de pergunta e respostas que converge com a letra da música, sendo de A a A2 indicado por ele como pergunta e de B a B2 resposta. Essa dinâmica se faz presente na canção descrita no capítulo anterior – Três Banquim de Areia – e nos remete à constante operação de diálogos e trânsitos que esse Mestre realiza. Utilizarei aqui alguns conceitos da notação musical ocidental como ferramenta pra pensar a canção, um artifício descritivo pontuado por Seeger (1958). A música transcrita permite o acesso às “estruturas composicionais que apontam para a lógica do sistema, provendo assim ligações entre a atividade criativa e a experiência estética” (Mello, 2005).

A música está em Dó maior. De acordo com a teoria musical ocidental, existem variações que expressam sensações de movimento (instabilidade) na função dominante e subdominante e repouso (estabilidade) na função tônica. Na canção analisada, a pergunta (A) está na tônica, ou seja, no grau que determina o tom da música de função estável. Já a resposta está no IV grau – subdominante – instável e quando comparado à função tônica e dominante nos transmite a sensação de afastamento. “Senhor São Bento” tem com propensão a cadência perfeita, ou seja, transmite ao ouvinte a sensação de finalização das frases.

A canção é composta por motivos rítmicos repetitivos binários simples em destaques nos quadros. Sugiro que essa repetição indica a caminhada dos sujeitos, que de acordo com o Mestre, se encontram no cerrado. De acordo com ele A é uma cobra cascavel e B um ser humano armado.

O encontro se inicia com um ataque representado pelo motivo melódico que defini de A a A1, quando a cobra se apresenta. O mesmo motivo se repete no intervalo de B a B1 com o acréscimo de uma nota em B, cantado pelo Mestre como a resposta do ser humano à cobra.

É importante pontuar que o trânsito pelo cerrado requer cuidados para que as regras e negociações sejam cumpridas. A música nos revela a situação que o ser humano pode vivenciar no “mundo do cerrado”, a partir dos motivos melódicos descendentes que confirmam a austeridade do enfrentamento e reforça a necessidade de se realizar o **apreparo**.

O Mestre afirma que essa canção pode ser cantada para “amansar” pessoas bravas, de acordo com ele

“ se ocê ver uns cara brigando assim, ce pode rezá isso aí baixim com atenção pros lados deles que es[eles] carma [acalmam] na hora e param de brigá”

Chamados de *pontos*, alguns cantos entoados por capitães de Congado – suas lideranças – podem ter o poder de resolver inquietações causadas por participantes da cerimônia, como acalmar um participante da festa que tenta interromper as cerimônias (Braga-Coelho, 2010). De acordo com Costa (2006), um *ponto* no Congado é cantado por um capitão, direcionado especificamente ao outro comandante desafinando-o e, assim, deve ser retribuído pelo capitão provocado. Ainda de acordo com a autora, a *criatividade* e *esperteza* na criação das rimas que compõe esse *ponto* revelam o conhecimento dos capitães e fortalece as disputas entre os grupo, pois é visto como um veículo de *fetiçaria* “na medida em que expressa o mal desejado entre as lideranças do terno”(:184).

Santa Rosa, de acordo com o Mestre, é a protetora das beiras de matas e rios, a quem também se deve pedir licença e proteção para

entrar no **cerrado**. Seu avô Artur Barreiro gostava de pescar nos rios dos quais **Santa Rosa**, também chamada pelo Mestre de **Santa Bárbara**, era guardiã, em especial no rio Capivari à noite. Como afirma o Mestre, foi ele quem lhe ensinou sobre **Santa Rosa** e a **hora dos infinitu**. Essa **hora**, o Mestre conta, é o momento em que as águas de todos os rios param e os peixes dormem. Nesse instante muito rápido, ele afirma que é possível pegar um peixe com a mão. **Santa Rosa**, descrita por ele, é chamada de **Santa Bárbara** na canção que se deve utilizar no **apreparo**:

SANTA BÁRBARA

S1
F

EU VI SAN TA BÀR BÀRA NA BEI RA DA

S2
F

MA TA VESTI DA DE BRAN CO COBO A DA DE

PRA TA

Mestre Antônio, que toca sanfona no Congado de São Benedito, cantou e acompanhou a canção com sua sanfona, em tom de Fá maior. A canção possui um único movimento melódico que pode ser pensado em duas sessões (S1 e S2), a partir do acompanhamento harmônico realizado pelo Mestre. Cada sessão é composta por uma frase separada por duas semi-frases em pergunta e resposta, dinâmica recorrente nas músicas do Mestre.

A primeira sessão, ou pergunta, se inicia na tônica (estabilidade) em fá (F)¹⁶⁰ e a segunda sessão, ou resposta, inicia em dó

¹⁶⁰ A música possui ritmo anacrústico. Desta forma considero como primeiro compasso a partir da primeira semínima fá.

(C) na dominante – quinta nota da escala a partir de fá – função essa chamada de instável em relação à função tônica. Assim como a canção anterior, “Santa Barbara” possui cadência perfeita, com as frases musicais finalizadas.

A canção possui motivos rítmicos repetitivos, em destaque nos quadros, sendo os compassos iniciados com semínima e finalizados com duas colcheias consecutivas. Há colcheias pontuadas seguidas de semicolcheias nos compassos 6 e 8.

“Santa Barbara” é uma canção composta de movimentos melódicos ascendentes, destacados pelos quadros pontilhados, seguidos de movimentos descendentes, dentro dos quadros de linha preenchida.

A canção também é cantada durante os festejos do Congado de São Benedito, pois de acordo com o Mestre, ela foi encontrada, assim como Nossa Senhora do Rosário, próxima ao rio “vestida de branco e coroada de prata” pelos “irmãos de rosário” [membros dos grupos que integram a Irmandade do Rosário de Minas Novas].

As canções cantadas pelo Mestre à **Santa Barbara** e ao **Senhor São Bento**, são descritas por ele como veículo de comunicação com essas entidades e são elas mesmas representações tauteológicas desse diálogo. Parafraçando Menezes Bastos (1990) “dispor que a música (som) não envia nada senão ela mesma (som) é ir contra toda evidência empírica”(:32). O autor realiza um panorama do nascimento da disciplina etnomusicologia e afirma ser necessário pensarmos a música dentro do contexto que ela é produzida e não negar a ela sua semanticidade, pois, “a musica - tanto quanto a língua, a este respeito - extrai sua universalidade a partir do fato de , ocorrendo em todas as sociedades humanas, ser específica com relação a cada uma delas (:33).

Sugiro assim que as canções cantadas pelo Mestre comunicam em sua composição o encontro. Elas revelam a dialogicidade presente na relação do Mestre com as entidades do cerrado.

Porém, as canções e rezas não são suficientes para se evitar os riscos no cerrado. Após os **apreparos**, já caminhando no cerrado, deve-se **consultar** as árvores antes de cortá-las, “ver se a natureza ta oferecendo”- como afirma o Mestre. Caso contrário, de acordo com o Mestre, pode ocorrer algum mal a quem as corta ou à sua família.

Proponho que a ruptura causada por Eva, na relação entre humanos e não-humanos, não tornou a relação entre os últimos inexistente, mas gerou uma relação de descontinuidade entre os seres. A relação entre eles se mantém através das negociações com as entidades **Senhor São Bento, Santa Bárbara e Rei da Mata**. Pontuo ainda que, a emergência do **Rei da Mata** possibilitou a comunicação entre os seres que já habitavam o paraíso e Deus, pois é seu **assessor**.

Lévi-Strauss, ao analisar os mitos de origem das plantas cultivadas *bororo* e *machinguenga* em *Mitológicas - do Mel às Cinzas* ([1967], 2004), apresenta a comunicação entre o homem bororo e as plantas em um tempo em que elas falavam, mas que agora passou a ser mediada por divindades agrárias que falam com os homens a quem esses respondem bem ou mal. De acordo com ele, estabelece-se um diálogo com Deus, sendo as plantas apenas o motivo. Já entre os *manchinguenga*, após um tempo mítico em que as plantas mal falavam, essas passam a falar com Deus, sendo o homem o motivo (:303). A emergência do **Rei da Mata** torna possível a comunicação dos homens, que se situam no “mundo do carrancismo”, com Deus, operação inexistente no tempo de Adão e Eva. Porém, sugiro que a **consulta** às plantas não se limita a um diálogo dos homens com Deus, mas revela a existência de negociações reais entre o Mestre e as entidades do **cerrado** que possuem agencia e compõe esse “mundo”.

Fausto (2008) tematiza em seu artigo *Donos demais* as relações de maestria em sociedades amazônicas¹⁶¹. De acordo com ele, no mundo pós-mítico – o mundo de múltiplos domínios - surgem os *donos virtuais*, “seres com capacidade criativa e transformativa, que engendrarão-fabricarão, por meio de suas ações e *de seus lapsos*” esse mundo. De acordo com o autor o mundo não-humano “nem é de todos e tampouco é terra de ninguém” para os grupos ameríndios como os Kuikuro (:339).

No desenho esquemático que se segue, intento representar as transformações ocorridas no **cerrado** – “paraíso” – e nas relações entre os seres humanos e não-humanos. No **tempo de Adão e Eva o cerrado**

¹⁶¹ O emprego, em muitos momentos, de autores e trabalhos da etnologia ameríndia ocorre pelo fato dessa literatura apresentar perspectivas e discussões muito próximas às que encontrei no campo. Concomitantemente, procuro realizar um diálogo dessa com a literatura dos estudos afro-brasileiros, visto que compõe o universo revelado pelo Mestre pensar-se **quilombola** e **índio**.

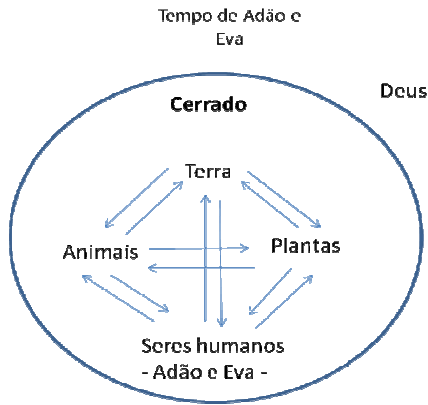
é descrito pelo Mestre como um ambiente em que todos os seres viviam em harmonia uns com os outros e se comunicavam através da fala, o “paraíso”, representado em um único domínio (círculo). Nesse tempo os seres humanos faziam parte do cerrado e se comunicavam com os demais, relação representada no esquema com setas preenchidas.

Porém com a ruptura – Eva comer a romã – ocorre a saída dos seres humanos do “paraíso” – que era o cerrado e são mantidas apenas as relações entre os animais, plantas e terras. Esses seres mantiveram sua comunicação - representada pelas setas de linha preenchida. As linhas pontilhadas no local da linha preenchida utilizadas antes da ruptura, representam a possibilidade de trânsito entre o “mundo do carrancismo” e o “mundo do cerrado”, e portanto, a emergência de novos domínios entre esses seres. O primeiro é descrito pelo Mestre como o mundo dos seres humanos de “desigualdade e exploração”, de “quem pode mais chora menos”. O segundo é o paraíso, local de paz e respeito entre os seres. Sugiro que o surgimento do “mundo do carrancismo” aponta a perda da estabilidade e da paz no “mundo do cerrado”, visto que estão em constante diálogo e negociações são necessárias para transitar pelo último. Já as setas de linha pontilhadas entre “Deus”, “seres humanos”, “Senhor São Bento” e “Santa Rosa” representam a “nova comunicação”, como os cantos, rezas e **adjuntos**, os **apreparos** necessários para o trânsito seguro pelo “mundo do cerrado”.

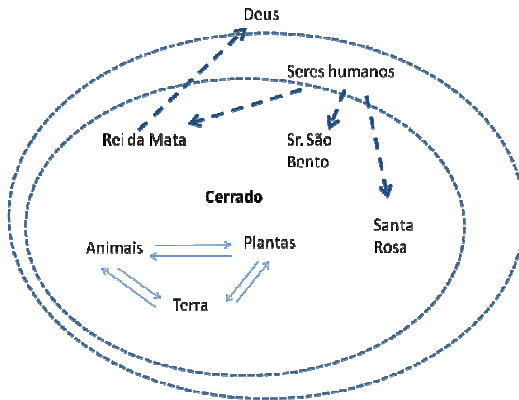
Ponto que ao me descrever o Rei da Mata, Santa Rosa e Senhor São Bento, Mestre Antônio não se referiu a ele como “controladores” ou possuidores da “posse” do cerrado e de seus seres, mas como mediadores, como “cuidadores” – em suas palavras – do cerrado, dos rios e beiras de mata e das cobras respectivamente. Ao mesmo tempo a relação entre eles e **Deus**, as entidades responsáveis pelas negociações, não é delimitada. Nas descrições do Mestre não foi possível compreender se existe alguma relação hierárquica entre **Santa Barbara** e o **Rei da Mata**, ou **Santa Barbara** e **Deus**¹⁶². Essas relações

¹⁶² De acordo com Fausto (1999) ao falar sobre os “donos” e seus “filhos” na Amazônia, “não se sabe jamais quem adotou quem, quem controla quem: para serem potentes, xamãs e guerreiros devem assegurar a condição subjetiva e a capacidade de ação de seus xerimbabos, o que significa que eles não devem jamais se tornar inteiramente mansos e domésticos” (:949).

se apresentavam cambiantes, ora Santa Barbara era posicionada “ do lado de Deus” – palavras do Mestre – ora “anda junto com **Rei da Mata**”. Portanto, no esquema, estão todos presentes no cerrado, local apontado pelo Mestre como morada desses seres. O **Rei da Mata** por ser assessor de Deus estabelece com ele uma comunicação que não foi atribuída às demais entidades pelo Mestre.



Eva come a romã



Fisiologia do cerrado: paisagem, o tempo, terra e águas

“Quando cê chega num lugar pra ocê roçá primeiro ce tem que oiá as arvores que tem”(Mestre Antônio)

Certa tarde, Mestre Antônio propôs que fossemos até a **caatinga**¹⁶³ a cavalo. Saímos de sua roça logo após o almoço, com o sol forte de meio dia, e atravessamos uma área repleta de **aroeiras** (*Myracrodruon urundeuva* Fr. Allem) com frutos, algumas plantadas por ele e Adão, seu filho. “Aqui é **grota**”, disse o Mestre, “minha roça é **grota** mas tem uma parte de **capoeira**”. A **grota** figura uma região de terra pobre, chamada também de terra de **carrasco**.

“Carrasco é o que, pra dá alguma coisa [nascera alguma planta], ce tem que tomar a terra, e cortá adubo [colocar adubo]. Carrasco é terra solada [gasta]. Não é cerrado¹⁶⁴. Nesse lugar o mato não gosta de sair, fala em terra morta.”(Mestre Antônio)

A **grota** é definida como um local que possui terra quente e fria, chamada pelo Mestre de terra mista ou mestiça porque “é um pouco quente, mas esfria rápido. As terras, de acordo com ele podem ser **quentes, frias e mistas**. As **quentes** produzem cultivos por um bom período sem a necessidade de se aplicar um adubo, nelas é possível observar a presença de muitas aroeiras. As **frias** são terras em que as plantas não nascem, ou se nascem não prosperam.

¹⁶³ A **caatinga** é uma das “naturezas do cerrado” descritas pelo Mestre. Descreverei mais adiante.

¹⁶⁴ O **cerrado** aqui denomina uma das “naturezas” do “mundo do cerrado”.

De acordo com o Mestre é uma terra considerada ruim para plantar, pois a água retira os nutrientes, como ocorre com as terras de nascentes de rio onde encontramos a árvore **ingá** (Leg. Mimosoideae). Já na terra **mista** ou **mestiça** que compõe a **grotá**, é possível realizar uma produção agrícola em um período curto sem adubo, mas logo ela “esfria” e deixa de possuir os nutrientes necessários.



Área de capoeira situada próximo ao centro de São Benedito do Capivari.

Foto: Letícia Coelho Julho- 2011

“ terra mestiça, ela é uma terra que aceita [que se pode plantar] feijão de corda, mandioca, até a cana dá aqui. Dá uma safra boa [boa colheita]. É uma terra que aceita umas certas qualidades [de plantações] Ela tem uma ponsabilidade [semelhante à característica] de aceita vários tipos de plantas por causa das árvores. Primeiro ce [você] tem que olha quais as árvores tem.”

As terras são reconhecidas pelo Mestre por sua capacidade de escolha: “aceitar” ou não as plantas nelas plantadas, de “produzir” ou não. Para reconhecer qual escolha foi feita pela terra, o Mestre se pauta nas árvores como critério definidor: as árvores indicam se a terra aceita muitas espécies, uma terra **quente**, ou não, uma terra **fria**.

Desta forma, tanto as terras quanto as árvores são critérios definidores da região – **campo**, **capoeira**, **caatinga**, **grotá**, **chapada** – e nos revela quais os manejos possíveis no local, o que se pode plantar que nasce e se é ou não necessário adubar a terra.

As áreas de **capoeira** que o Mestre descreve em sua roça, são definidas como um local com terra mais quente quando comparada com as terras da **grotá**.



Exemplo de piçarra. Mestre Antônio indica com o facão as frinchas

Foto: Letícia Coelho ; Julho 2011

De acordo com o Mestre, algumas espécies de planta

podem ser responsáveis por “esfriar a terra”, como o feijão andú, “ele dá muita foia e esfria a terra”, afirma o Mestre. A **terra fria** pode também ser caracterizada pelo acúmulo de água que sai pelas frinchas da terra:

“Frincha, daqui de dentro que sai a água, a frinchura. Ela brota daqui onde uma piçarra mole. **Piçarra**¹⁶⁵ é uma pedra bem mole que qualquer coisa ce mói ela, não é igual lapa, nem igual cristal. Própria terra tem esse acompanhamento.”

Subimos a estrada que nos levou ao centro da comunidade de São Benedito do Capivari, uma área que possui “mostras de **campo**”, como afirma o Mestre, mas não é considerado **campo**. O que ele chama de “mostras de **campo**” são as terras e as plantas que ele considera como “típicas de campo”, porém que podem ocorrer fora do **campo**. Ao longo da caminhada, o Mestre me indicava plantas que não estavam no seu local “típico”, como por exemplo o **jatobá do campo** em região de capoeira, ou as **aroeiras** que ele e seu filho Adão plantaram em sua

¹⁶⁵ Piçarra, de acordo com o dicionário digital Houaiss é um “material semidecomposto, originado da mistura de fragmentos de rocha, areia e concreções ferruginosas, conservando, ainda, vestígios da textura original da rocha; piçarro, tapururuca”. Alves (2004) descreve a etnocategoria pedológica piçarra no agreste paraibano também como “terra mole”.

roça, mas que são “típicas” de **campo**¹⁶⁶. A área que atravessávamos é chamada por ele como **cabeceiras de rios**, definidas como parte da **capoeira**.

A **capoeira** se caracteriza, assim como as demais, pela terra e pelas plantas que possui, sendo a terra

chamada de **terra de cultivo** definida como uma **terra quente**. De acordo com o Mestre, é a região que mais produz se nela plantar, pois é preta e vermelha e pode ficar até quatro anos sem adubo.

Quando caminhamos pela Rocinha, outra região do cerrado mais próxima a Minas Novas, o Mestre me explicou a diferença entre **capoeira** e **campo**:



Área de Campo. Estrada de São Benedito do Capivari
Foto: Letícia Coelho ; Agosto 2011

“A diferença é por causa da terra. A diferença de campo pra capoeira é que tem muita pedra. Barbatimão gosta de mais de campo, onde tem mais pedra. Ai vem o barbatimão, vem o pequizeiro, pequi, dá mais em caatinga, a qualidade do pequi do campo é uma qualidade e o de caatinga é de outra qualidade. O do campo da mais gordura, e da caatinga é solado, menos óleo e menos gordura. A região nossa [Vale do Jequitinhonha] aqui é assim. A terra nossa aqui é

¹⁶⁶O ecólogo Coutinho (1976, 1978) utiliza o conceito “floresta-ecótono-campo” para analisar as formação – próximo à noção de “naturezas” do Mestre – do que chama *complexo cerrado* a partir da constatação da presença de espécies florísticas de outras formações florestais – como mata atlântica e caatinga – no primeiro. Ele confere ao cerrado o status de uma região que conecta diferentes formações – ecótono – e, portanto, possui grande dinamismo das espécies, uma formação em constante transformação.

composta, elas tem varias naturezas, o campo é uma natureza, a capoeira que é a cabeceira da terra de cultura, que não precisa colocar adubo, ela tem uma natureza, *varias naturezas.*”

Mestre define a terra do Vale do Jequitinhonha como uma terra composta que possui várias “naturezas”. O termo natureza surge na narrativa do Mestre como uma categoria do seu pensamento utilizada para ordenar suas percepções sobre o “mundo do cerrado”, em especial sobre locais que possuem características e dinâmicas de terras e plantas específicas que os diferenciam. O **campo** é uma das “naturezas”, definido pelo Mestre como próximo à **caatinga** por possuir **terra quente**, “sai muito capim e não precisa de adubo”.

Mas por outro lado possui muitas pedras que atrapalham seu manejo. O **campo** é caracterizado também por possuir árvores baixas e espaçadas. Em uma caminha que realizamos no terreno vizinho ao de sua roça, ele me apresentou algumas plantas de **campo**:

“Esse aqui é o jatobá de campo. O de lá é de capoeira, esse aqui ce [você] tira a casaca [o súber, parte externa do tronco] dele pra pudê faze remédio pra poder tomar. Esse é o do campo, jatobá do campo. Ele dá uma fruta igual aquela mesmo. Esse do campo num deu inda não. A fruta dele é mais doce do que aquele de lá [capoeira]. Dá um cerne dele que não machuca fácil [madeira resistente]. O campo nosso aqui no Vale do Jequitinhonha, ele é cumprimentado [tem abundância] de ervas medicinais. Só aqui nessa rodinha onde nos ta, ta cheio de erva medicinal. Ô qui ó: essa aqui é a pinha branca do campo, essa é a pinha vermeia, elas ficam em parceria Todas ervas medicina, pra remédio, pelo que eu to vendo aqui, uma, duas...jatobá, por ser campo deve de ter mais.”

As plantas carregam o nome de sua região, como **jatobá do campo** que de acordo com ele é uma árvore diferente do **jatobá de capoeira**, de outra “qualidade” assim como o **pequi do campo** e o

pequi de caatinga.

Além de diferenciar as plantas pela localização, ele aponta também critérios como a madeira resistente do **jatobá do campo**, a cor das flores da **pinha branca do campo** (flor branca) e **pinha vermelha** (flor



O Mestre e eu na caatinga
Foto: Letícia Coelho; Agosto 2011

vermelha) e o fruto do **pequi do campo** que possui mais gordura do que o do **pequi de caatinga**. Ou seja, a região em que a planta costumeiramente nasce, a madeira, as flores e o fruto são pistas que Mestre Antônio utiliza para identificar as plantas que conhece.

Retornando aos passos dos cavalos, percebi que ao distanciarmos da “roça” do Mestre, as árvores se tornavam cada vez maiores e a temperatura diminuía comparativamente em relação ao início de nosso trajeto. Chegamos ao nosso destino: a **caatinga**.

Nessa região a terra é considerada boa, chamada também de **terra quente**, pois de acordo com o Mestre ela “produz” – é fértil – por até dois anos sem ser necessário o uso de adubo, além de ser chamada de **composta**, pois possui terra **oca** – definida pelo Mestre como terra de **piçarra** – pedras **lapa** e **crystal**.



Mestre Antônio indicando a cor vermelha do cerne no tronco do **pau d’olho macho**

Foto: Letícia Coelho ; Agosto 2011

Assim que “desapiamos” [descemos do cavalo] o Mestre me apontou árvores que ele afirma serem “típicas” da caatinga, como o **pau d’olho** (*Copaifera* L.) e o **jatobá de caatinga** (*Hymenaea stigonocarpa* Mart. ex Hayne). Para identificar as árvores, o Mestre olhava o que ele chama de “jeitão da planta”, retirava algumas folhas, amassava e cheirava, recolhia frutos e abria e quando estava com dúvidas, retirava uma parte da casca do tronco para confirmar. Para definir se o **pau d’olho** era **macho** ou **fêmea**, ele retirou uma parte da casca, de acordo com ele, para perceber qual a cor do “cerne” pois se fosse vermelho era o macho que produz um óleo. Era o macho. O Mestre descreve também a organização das espécies dentro das regiões, como por exemplo, a distribuição do **pau d’olho** na **caatinga**:

“Pau d’olho muito pau d’olho, ele dá óleo, dá a fruta tem a fêmea, o macho. A fêmea tem muito, o macho tem pouco. As vezes numa distancia de trezentos ou quatrocentos metros tem um macho. A aparência é tudo igual mas ce [você] olha tem diferença. O macho dá o óleo.”

A dualidade macho e fêmea, homem e mulher surge como um critério do Mestre de classificação e organização das plantas. Em sua teoria sobre o “masculino” e o “feminino”, ele afirma:

“Macho e fêmea: é o masculino, Adão precisou de Eva né? Eu bato nessa tecla que cada uma panela precisa de um tampa, ela não é uma panela completa, é metade. As arvores são desse jeito os ser humano também. É o macho, da casca vermelha, essa daqui [**pau d’olho macho**] que dá olho. A fêmea dá óleo não. É tanto que o macho eu no conselho nem tirá ele, ele é muito difícil, tem muito pouco. Ele não dá em toda terra”

A partir do Mito de Adão e Eva, Mestre Antônio constrói a diferença “masculino” x “feminino” e posiciona o feminino como complementar ao masculino, Eva é criada da costela de Adão e, de acordo com ele, a relação se mantém para as mulheres, Santa Bárbara, plantas e instrumentos. Barros (1993) aponta que na tradição jêje-nagô, o equilíbrio e a ordem, dentro da classificação das plantas, são assegurados pela organização de mundo em pares opostos e

complementares, por exemplo, entre o masculino e feminino. Hérítier (1996) afirma ser a diferença sexual um elemento fundante do pensamento. Porém, pensando o que essa “diferença informa sobre a construção sócio-cosmológica da diferença” (Gonçalves, 2000) sugiro que o elemento fundante, no pensamento do Mestre é o mito a partir do qual ele constrói a diferença entre “feminino” e “masculino” e a opera como um critério ordenador dos elementos do “mundo do cerrado” e de algumas de suas práticas¹⁶⁷. Tanto plantas e instrumentos quanto Santa Bárbara e São Bento são descritos pelo Mestre como integrantes de famílias, família das plantas, família dos instrumentos (como descrevo no próximo capítulo).

Na margem da estrada, o Mestre me chamou para uma aula sobre a diferença entre **campo** e **caatinga**:

“Oia[olha] esse mato aqui, dá uma oiadinha nesse mato aqui. Oia a distancia, vê esse mato aqui que é frauda [parte, fragmento] beira de campo e oia aqui como que nois tá chegando na boca da caatinga. Oia o mato que já evem, oia a diferença. Oia só a diferença, vê o mato que tem lá .Oia lá: tamborí, tingui, murici, cipó timbó, cipó marra vaquinha, laranjeira vermelha, oia ali caatinga, oia lá a terra. Quando muda a terra muda tudo. Ce [você] vai ver que a terra aqui [na caatinga] é outra. Aqui ce encontra cipó são joão, aqui ce já vai encontrar pau sangue, aqui ce já vai encontrar pau d’olho de dois tipos, da casca vermelha, cipó são josé, o [cipó] são joão pra fazer arco[parte que compõe o instrumento caixa]. Quero te mostrar as gram da terra, essa terra não é igual aquela lá. É mais escura. As madeiras também são diferentes. Aqui é caatinga. O pau d’olho da casca vermelha é o macho, que dá olho, ele é muito difícil, muito raro. Ce [você] vê que agente tá andando esses dias tudo e não vimo nada.”

¹⁶⁷ Essa diferença se faz presente em algumas ordenações realizadas pelo Mestre: durante a oficina do FESTIVALE ele organizou a roda de forma que ela iniciasse com um homem e terminasse com uma mulher. Seus tambores são classificados como macho e fêmea a partir de critérios que descrevem diferenças.

O Mestre me apontava na paisagem uma região de transição entre as regiões que ele definia como **campo** e **caatinga**. Um dos critérios que ele ressaltou foi a “gram”, de acordo com ele, as características da terra. No caso da **caatinga**, a “gram” mostra uma terra mais escura que a terra do **campo**. Muitas das espécies de árvores que ele afirma serem importantes para a construção de seus instrumentos podem ser encontradas na **caatinga**, como o já mencionado **pau d’olho**, utilizado para a construção da **lateral**¹⁶⁸ do tambor, e também cipós, como o **cipó terrinha** utilizado para construir **vaquetas** [baquetas] e **cipó são João**, utilizado para construir o **aro da caixa**.



Terra preta de caatinga
Foto: Letícia Coelho ; Agosto 2011

Durante o trajeto de volta, a cavalo, foi possível visualizar as “naturezas” que compõem o **cerrado**. Mas afinal, o que é **cerrado**?

“Quando é **cerrado** nem criação anda nem vaqueiro entra. É muito trançado. Aqui é **cerrado**. Raleou, mas é **cerrado**. Aquele lá que é **maçambé**: tira a casaca [súber – casca do tronco da árvore] pra tingir roupa. Aquele de lá [**pau sangue**] é socado aqui é a casca. Ele é o ideal,

¹⁶⁸ A lateral do tambor é o nome dado à estrutura onde se afixa a pele, a base ou bojo do tambor. A organologia dos instrumentos será apresentada no capítulo 4.

maçambé, ele tem uma cera. Se oce tá vendo, cozinha isso aqui. ce tá gravando aí?¹⁶⁹,

Cerrado, além de ser o “mundo do cerrado”, é também empregado para designar a região do Vale do Jequitinhonha – o **cerrado** de terra **composta**- e também uma das “naturezas” classificadas pelo Mestre: um **cerrado** com características específicas de terras e plantas. A “natureza” **cerrado**, de acordo com o Mestre, possui uma terra diferente das demais “naturezas”, pois é classificada como “dura” e dificulta o plantio, composta por pedras de beira de chapada chamadas **rubim** e **tabatinga**. Quando ele afirma que a “natureza” **cerrado** é trançada, ele se refere à quantidade de cipós e plantas de baixo porte que dificultam a entrada no local. Além disso, nesse **cerrado** é possível trançar algumas plantas sem cortá-las, o que se chama de fazer **taipaba** – a trança de plantas. Esse método evita a entrada da criação, como bois e cavalos, dentro da mata, como uma cerca viva.

Avistamos uma região com plantação de eucalipto, e o Mestre me disse: aquela é a **chapada**. A **chapada**, outra “natureza”, é definida pelo Mestre como um “baixadão em linha reta”. Ainda de acordo com ele, a terra é classificada como **quente** – em que a produção dura até dois anos sem adubo - além de ser o local onde é possível encontrar as plantas chamadas **medicinais**– usadas pelo Mestre e por moradores de São Benedito para tratamento de doenças e sensações de desconforto¹⁷⁰. A chapada, de acordo com Mestre Antônio era a região das **medicinais**. Era, pois elas foram ocupadas por monocultura de eucalipto¹⁷¹. O Mestre afirma:

¹⁶⁹ Na narrativa apresento um pouco da preocupação do Mestre com o meu registro das caminhadas, como um registro de seu conhecimento que precisa ser documentado – questão discutida no capítulo 2.

¹⁷⁰ O “rotá choco” é descrito como uma sensação que pode-se curar com as medicinais. Esse é descrito pelo Mestre como um desconforto por dormir após uma refeição pesada, sendo que pode ser um sintoma que surge antes de uma dor de cabeça ou outra doença. Mais adiante apresento alguns tratamentos com as **medicinais**.

¹⁷¹ Em 1970, as regiões de chapadas foram tomadas pelo poder público como “regiões inúteis, de baixa fertilidade” e no local ocorreram incentivos fiscais

“A gente aqui é suprido[possui a quantidade e / ou qualidade suficiente] de ervas medicinais. Por isso mesmo que a Acesita¹⁷² acabou [com as plantas]. Es [eles – da Acesita] não gosta que fala.A Acesita acabou. A gente tinha muita planta nessa mata.Ela [Acesita] regasso tudo[destruiu] Tinha canguçu preto, tinha que ter o branco¹⁷³ porque o preto é veneno,. porque pra tirar ele tem que ter o branco.”

O **cerrado** – leia-se o cerrado como a região do Vale do Jequitinhonha – pode ter uma terra **fria** transformada em terra **quente**. Isso é possível plantando espécies de terra quente, como **aroeira**, ou manejando o solo com terra preta de **caatinga** ou de **capoeira**, terras consideradas **quentes** e que podem esquentar a terra **fria**. Essas diferentes “naturezas” são classificações de um mundo dinâmico, de uma *paisagem* do (Ingold, 2000) **cerrado** em que o manejo de terras e plantas por parte dos seres humanos também as compõe. O autor tece o conceito de *paisagem* a partir de uma análise da relação dos caçadores coletores com o meio onde vivem, como ele percebem esse meio e o compõem. De acordo com Ingold, o modelo de “economia do conhecimento” descrito pela antropologia posiciona o ser humano entre o “social” e o “natural”. Já o modelo que os caçadores e coletores – e insiro aqui o Mestre com seu engajamento¹⁷⁴ no **cerrado** – descreve a existência de uma paisagem na qual seres humanos, animais, plantas, terras e entidades estão em contato no mesmo plano, eles as compõe, a “natureza” não é algo “dado”, mas existe como um campo relacional que a partir da sociabilidade dos organismos possibilita o processo

para o plantio de monoculturas de eucalipto (Ribeiro, 2002), um cultivo adequado a regiões de baixa fertilidade do solo.

¹⁷² Acesita é uma empresa que planta eucalipto no Vale do Jequitinhonha, descrita no capítulo 2.

¹⁷³ A planta canguçu branco já foi indicada na mesma região como uma planta medicinal importante, antes encontrada nas regiões de chapada, utilizada por agricultores contra picada de cobra (Ribeiro e Calixto, 2004)

¹⁷⁴ Autores como Bateson (1972; 1980), Merleau- Ponty (2007) e Ingold (2000) contribuíram para reflexões acerca da indistinção entre mente e ambiente. Carvalho e Steil(2008) afirmam que de acordo com esses autores “a mente não está nem aprisionada no cérebro, nem existe como realidade autônoma na externalidade do mundo, mas se constitui no *engajamento* ativo do indivíduo no ambiente ou na paisagem.”

evolucionário. Pontuo que o autor tece uma concepção de evolução diferente dos neodarwinistas, pois centra o processo evolucionário nos organismos e em suas “formas e capacidades particulares” e não na “mão invisível da seleção natural”, pois os organismos – seres humanos, plantas e animais – “carregam as formas de seu modo de vida em seus corpos, habilidades específicas e disposições” (1986 :20).

O Mestre, a partir de suas capacidades, compõe a *paisagem cerrado*, não apenas transita por ela. Ele a constrói tanto quanto ela o constrói.

Desta forma, nos deparamos com a possibilidade de pensarmos o engajamento desse sujeito como uma ecologia nativa. A distribuição de terras, seu manejo, e possibilidade de se esfriar uma terra, ou plantar uma espécie em uma “natureza” – campo, cerrado, caatinga – diferente da que ela compõe, permite percebermos que a dinâmica do **cerrado** se faz a partir do Mestre, e ele, tempera seu estar no cerrado a partir das respostas que esse ambiente lhe mostra, com espécies surgindo onde antes não haviam, plantas **quentes** e **frias** que lhe curam. Temos, portanto, o **cerrado** como um “mundo” – nas palavras do Mestre – em construção, composto de animais, plantas terras águas, vento e entidades. Carvalho e Steil (2008) afirmam que a noção de paisagem como forma de engajamento no mundo, torna simétrica a relação entre esses seres – humanos e não humanos à terra, bem como a agencia do ambiente em “*um desvelamento do mundo em suas existências*” (:297) .

A fisiologia

“Quem controla a pressão do cerrado é o vento, por isso que ele faz isso [fissuras no tronco]. O vento entra lá dentro nas galhinas das arvores secas e ele vai inchando. Por isso que nós incha mesmo. Nós incha o corpo. Eu machuquei aqui e incha. Elas [as árvores] não, elas tem um supapo tão grande pelo ar, ela abre. As vezes não tem pessoa, ser humano que vai inchando e começa a estourar? As arvores também. Elas ficam doente. É o corpo dela, deve ter galha seca, e daí vem formiga, vai comendo, e por aí vai. Aqui é o

primeiro sintoma [rachadura no tronco] é o primeiro sinal da doença.”

As plantas também podem rachar a partir do calor que surge da terra, “um bafouro” - afirma o Mestre – que sobe por dentro das árvores. Essas são explosivas como um carvão, quando em contato com esse “bafouro” comprimido dentro de suas **colunas**. A **coluna** é de acordo com o Mestre, uma região vital da planta que a sustenta “como nós temos a nossa coluna” – ele afirma. De acordo com o Mestre, ela se localiza no centro da planta, mas não é o cerne da madeira.

Ele chamou minha atenção para uma árvore que não se deve ter perto de casa, o **pára-raio**, pois ela acumula o “bafouro” em sua **coluna**, ar que vem da terra, que quando encontra com o ar que vem do céu, ela estoura. Essa é sua explicação para os trovões. O vento também é responsável por fazer uma planta vingar – se reproduzir e gerar novos indivíduos - ou não

“Oia a semente como ela ta bunita [aroeira] essa vai vingar e aquela não vai vingar. Pode ver o tipo de carregamento [infrutescência]¹⁷⁵ dela alia a cor. aquela vai vingar tudo. Ce sá [você sabe] porque que aquela vai vingar mais? Aquela praticamente é feminina. Aqui, o macho aqui tem pouco macho aqui. E só aquela que conseguiu captar o macho. Pra descobrir qual é essa que é o macho que é difícil. No meio de cem, duzentos as vez tem um macho e que o negocio é que pra captar o macho que é difícil, ela não conseguiu. Com todo o respeito, ela não teve uma transa assim. Que elas não transa, mas elas recebe, tocada pelo vento. Essas daqui, na hora do vento é fantástico, ce pode trazer o maior cientista. Ce viu aquela do terreiro, miudinha como essas tudo, tá praticamente vingada, só falta crescer mais um pouquinho pra vingar. O **cerrado** tem uma ciência altíssima, poucos tem essa observação.”

¹⁷⁵ O Mestre se refere aqui ao arranjo do que chama semente – para a botânica, os frutos que guardam sementes – em cacho nos galhos da aroeira.

As árvores possuem uma fisiologia própria, compostas por órgãos que levam os mesmos nomes de órgãos dos seres humanos, como a **coluna** e o **rim**.

“ó.. o **rim** da madeira, ce nem imagina.. que lado que ele tá? O sol vai entrar agora, ela vai tomar sol do lado de lá ó..nascente, oriente, puente, a arvores tem 4 ponto, onde que ce acha ? o **rim** ta na parte que tem menos sol. O rim ta do lado do puente e do .. o certo que ela tá do lado do sol puente, onde pega menos sol.. (tico tico – suvaco). O **rim** ta na ponta da costela, onde pega menos sol. O bafouro[calor] de lado aqui, por isso que o **rim** num guenta muita caloria.Quando ce tira água do joelho [ato de urinar], tem que tomar uma meizinha[conjunto de plantas medicinais] pra clareá mesmo a urina, porque? é caloria.É caloria dimais. Se tiver desse lado aqui, ele vai sofrer dimais, porque ele não guenta muita caloria. Ce pode ver, a madeira sofre mais do nascente e do nascente que do oriente [poente]. O sol desce no sentido do oriente e nasce do nascente. O sol nasce até seis horas, ele tem uma ponsabilidade até meio dia subindo, depois ele descamba descendo. O **rim** vai ser do lado do poente [onde não tem sol] não é do lado do nascente nem do oriente. E a cacunda e a barriga pega sol dimais. Toda circulação de água da planta é no **rim**.”

De acordo com o Mestre, o **rim** da planta é como o **rim** dos seres humanos, “não guenta bafouro”, não suporta muito calor. Portando, se uma planta sofre queimada ou toma muito sol no seu **rim**, ela fica doente. O **rim** da planta pode estar localizado em um local de sombra ou não.

O tempo

As plantas e seus ciclos de crescimento podem ser pensados como o relógio do cerrado:

As chuvas dividem períodos importantes, pois elas surgem como cobranças de Deus para que o plantio ocorra, pois outras árvores foram “oferecidas pela natureza” quando **consultadas**. “Tem que devolver ao menos setenta e cinco por cento”- o Mestre afirma, das plantas retiradas do cerrado, o que significa plantar mudas de árvores como forma de devolver o que foi retirado.

“Setenta e cinco é o seguinte: ocê tem boa vontade pra ta sempre pensando que oce vai ter que fazer isso, agora se você plantar uma simbolicamente¹⁷⁶ no tempo de agora que o sol é muito quente e vai moiando ela até dezembro, a partir de outubro, aí você vai ta sendo obrigado a plantar, vem a chuva que o pai manda, daí você vai ter que plantar essas mudas pra você contribuir e não ter pesadelo pra você dormir em paz. Porque se você não fazer isso, você pode ter na certeza que alguém vai cobrar, não é seu pai, não é sua mãe é a própria natureza. E nem só com a natureza, mas com nossos irmãos. E temos que ceder, dividir, compartilhar com a própria natureza, pra tomar o ar. Essas arvores a gente tem que ter mó [muito] cuidado com elas. Eu observei e eu também paguei, muito meu avo, eles pode não ter umas certas orientação mas eu já passei sede e aqui na região agente tem farta de água e agente aprende caminhando e trupicando [tropeçando] Arguem [alguém] ta cobrando quem é esse arguém, não sabemo! Mas pode ser a própria natureza”

¹⁷⁶ Ao afirmar “se você plantar simbolicamente” o Mestre se refere ao plantio fora do tempo certo da planta, visto que o plantio correto seria em dezembro.

Evans-Pritchard em *Os Nuer* ([1940] 1978) descreve a relação entre a ecologia Nuer e o tempo. O autor afirma que a forma que o tempo toma para os Nuer é reflexo da relação desses com o meio ambiente, um tempo cíclico – contraposto ao linear e histórico – o que chama de *tempo ecológico*. Esse tempo se constrói a partir dos ciclos de chuvas e estiagens, ao mesmo tempo em que rege as atividades pastoris e agrícolas desse povo de Nilota. Tanto a divisão do Mestre quanto a dos Nuer se aproximam por revelarem uma percepção cíclica do tempo em que as transformações do ambiente anunciam as mudanças de suas atividades.

O Mestre confere às grandes secas que ocorreram no Vale do Jequitinhonha o sentido de uma punição pelas trocas mal realizadas, que consiste no não cumprimento de algumas regras como a **consulta** às árvores antes de retirá-las ou a devolução de setenta e cinco por cento das árvores retiradas, ao “mundo do cerrado”.



Tronco com uma “estrada real”(seta) e o cupinzeiro no alto.

Foto: Letícia Coelho ; Agosto 2011

Consultas

“O cerrado assim.. tem que ter um cuidado.. é observação. O próprio cerrado ensina ocê.. observação é cuidado” (Mestre Antônio)

O cerrado, descrito pelo Mestre como o paraíso, parece ser um mundo perigoso, em que qualquer regra não cumprida pode acarretar punições. A **consulta** para a retirada de madeira é uma delas.

O Mestre afirma que deve-se **observar** a árvore antes de retirá-la. Ela deve estar adoecida, ou minimamente indicando que vai morrer, sendo que muitas vezes, não é necessário retirar um indivíduo inteiro, apenas um tronco, sem matar a planta ou torná-la adoecida. Uma árvore adoecida, ele afirma, geralmente está com o tronco oco e esse processo deriva de alguma ruptura na parte superior, como uma perfuração por animal, como por exemplo uma abelha, ou por uma poda mal realizada. Essa ruptura permite que a água de chuva entre e, de acordo com ele, “ataque a **coluna** da árvore”.

Além da entrada de água, a ruptura pode permitir que outros animais, como o cupim, entrem na madeira e lá construam seus ninhos, “suas casas” – afirma o Mestre. As estradas¹⁷⁷ de cupim são mais um indicador de que a planta pode estar morrendo.

Em Julho, estávamos caminhando na **caatinga** do **cerrado** e algumas árvores foram **consultadas**. Uma delas me chamou a atenção, ela possuía três troncos que o Mestre batia seu facão e dizia ouvir sons diferentes. Um deles, de acordo com ele, estava doente.

¹⁷⁷ Mestre Antônio chama de “estradas” os caminhos feitos pelos cupins pelo tronco da árvore até o ninho. Em uma das caminhadas no cerrado ele me mostrou que os cupins, assim como os homens, são muito espertos: eles constroem uma “estrada real” – a principal – e outras menores como saídas secundárias, assim como a escada de bombeiros dos homens. As analogias e metáforas são uma forte ferramenta explicativa desse Mestre.

Eu, buscando compreender o que era a tal **consulta**, tive uma aula prática: subi na árvore e enquanto o Mestre batia o facão em cada tronco eu colocava meu ouvido do outro lado para “captar” a **consulta**. Embora eu me esforçasse meus poucos conhecimentos sobre aquelas plantas não me permitiram ouvir a diferença, e disse a ele: não ouvi nada diferente. Ele me disse: “escuta o oco”. E nada de oco. Eu não conseguia saber qual dos três era o doente, e o Mestre, com muita didática me disse: “olhe pra essa árvore e **observe** qual dos três pode ser o doente.”

Olhei bem para minha prova prática, porque após dois dias de caminhada algo eu deveria **observar**, e vi: uma parte de um dos três troncos com muito barro acumulado. Achei a doença. Depois de apontar o tronco que “consultei”, Mestre Antônio confirmou minha **consulta** e disse que aquele tronco deve ter passado por algum **vendaval** – rajada de vento forte – que partiu o galho abrindo espaço para os cupins construírem seu ninho.

Com o seu facão ele retirou um pouco da casca desse tronco e pediu para eu colocar o ouvido e ouvir o oco da madeira. Naquele momento eu ouvi o oco. O professor Rafael Menezes Bastos, em seu texto inédito *Audição do Mundo Apùap II – Conversando com “Animais”, “Espíritos” e outros Seres. Ouvindo o Aparentemente Inaudível* nos apresentará a situação em que um índio kamayurá fez referência ao canto dos peixes, quando transitavam de barco por um rio. Por um instante ele pensou ser uma afirmação simbólica daquele índio sobre os peixes, porém percebeu que ouvidos do kamayurá percebiam o que ele não conseguia perceber. Um pouco distante do Alto Xingu, o olhar desse Mestre para a terra percebendo o rastro de uma seriema que bebeu água e voltou pelo mesmo caminho, ou reconhecer madeiras ocas só por uma batida no tronco se apresentaram como habilidades desenvolvidas por esse sujeito.

Retomo mais uma vez a noção de *educação da atenção* desenvolvida por Ingold (2010). O autor apresenta a assertiva de Sperber que afirma ser possível fazer um molho *Mornay* apenas lendo as instruções em um livro de receitas (Sperber, 1996, *apud* Ingold, 2010). Ingold afirma que a receita escrita não é conhecimento, mas abre caminho para o conhecimento que está associado a experiência anterior do sujeito em ações como “bater”, “misturar”, “agitar”, que o acompanham em sua vida(:19). Da mesma forma, pontuo que a aula do Mestre sobre **consulta** me explicou muito sobre sua prática, porém eu

seria incapaz de consultar essas plantas como ele as consulta, percebendo seu adocimento em meio às plantas saudáveis, que a natureza não “oferece”.

Mestre Antônio possui a habilidade aprendida – *skill*¹⁷⁸ – (Ingold, 2000) de perceber sinais nas madeiras que outros, como eu, que não possuem seu engajamento no cerrado desconhecem. De acordo com ele:

“O som choco é uma posição, o som mais seguro é uma posição. Outro som aí estralado, é que tem mais ponto de vida. Os mais choco são os mais surdo. Tá todos três doente. A casca tava mascarando o som procê. Todos três tem problema, um menos, outro mais. Todos três precisa tomar remédio. É aguardar até quando puder quentá da umas foia. Quando aquela gaia quebrar quando der uma ventania, numas água [chuvas] ce já pode tira es.”

Mas não cortamos o tronco, pois de acordo com o Mestre, a fase da lua não era adequada para o corte, que deve ocorrer quando a lua está na fase é minguante. De acordo com ele, “na minguante”, a madeira tem **ponto de aduração** – termo que se refere à durabilidade da madeira, que inclui a resistência a mofos, à quebra e a ataques de animais, como o cupim. Sugiro que a “passagem de um vendaval”, a presença de um cupim em um tronco, a fase da lua e o som oco de uma madeira surgem como *placas de sinalização de uma paisagem* (Ingold, 2010). Essa sinalização compõe um plano de prática estabelecido pelo conhecedor enquanto um “ser-no-mundo”, um *taskscape* (1993: 158) – *tarefação* – assim como o cozinheiro experiente acumula técnicas de “misturar”, “bater” e “mexer” que não obtemos em um livro de receitas, ainda de acordo com o autor. Mestre Antônio caminha pelo cerrado através dessas pistas, situando-se nesse ambiente – do qual faz parte – e construindo a trajetória de sua atenção, sua **observação**.

¹⁷⁸ Utilizo aqui a noção de *skill* – capacidade- tecida por Ingold (2000). O autor, que afirma pautar-se em uma abordagem ecológica, considera que um indivíduo desenvolve suas habilidades em seu engajamento com o mundo e não a partir de “*capacidades inatas e competências adquiridas*” (Ingold, 2010).

A **consulta** à árvore consiste, portanto, em um verdadeiro estudo da situação da árvore e das plantas no entorno, visto que ao cortar o tronco deve-se tomar cuidado para que ele não caia sobre outras plantas menores – o que também é considerado perigoso. Nesse mesmo dia, caminhando na estrada, Mestre Antônio me apontou diversas podas e cortes de árvore feitos pelos **florestais** – os técnicos do Instituto Estadual de Florestas (IEF) que fiscalizam o corte de árvores em Minas Gerais. O Mestre classificou os cortes como incorretos e teceu críticas aos **florestais**:

“Es [eles] não cortam direito, cortam baixo e aí ela num brota mais.. tem cortá mais no alto. Ó essas daqui foram quebradas por essa que es cortaram. Tem que tomar cuidado pra uma não cair nas menorzinha. Es [Eles] tem estudo de universidade, num vivero no cerrado. Es [Eles] num observa”.

A crítica tecida pelo Mestre aos florestais se pauta na noção de **observação** operada pelo primeiro. A ela, Mestre Antônio se refere como um método necessário para um corte “correto”, que não agrida as plantas do entorno, que não mate a planta nem a deixe no **cabresto**. O método dos **florestais** – como ele chama os engenheiros florestais e biólogos responsáveis pelo corte – é incorreto pois eles não **observam**, no sentido de estudar a situação da planta antes de cortá-la. A formação acadêmica desses técnicos é posta em cheque pelo Mestre, pois apesar de tê-la, eles não conhecem o cerrado como ele, que lá vive. A “observação” dos **florestais** – aprendida na academia – não é a mesma **observação** do Mestre. A **observação** do Mestre permite a realização de uma poda “oferecida pela natureza”

Consultamos outra madeira próxima. Era um tronco caído, com sua base ainda presa na terra. Mestre Antônio disse que ele estava no **cabresto**, o que é algo perigoso, pois quando uma árvore está no **cabresto**, ela está sofrendo. O **cabresto** se aproxima de um estado de quase-morte da planta em que a pessoa que o **causou** e também seus familiares sofrerão – com dores no corpo e insônia – até que a planta morra por completo.

No caso da madeira que encontramos, o Mestre **consultou**, com o uso de um graveto, o oco na madeira e afirmou que devido à coluna estar vazia, na próxima lua minguante era possível retirá-la do **cerrado**.

“Esse pauzim é igual aquele aparei que o medico coloca no paciente pra sabe comé que tá o coração dele pra saber se tá bateno se não tá pra ele aplicá o remédio nele. Mas aqui é deferente de um médico porque aqui eu to testano se a natureza pode oferecê ele. Se eu posso cortá ele. Um pauzim de teste pra testá. Pereira, pererão. Quando a lua tiver boa eu passo aqui e corto ele. Pra fazer reco. O reco original é de maderá, né? O bambu pode ser original também, os índio no cerrado podia fazer de bambu também.”

Pereira é uma árvore cuja madeira é utilizada pelo Mestre para confeccionar o reco - reco, um instrumento de fricção¹⁷⁹ do Congado. Pontuo nessa narrativa a referência feita pelo Mestre aos “índios do cerrado” no momento de sua argumentação sobre o que é **original**. Essa categoria é empregada também para adjetivar as ferramentas **originais** de ferreiro, utilizadas por ele na confecção dos tambores, como eram as ferramentas no **tempo dos antigos**.

Para ele, os índios estão nesse local de “origem” dentro do cerrado e sugiro que também dentro de suas práticas de construtor de instrumentos musicais, visto que, assim como os índios ele constrói reco-recos¹⁸⁰.

Durante a **consulta**, a árvore parece ser uma quase-humana, com um **rim** e uma **coluna**, e o Mestre seu examinador, ou no termo que ele tece, seu “médico” que usa uma vareta como “aparelím de médico” [estetoscópio] para examiná-la. Caso a **consulta** não seja feita e o corte ocorra sem os **apreparos** necessários, deixando a planta no **cabresto** – em sofrimento – dessa forma ficam também o Mestre e sua família.

¹⁷⁹ O reco-reco é um idiofone de fricção e ocupa a posição 13 na tabela Hornbostel Sachs ([1914]1961) de organologia.

¹⁸⁰ No capítulo 4 está descrito o “reco-gogô” um instrumento que o Mestre afirma ser dos “sentinelas” dos índios.

O Mestre, portanto, através do **apreparo** e das **consultas** negocia com o **cerrado** e com as próprias plantas a sua retirada.

“Devorá é entrar lá no cerrado e devorá ela. Cortar sem poder, cortar uma arvore sem consultar ela, sem saber se a própria natureza pode oferecer ela, que é poderosa, que é mó sabor de ar pra nois viver. E corta ela, ele é um assassino, porque ele não ta cortando aquela arvore, ele ta cortando o próprio ser humano, até pra sobreviver porque ele precisa do vento senão ele não tem como respirá. Eu costumo dizer que muito ser humano não sabe a beleza que o pai da terra deixou pra nós.”

O Mestre, em seu **apreparo**, oferece músicas ao **Senhor São Bento** e **Santa Bárbara** e utiliza o **adjunto** para se comunicar com o **Rei da Mata**, para pedir licença ao entrar no “mundo do cerrado”. Em troca, ele recebe a possibilidade de transitar pelo cerrado se correr riscos e com regalias, como por exemplo, poder pegar um peixe com a mão na **hora dos infinitu**.

Já na descrição etnográfica Makuna (Århem *et al*, 2004) *kũmu* o sábio Makuna, descrito como possuidor de poderes xamânicos, realiza uma negociação com a natureza antes da construção de campos de cultivo. Ele pede que parte das plantas – que serão cortadas - sejam destinadas a ele, “*es como invitar a una guerra*”(:307) afirmam os autores.

“Si a uno lo golpea una rama, el dolor lo puede dejar casi inválido; también se debe evitar que el árbol lo salpique con sus líquidos porque puede producir fiebre, dolor de cabeza y quizás la muerte”(:307)

As árvores possuem guerreiros cuja função é proteger a natureza e, portanto, podem fazer mal aos Makuna caso a negociação não ocorra. Para evitar que males possam ocorrer, os Makuna oferecem tabaco, coca, rezas e canções às plantas. A essa relação de troca Århem (*et al*, 2004) denomina como um *intercâmbio recíproco de vitalidade*.

Uma relação próxima a essa foi descrita por Descola ([1986] 1996) em outro grupo de dialeto jivaro, os Achuar. As mulheres Achuar devem relações de respeito e cuidado com *Nunkui* – entidade mãe das plantas cultivadas. Ela (possui forma feminina) responde pelas plantas cultivadas, que de acordo com o autor possuem relações de sociabilidade idênticas aos seres humanos. A produção das plantas depende tanto do bom trabalho mágico da mulher – que mantém *Nunkuti* presente e portanto a fertilidade da terra e a manutenção de sua prole, as plantas cultivadas – quanto manejos ecológicos. Somente as mulheres sabem como manter a horta em especial as que possuem muitos *anent*¹⁸¹ – cantos mágicos capazes de comunicar com *Nunkui*. Caso *Nunkui* seja desagradada, as plantas cultivadas podem desaparecer. (Descola, [1986] 1996). Barros (1993) apresenta as recomendações necessárias para a coleta das folhas no candomblé *jêje-nagô*, que ocorre também a partir de uma preparação e trocas. Assim como as plantas cultivadas Achuar, as plantas cultivadas pelos *jêje-nagô* podem desaparecer caso algumas práticas não sejam realizadas, “as plantas são sestrosas” – descreve Barros (1993). O encarregado da coleta deve abster-se de relações sexuais no dia em que for apanhar as folhas, deve também entregar algumas moedas na entrada do mato juntamente com mel, fumo de rolo e cachaça, como *pagamento* ao *dono da folha* (:40). Essa prática mantém também o *àsè* da planta – seu poder vital – de acordo com o autor.

Ressalto que a **consulta** e o **apreparo** realizados pelo Mestre se aproximam das práticas descritas acima, tanto pelos ameríndios como pelos praticantes da religião *jeje-nagô*, que a partir de preparações e trocas de substância, rezas e canções são capazes de negociar seja com *Nunkui*, seja com a natureza Makuna, com o “dono da folha” *jêje-nagô* o **Rei da Mata, Senhor São Bento e Santa Bárbara**. Todas são entidades responsáveis por zelar por esses seres não humanos, donos¹⁸² ou **assessores**.

¹⁸¹ De acordo com o autor existem *anets* para todas as fazer de produção da horticultura. (Descola, 1986: 276)

¹⁸² Fausto (2008) nos apresenta as noções de maestria entre os grupos indígenas amazônicos, afirmando ser esta relação tão relevante para se compreender a sociocosmologia indígena como são as de afinidade. Pontuo que a relação de “dono” descrita aqui surge em um grupo *jeje-nago* acenando para o diálogo entre etnografias “afro” e “ameríndias”, já anunciado por Goldman (1999)

Ao mesmo tempo, a **consulta** e o **apreparo** descrevem ações que trazem consigo uma relação de medo e cuidado para evitar o mal em forma de punições. A prudência dentro dessa relação se distancia da noção romântica de respeito e aponta para uma prudência por medo, como o medo do caçador Juruna de se tornar uma caça (Lima, 1996), medo do cantor de errar as notas de seus cantos durante uma batalha musical no Yawari (Menezes-Bastos, 2001). Lembro-me do Mestre chamando minha atenção quando eu penteava o cabelo no terreiro de sua “roça”, ele dizia “cuidado pro cabelo não virar cobra”. De acordo com ele, sua avó Flozina contava que se alguém deixasse fios de cabelo caídos no **cerrado**, esses fios se tornam cobra. Sugiro que o medo está, portanto, ligado à possibilidade de transformações e punições, e se torna a cautela e o motivo para as negociações com esse mundo e seus seres.

Já em sua “roça”, toda manhã e toda tarde, Mestre Antônio coloca comida e água para os pássaros, e os observa “fazendo festa”. De acordo com ele, os pássaros vêm a comida como um “sopão” distribuído para os pobres, assim como vêm o recipiente de plástico com água, como uma piscina onde podem nadar a vontade. O Mestre afirma que os pássaros queriam ser gente, mas como não são aceitam a sua “caridade”. A humanidade como uma condição surge no discurso e nas práticas desse sujeito, aproximando suas teorias dos sistemas *anímicos* descritos por Descola (1992). Pontuo, porém que a humanidade é uma condição “desejada” pelos não humanos, que reside em seu *ponto de vista*. Viveiros de Castro (1996, 2002b), ao desenvolver sua teoria sobre o *perspectivismo ameríndio*, discute a existência de um ponto de vista dos seres não humanos, tornando-os sujeitos com ponto de vista. Porém, não suponho ser a relação tecida entre o Mestre e o cerrado uma relação natureza X cultura às avessas – sendo uma única cultura para várias naturezas como descreve o *perspectivismo ameríndio* descrito por Viveiros de Castro – mas sim a “cultura” humana e sua condição como ambicionada pelos não humanos. Os pássaros alimentados por Mestre Antônio, de acordo com ele, querem a “mordomia” [conforto] que os seres humanos têm. Querem ser alimentados e nadar em piscinas.

Retomo que essa relação com as plantas e os animais remete exclusivamente ao Mestre, capacidade reconhecida não só pelos

quando questiona os “grandes divisores antropológicos” e Arruti (1997; 2006) em seus estudos sobre os “remanescentes” indígenas, e quilombolas.

moradores de São Benedito do Capivari, como pelos participantes do FESTIVALE e por artistas do Vale com quem conversei ao longo do trabalho de campo. Sugiro que essa capacidade contribui também para sua construção como Mestre que possui conhecimentos únicos “em extinção” como ele afirma – e também a FAOP.

Plantas medicinais

A “roça” do Mestre é cortada por um córrego, o córrego do meio, que deságua no Varza Caldeirão, um dos braços do rio Capivari. Caminhamos nas margens do córrego do meio, local identificado pelo Mestre como cheio de **medicinais** – plantas medicinais.

Ele caminhava pelo cerrado me apontando as medicinais, retirando folhas, cheirando e me apresentando:

“Quando ce tiver com a cabeça embaçada, mal amor, pode cherar fundo e puxar é bom pra cabeça, bom pra tudo. O gonçalo é da mesma fãmia que a aroeira. Assim que os índios e os escravos sobreviviam no cerrado. Esse sabor, tirava remédio. Essa aqui é o chapéu de coro. Ela é boa é fresca. Ela e galuína, é pra reumatismo, verter urina bem. É o famoso e falado dimais, o chapéu de coro. Esse aqui é o ingazeiro. Ele tem uma qualidade de proteção, ele conserva água. É tanto que agente planta muda dele. Ce vê que tá moiadinho aí. Ele é poderoso pra questão de umidade, aqui vai chover e fica fresco e moiado e a criação gosta”

O Mestre cita o **chapéu de coro** (*Echinodorus sp.*), utilizada para tratamento de pedras nos rins assim como a **galuína** (*Palicourea rigia*), plantas classificadas como **frescas**. Os **rins** constituem uma órgão chamado pelo Mestre de quente, assim como o **rim** da árvore, e portanto quando doente deve ser tratado com **plantas frescas**.

Na cosmologia dos praticantes de candombé *jêje-nagô*, de acordo com Barros (1993) as folhas tem características associadas aos elementos “vento”, “terra”, “água” e “fogo” e possuem características em analogia com eles. Por exemplo, a folha de “fogo” é “quente” e, sendo associadas a seu *òrisà Sàngò e Èxù*, a de “água” pelo contrário é fria e apazigua o *òrisà*. Monteiro (1985) descreve a relação de homologia entre doenças *quentes* e *frias* com alimentos *quentes* e *frios*, na umbanda. As doenças *quentes* são as advindas “de dentro pra fora” como *intestinais* e *digestivas* causadas por alimentos *quentes*, enquanto as *frias* são “de fora pra dentro” como as respiratórias, causadas por alimentos *frios*. A saúde, como afirma o autor, surge de uma alimentação que equilibre o *quente* e o *frio*.



Mestre Antônio identificando espécies
Foto: Letícia Coelho 08/2011

BRANDÃO (1981) estudou a classificação dos alimentos feita por uma comunidade de agricultores no interior de Goiás e observou que os alimentos são também classificados quanto a natureza e por seus efeitos. De acordo com ele os alimentos podem ser agrupados em *quente* ou *frio*, *forte* ou *fraco*, *reimoso* ou *sem reima*, O *quente* e o *frio* se relaciona com o bem ou mal que provoca no organismo - alimentos frios são *calmantes para os nervos*, ideais para quem tem pressão alta; alimentos *quentes* fazem mal para o aparelho digestivo.

Mestre Antônio, atribui ao intestino, cabeça, estômago, fígado e rim (humanos e não-humanos) a característica de órgão **quente**, e às vias respiratórias a característica de **frio**, próximo ao descrito por Monteiro. O Mestre nos apresenta sua forma de tratamento a partir de plantas **quentes** e **frias**. Se for utilizada uma planta quente para um órgão quente, lhe fará mal, assim como o alimento “quente” de que fala Monteiro (1983) e Brandão (1981). O uso dos opostos - planta **quente**

cura um órgão **frio** e planta **fresca** cura um órgão **quente** – não podem ser considerados uma regra de tratamento para todas as enfermidades. Por exemplo, quando se está com febre, o Mestre indica que o tratamento se inicie com uma planta **quente** que vai ajudar a febre a sair. Quando a febre diminuir pode-se tomar uma planta **fresca**.

Ribeiro e Calixto (2004) descreveram uma relação próxima no Alto Vale do Jequitinhonha. Assim como descrito por eles, ocorria também a analogia entre a planta e o local onde é possível encontrá-la,

“Para os remédios frescos foi feita uma correlação com o seu ambiente de desenvolvimento: remédios frios, ou frescos, seriam aqueles que ocorrem em ambientes úmidos, como brejos e beiras de córregos.”

A relação entre a **terra fria** e a **planta fria** que cura um **órgão quente** foi descrita pelo Mestre, como é o caso da **galuína** (*Palicourea rigia*), encontrada em brejo e utilizada para tratamento do rim – um **órgão quente**. As plantas utilizadas para o **apreparo** eram também listadas por ele como medicinais, porém a classificação “quente” e “fria” não era indicada por ele.

Sempre que me apresentava a planta, Mestre Antônio chama atenção à parte da planta que se deve utilizar, pois seu mau uso pode fazer mal. Ele aponta a existência de eficácia contrária entre as partes da mesma planta. Ele dá como exemplo a pimenta e faz uma analogia com a cobra:

“Es[eles] não come a pimenta. A mãe é forte e a fia é brava. As vez a raiz é forte e a foia é brava. A raiz é um contra veneno, deve ser um veneno também. Um veneno mata o outro. Ce sabia que es tira veneno de cobra pra fazer soro? O próprio soro tem uma contribuição de cobra. Entaum é isso se o cara toma o remédio pra uma coisa, no outro sentido deve dá outra coisa..”

Portanto, uma folha pode ter efeito contrário ao de uma raiz da mesma planta¹⁸³. É possível observar que muitas não possuem um uso indicado, o que nos sugere que a nomeação das plantas por parte do Mestre não se baseia apenas no seu uso.

Descola ([1986], 1996) afirma que a classificação das plantas pelos *Achuar* ocorre não apenas baseada no utilitarismo das espécies, mas sim se a partir das formas de socialização dos mesmos com a natureza – espaços “da selva”, “da casa” e “do rio” (:20).

Como apresentei anteriormente essa máxima se aplica ao sistema de classificação do Mestre que ordena as plantas de acordo com o local em que são encontradas (**jatobá do campo; jatobá do cerrado**). A ordenação ocorre também a partir da análise das madeiras que “informam” a ele, por exemplo, se a planta é macho ou fêmea (**pau d olho macho e fêmea**) além de flores e frutos que compõem o nome de algumas espécies (**mutambinha da flor branca, ipê roxo**).

As **méizinha de horta**, descritas anteriormente, são também usadas para tratar doenças, a partir da **garrafada**, mas são consideradas plantas “de casa”, “de horta” e não plantas “do **cerrado**” como as **medicinais**. As primeiras são espécies plantadas e não encontradas no cerrado. Essa separação se aproxima da descrita por Posey (1992) entre os Kayapó, as plantas “plantadas” e as “naturais”. As primeiras são classificadas pelos índios como plantas que não nascem sem que o homem as plante, já as últimas nascem na mata sem ser necessário o homem “por a mão”. Mestre Antônio indica algumas plantas que só nascem em casa de quem “tem o dom”, “casa de escravo”, como é o caso da **arruda** e do **louro**.

Além da **garrafada**, as **méizinhas** podem ser usadas para fazer a **queimadinha**, outra bebida feita com cachaça. A **queimadinha** possui função curativa, além de degustativa. Dependendo do que se cura, podem ser adicionadas outras plantas como o **gengibre**, a **noz moscada** e o **cravo**. Ela é feita colocando os ingredientes –plantas, cascas e

¹⁸³ Reuni na tabela 1 a ordenação das medicinais, suas partes e usos citados pelo Mestre ao longo de nossas caminhadas. Já na tabela 2 organizei todas as plantas indicadas como **meizinhas**. Na tabela 3 ordenei as planta sindicadas para construção dos instrumentos e suas partes. A tabela 4 é um resumo de todas as plantas indicadas pelo Mestre ao longo do trabalho de campo.

sementes- em um prato com cachaça. Ela fica “curtindo na cachaça” por alguns minutos. O nome **queimadinha**, vem da técnica de se colocar fogo nessa cachaça e deixar queimando um tempo (média de 1 minuto). Depois ela pode ser ingerida. De acordo com o Mestre, não se pode ter contato com água ou vento, pois se pode pegar um resfriado.

“Garrafada” é o nome dado por Ribeiro (1999) à medicina sertaneja do cerrado,

“composta não só de plantas e práticas medicinais de diferentes origens, como combinando, às vezes de forma aparentemente contraditória, várias concepções em torno da saúde e da doença”.

A noção de “garrafada” descrita por Ribeiro dialoga bem com as práticas e pensamento antonianos acerca dos possíveis tratamentos de saúde realizado com recursos do cerrado, que não se limitam aos vegetais, como verá adiante.

Sampatias, feitiçaria e Breves

No penúltimo dia de minha estadia na “roça”, Mestre Antônio me ofereceu um queijo, que estava fora da geladeira desde nossa chegada em São Benedito do Capivari, na “roça” não havia geladeira. Eu olhei para o queijo e achei que não seria uma boa idéia. Mestre Antônio partiu um pedaço, comeu e se mostrando incomodado com a minha recusa disse: “tá com nojo?”. Eu fiquei sem saber o que fazia, e preocupada com uma possível “desfeita” – falta de educação – encarei o queijo e comi. No mesmo dia à tarde quando trabalhávamos algumas madeiras, senti mal estar no estômago, com fraqueza e ânsia de vômito. Mestre Antônio pensou nas plantas que tinha às mãos e me indicou tomar um chá de semente de **sucupira** (*Pterodon emarginatus* Vogel), de acordo com ele uma semente **amarga** e **quente** que resolvia problemas de estômago.

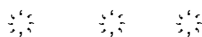
No dia seguinte, quando íamos embora, Mestre Antônio me perguntou se estava bem e me contou de alguns “remédios” que sua avó sugeria aos netos. Os tratamentos descritos pelo mestre podem ser

definidos como zooterápicos, pois se realizam a partir de animais ou de dejetos de animais (Silva *et al*, 2004; Moura e Marques, 2008, Barbosa *et al*, 2010). Os autores registraram em suas pesquisas o uso para feitura de chá, partes de animais e animais inteiros, além de seus dejetos. De acordo com Silva *et al* (2004), o interesse, a valorização e a sistematização das práticas zooterápicas remontam ao Brasil colonial, mais especificamente durante o domínio holandês:

“Guilheme Piso e Jorge Marcgrave, médico e naturalista, respectivamente, do governo de Mauricio de Nassau, descreveram o uso de recursos animais e vegetais no tratamento de várias enfermidades no Nordeste brasileiro”. (:98)

Os tratamentos indicados pelo Mestre se referem ao uso de dejetos de três mamíferos. Indicado para a febre de sarampo, Mestre Antônio me informou sobre o uso de chá de “jasmim de cachorro”, uma substância branca que sai junto as fezes do animal. Já para a secagem das feridas de sarampo, deve-se tomar um banho com fezes de vaca e cinza. Ele me informou sobre um tratamento zooterápico preventivo de doença, as “pilas de coelho”. De acordo com o Mestre, a cada “bolinha” de fezes ingeridas corresponde a um ano sem ter conjuntivite.

Quando ele me relatou sobre os tratamentos percebi uma cautela ao me descrevê-los, como se eu pudesse “duvidar” do que estava me contando. Percebi que comer aquele queijo girou uma chave na relação do Mestre comigo. Ele passou a se sentir a vontade para me contar sobre os tratamentos zooterápicos que conhecia, penso eu, pois mostrei que “não tinha nojo” de sua comida.



Mestre me contou uma **sampatia** que sua avó Flozina fez com ele, aos 17 anos, por ser ele gago. O tratamento se chama “sapatia do pau de angú”. Para realizar a **sampatia**, sua avó Flozina lhe raspou a cabeça e lhe “pregou um susto” quando o perseguiu com uma colher de pau suja de angú quente. Depois do susto a gagueira passou. Hoje, quando conta uma prosa ou um caso de “extrema importância” ele “arrasta”- como afirma – algumas palavras e segue dizendo “falo assim

porque já falei pior, era gago”. Eu, com meu caderno de campo, anotando a história e buscando compreender o que a “sampatia” revelava sobre aquele sujeito

Um tempo depois, visitando minha família em Belo Horizonte, contei a “sampatia” para minha madrinha Efigênia, tia Efigêzinha, que adora ouvir minhas histórias de trabalho de campo. Ela, sorridente me disse: “mas Lé, foi a mesma simpatia que sua mãe fez com você quando você tinha 5 anos e estava ficando gaga. Mas nós não raspamos a sua cabeça. Ah, e sua mãe fez também, ela também era gaga quando pequena”. Pronto, o distanciamento mantido no campo foi dissolvido com um comentário passageiro que me tornou tão nativa quanto o meu nativo.

Em uma noite que os sapos cantavam, também em São Benedito do Capivari, Mestre Antônio me sussurou que havia muitos feiticeiros que faziam “coisa ruim” com sapo. “Coisa ruim é feitiço” ele me disse. Esses feiticeiros, de acordo com o Mestre escrevem o nome da pessoa que querem “jogar o feitiço” em um papel e o amarram na boca do sapo até que esse morra. Se o sapo cair morto de barriga pra cima, a pessoa que teve seu nome amarrado fica doente e pode morrer. Ele me assegurou que não faz o feitiço mas que sabe reconhecer quando alguém fez¹⁸⁴.

No dia seguinte, ainda conversávamos sobre os feitiços e Mestre Antônio me relatou sobre a **breve**, nome dado a uma pedra que seu avô Artur usava para retirar veneno de feridas causadas por mordida de cobra. Estávamos em sua “roça” – termo que não se limita à casa e ao terreno que possui na comunidade de São Benedito do Capivari, mas a um estado, “estar na roça”, além de práticas realizadas, como comer farinha de andú com banha de porco no fogão à lenha, e tomar cachaça às 8 da manhã – conversando na sala e tomando um café antes do almoço ficar pronto.

De acordo com ele, o avô paterno Artur Barreiro – a quem atribui grande parte de seus conhecimentos - utilizava a pedra, colocando-a sobre a mordida de cobra. Quando a pedra se soltava da

¹⁸⁴ Lembro-me aqui das descrições realizadas por Evans-Pritchard em seu livro *Bruxaria Oráculos e Magia entre os Azande* ([1937], 2004). O autor pontua que os Azande não acusavam o bruxo, mas reconheciam a presença de bruxaria, lá a “bruxaria é onipresente”, ele afirma (:43).

ferida era o sinal de que o veneno havia sido sugado por ela e não estava mais no sujeito.

Pedi para que ele me explicasse mais sobre a tal **breve**. Pois bem, ele pensou um pouco e disse: “já sei, vou te contar a história da Joana de Barro”.

E me contou: A Joana de Barro é a mulher do João de Barro. Mas a Joana de Barro tinha um “amante” com quem se encontrava em sua casa, quando seu marido, o João de Barro, saía para “trabalhar”. Certa vez, o João de Barro, desconfiado da Joana de Barro, se escondeu e ficou “atocaiano” sua casa. Nesse dia, ele teve certeza da traição porque viu o “amante” de Joana de Barro entrando em sua casa. Assim que o “amante” saiu, o João de Barro pôs uma folha de árvore na porta da casa e espalhou barro sobre a folha. Este, ao secar enrijeceu e tapou a saída da casa que também era de barro, o que João de Barro fez para matar Joana de Barro. E se foi. Por sorte, afirma o Mestre, o “amante” voltou e furou o barro “com o biquim”. A folha caiu e ele salvou a Joana de Barro.

Mestre Antônio me disse: “a folha, também é uma breve e quem encontrá ela pode abrir qualquer porta”.

Ao final do campo realizado no Vale do Jequitinhonha, passei uma semana em Belo Horizonte consultando a biblioteca da UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais – e aproveitei para visitar a minha madrinha a quem contei sobre a pedra que sugava veneno de cobra.

Surpresa: ela me recordou que quando eu fui picada por uma aranha marrom (*Loxocles* sp.), em 2005, ela colocou uma pedra preta usada por meu bisavô em mordidas de cobra. Ela disse: “ele usava para puxar o veneno, quando ela cair é porque o veneno saiu”. Na época, seis anos antes de conhecer a “breve” do Mestre Antônio, lembro-me que esperamos com fé - que eu poucas vezes tinha, mas em se tratando de uma picada de aranha marrom até o cientista mais descrente abraçaria a tentativa - até que ela caísse.

Essas “coincidências” em meu encontro com esse Mestre propiciaram que eu realizasse o famoso exercício proposto por Roberto

da Matta (1978) sobre “tornar o familiar estranho” e vice versa. O que todas essas “simpatias” revelavam sobre o Mestre?

Mestre Antônio se apresentou a mim como um grande conhecedor do “mundo do cerrado”, um mundo relacional que está em constante construção, no qual ocorrem trocas e negociações. Nesse “mundo” Mestre Antônio é um “curador de cobra” como descrito nos relatos de Spix e Martius pelo cerrado mineiro (Spix e Matius, 1981 *apud* Ribeiro, 1999), é também como um conhecedor de folhas próximas a amuletos que podem abrir qualquer porta, conhecedor de feitiços revelados em sussurros além de perceber as doenças e saber como curá-las com plantas **quentes** e **frias** e preveni-las com “pilas de coelho”. Para o Mestre, as simpatias do pau de angu e da breve remetem às práticas dos seus antepassados, e a possibilidade de realizar feitos únicos que só eles são capazes.

Ponto que apenas algumas de suas práticas e conceitos nesse “mundo” foram aqui descritas, outras tantas estão no meu caderno de campo e em algumas horas de gravações que ficarão para trabalhos futuros ou para futuros pesquisadores interessados em conhecer esse Mestre.

Como último capítulo proponho apresentar os conhecimentos desse jequitinhonhense sobre a construção de seus famosos instrumentos musicais.

Tabela 1 – Medicinais.

Plantas	parte da planta	Quente /fria	uso	espécie ou família botânica
alecrim	folhas		apreparo*	<i>Rosmarinus officinalis L.</i>
arnica	galho	quente	dor	Compositae
arruda	folhas		apreparo	<i>Ruta graveolens L.</i>
bacu pari/rufão	casca da raiz	quente	nervo e potencial sexual	<i>Cheiloclinium cognatum (Miers) A.C.Sm.</i>

barbatimão	tronco	fria	cicatriz	<i>Stryphnodendron</i> Mart
boldo	folha	quente	ressaca	Lamiaceae
canela	folha	quente	gripe	Lauraceae
cangussu branco	raiz/batata	frio	contra veneno	
carapiá	raiz	quente	gripe	
carobinha	folha	quente	coceira	Caesalpinoideae
carqueja	folha	quente	felo**	Compositae
casca de pau de fumo	casca		apreparo	
cervejinha	raiz	fria	pedra nos rins	
chapeu de couro	folha	fria	infecção na bexiga	<i>Echinodorus</i> Rich. & Engelm. ex A.Gray
fumo	raiz	quente	zipele [erisipela]	
galuina do campo	folha	fria	bexiga /urina	<i>Palicourea rigida</i> Kunth
imburana	semente	quente	rapé/ contra feitiço	<i>Amburana cearensis</i> (Allemão) A.C.Sm
ipê roxo	casca	quente	câncer	<i>Tabebuia avellanadae</i> Lorentz ex Griseb
jatobá do campo	casca	quente	sabor e nervo	<i>Hymenaea stignocarpa</i> Mart.
jiló	fruto	amargo	felo, gastrite	<i>Solanum gilo</i> Req. ex Dunal
joão borandi	folha	quente	curar/ estourar dente	
junco	folha	frio	vento preso	

*Note que as plantas utilizadas para o **apreparo** não são definidas quanto a “quente” e “frio”.

** Felo - é um local dentro do fígado da pessoa, ele é quente e amargo e coordena o intestino

Tabela 2 – meizinha de horta

méizinho de horta	espécies ou família botânica
casca de laranja	<i>Citrus</i> L
catanga de mulata	<i>Tanacetum vulgare</i> L.
enxota*	
erva doce	
hortelã	<i>Mentha</i> L
manjericão	<i>Ocimum basilicum</i> L.
poejo	<i>Mentha pulegium</i> Luce
quitoco	
sassafrás	<i>Ocotea odorifera</i> (Vell.) Rohwe

*plantas sem identificação não estavam disponíveis para identificação

Tabela 3 – Plantas indicadas para construção de instrumentos

Plantas	instrumento/ou parte	onde encontrar	Espécie ou família botânica
candeia	vaqueta	Campo	
cipó de são joão	aro	Capoeira	
cipó terrinha	caatinga	Vaqueta	
gameleira vermelha	tambor	Caatinga	
grão de galo	arco pra caixa de folia	Caatinga	
imburana	lateral caixa	Capoeira	<i>Amburana cearensis</i>
ipê amarelo*	tambor lingua, vaqueta		
Ipê roxo	tambor lingua, vaqueta	Capoeira	<i>Tabebuia avellanedae</i>
jacarandá	viola		
jatobá preto	lateral	Campo	<i>Hymenaea sp.</i>
jatobá vermelho	lateral	Caatinga	<i>Hymena sp.</i>
Jequitiba rosa	lateral tambor		
laranjeira braba	lateral caixa	Campo	
marmilim da casca vermelha	suporte/lateral de caixa		
mesca	resina para afinar arco de violino	Cerrado	
mutamba vermelha	arco de caixa	Capoeira	
mutambinha	arco de caixa	Capoeira	
pau d'olho (branco)	arco de caixa	Capoeira	<i>Copaifera langsdorf</i>
pau d'olho da casca vermelha	arco de caixa	Campo	<i>Copaifera langsdorf</i>
pau sangue (tronco branco)	tambor	Caatinga	
pau sangue (tronco vermelho)	tambor	Capoeira	
pau terra	tambor		
pau terrinha	tambor		

pequi	lateral caixa		
pereira	reco-reco		
tamburí	lateral caixa	beira de rio	<i>Enterolobium contortisiliquum</i>
abacateiro	lateral de caixa		<i>Persea</i> sp.

*Algumas plantas estão sem o registro do local para a coleta, pois foram apenas listadas pelo Mestre e não identificadas no **cerrado**.

Tabela 4 – Relação das plantas citadas pelo Mestre

Planta	usos	onde encontrar	espécies botânica
abacateiro	lateral de caixa		<i>Persea</i> sp.
açoita cavalo		capoeira	<i>Luehea</i> sp.
alecrim	apreparo		<i>Rosmarinus officinalis</i> L
algodaozim		capoeira	
ananás			
angiquim	fazer taipaba	de beira de chapada - cerrado	
angico	curtir couro	terra de cultura	<i>Anadenanthera</i> sp.
arcarí	construção de rabeça		
arnica	alivia dor		Compositae
aroeira		de capoeira	<i>Myracrodruon urundeuva</i> Allemão
aroeirinha		terra de cultura	
arruda	apreparo	nasce em casa de quem tem o dom*	<i>Ruta graveolens</i> L.
Bacu pari/rufão	nervo e potencial sexual	caatinga	<i>Cheiloclinium cognatum</i> (Miers) A.C.Sm.
barbatimão	cicatrizante	do campo	<i>Stryphnodendron</i> Mart
bola (fruto do lobo)	alimentação de vaca		
boldo	ressaca		Lamiaceae
bororó (pau bosta)	espantar inseto	cabeceira de córrego	
braúna	baqueta		
cagaitera	desinfetante		
cana	oleo de cana - apreparo		
candeia	usada como querosene/ faz vaqueta de viola		
canela	gripe	campo	Lauraceae

cangussu branco	contra veneno	capoeira	
carafãba do cipó		capoeira	
carapiá	gripe		
carobinha	“resolve coceira”		Caesalpinoideae
carqueja	felo*	quintal	Compositae
catinga de mulata	meizinha		<i>Tanacetum vulgare</i> L.
casca de pau de fumo	apreparo		
cedro capote		caatinga	
cervejinha	pedra nos rins	caatinga	
chapéu de couro	infecção na bexiga	grotã/ beira de rio	<i>Echinodorus</i> Rich. & Engelm ex A.Gray
cipó de são João	aro	capoeira	
cipó marra vaquinha		caatinga	
cipó marvadero		caatinga	
cipó quatro quina	construir chapéu	caatinga	
cipó terrinha	vaqueta	caatinga	
cipó terrinha	vaqueta	caatinga	
cipó tímbo		caatinga	
cravo	rapé		<i>Syzygium aromaticum</i> (L.) Merr. & M.Perry
enxota	meizinha		
erva doce	meizinha		
espada de São Jorge	apreparo		<i>Sansevieria trifasciata</i> Prain
espim de agulha		capoeira	
espim de santo antônio		capoeira	
flor de defunto		lugar que tem o dom	
fumo	apreparo/ cura zipela		
galuina do campo	bexiga /urina		<i>Palicourea rigida</i> Kunt h

gameleira velha	tambor	caatinga	
gonçalo	folha produz esterco	capoeira	Anacardiacea
grão de galo	arco pra caixa de folia	caatinga	
gravatá		cerrado	
guiné	contra feitiço		<i>Petiveria tetrandra</i> Go mes
hortelã	meizinha		<i>Mentha</i> L.
ibirucu do campo		campo	
imburana	rapé/ contra feitiço lateral caixa	capoeira	<i>Amburana cearensis</i> (Allemão) A.C.Sm
imenda nervo	apreparo		
ingazeiro			Leguminosa Mimosoidea
ipê amarelo			
Ipê roxo	tambor língua, vaqueta/ cura câncer	capoeira	<i>Tabebuia avellanadae</i> <i>Lorentz ex Griseb</i>
jaca branca	medicinais		
jacarandá	baqueta e viola		
jatobá de caatinga		de caatinga, fruto preto	<i>Hymenaea</i> Mart..
jatobá de mato virju		fruta vermelha	
jatobá do campo	alimentação e doença de nervo		<i>Hymenaea stigonocarp</i> <i>a</i> Mart. ex Hayne
jatobá preto			<i>Hymenaea</i> Mart
jatobá vermelho			<i>Hymena</i> sp. Mart
Jequitibá rosa			
jiló	para o felo, combate gastrite		<i>Solanum gilo</i> Req. ex <i>Dunal</i>
joao borandi	curar dente - estourar dente		
junco	vento preso		
jurubao	tosse - quente dirigido de friagem	campo	
lagramina	dor de cabeça, febre		
Laranjeira	lateral caixa	campo	Citrus L.

braba

laranjeira branca	lateral do tambor	campo	Citrus L.
laranjeira do campo	lateral do tambor/ meizinha	campo	Citrus L.
laranjeira vermelha		campo	Citrus L.
lima de beira de rio	dormir	beira de rio	<i>Citrus L.</i>
limaozim de beira de rio	fazer sabão	beira de rio	<i>Citrus L.</i>
limazim de beira de rio	remédio pra dormir	beira de rio	<i>Citrus L.</i>
louro	proteger	lugar que tem o dom	
macambé	tingir roupa		
mama cadela			
mamona de maria pobre	fazer sabão		
mangaba	alimentação - purgante		
manjerição	meizinha		<i>Ocimum basilicum L.</i>
maria mulata		terra dura	
marmilim da casca vermelha	suporte de caixa		
marmilim da casca vermelha	suporte/lateral de caixa		
mentrasto	intestino		
mentraz	estomago - quente		
mesca	resina para afinar "cabelo" de violino	cerrado	
monjolo	reumatismo		
murici			
mutamba branca	arco de caixa		
mutamba da casca vermelha	arco de caixa	caatinga	
mutamba	arco de caixa		

vermelha			
mutambinha	arco de caixa		
nó de cachorro	bom pra cabeça/ potencia sexual		
pacari	tinge roupa		
paínera			
pau d'olho (branco)	arco de caixa	capoeira	<i>Copaifera langsdorffii</i> Desf.
pau d'olho da casca vermelha	arco de caixa	campo	<i>Copaifera langsdorffii</i> Desf.
pau doce	usada na pinga pra não ficar bêbado		
pau ferro		capoeira	
pau sangue (tronco branco)	tambor	caatinga	
pau sangue (tronco vermelho)	tambor	capoeira	
pau terra	tambor	caatinga	
pau terrinha	tambor		
pau terrinha de campo	artesanato	campo	
pau d'olho do campo	usado pra fazer arco de caixa (por ser macio)	campo	<i>Copaifera langsdorffii</i> Desf.
pequi de caatinga	lateral caixa	caatinga	
pequi do campo	da mais gordura que o de caatinga	campo	
pereira	reco-reco	terra de cultura	
pimenta malagueta	tira calor de queimadura		
pinha branca do campo	dor	campo	
pinha vermelha	pra coluna e para pedras nos rins	capoeira	
pinha vermelha do campo	coluna e rins	campo	

poejo	meizinha		<i>Mentha pulegium</i> Luce
quilombo	contra inveja/fechar corpo		
quina de papagaio	abortiva	grotá	
quina de vaca	barriga inchada/febre dirigida de intestino	grotá	
quitoco	Meizinha/ resguardo		
roseta		capoeira	
salsa parreira	bexiga/rim		
salvia	serve pra unir (escravos machucados)		
sassafrás	alimentação/ gripe e nervo		<i>Ocotea odorifera</i> (Vell.) Rohwe
sucupira	estômago	caatinga - terra de cultura	
taipoca		caatinga	
tamborí	lateral de caixa	campo	<i>Enterolobium contortisiliquum</i> (Vell.) Morong
tamborí	lateral caixa	beira de rio	<i>Enterolobium contortisiliquum</i> (Vell.) Morong
taquara		beira de rio	
timbó			
tingui	fazer sabão	capoeira	<i>Magonia pubescens</i> A. St. Hil
três quina/ ananás	trepadeira de enfeite		
vara de arapuca		capoeira	
vassorinha	resfriado		
velao branco da beira de rio	vertendo água vermelha (urina vermelha)/ disenteria	beira de rio	
velao branco de beira de rio	vertendo água vermelha	beira de rio	
vinhático	curtir couro	grotá	

* Lugar que tem o “dom” de acordo com o Mestre se refere á casa de descendente de escravos. De acordo com ele são Locais que o “dom” de escravo está e onde algumas plantas como o

louro e a flor de defunto nascem. Essas são plantas consideradas “difíceis de achar”, pois não “gostam de nascer em “qualquer lugar”

CAPÍTULO 4

Os instrumentos, as construções



Mestre Antônio riscando o círculo no tronco que será escavado e transformado em tambor.
Foto: Leticia Coelho; 07/2011

Os instrumentos

Durante a Festa de São Benedito realizada em Minas Novas em Setembro de 2010, e posteriormente também durante a Festa de Nossa Senhora do Rosário – realizada em Junho de 2011, fiquei surpresa em perceber que todos os grupos que se apresentavam, vindos de diversas comunidades do Alto Jequitinhonha, tocavam os instrumentos da **linha** do Mestre Antônio. Alguns foram confeccionados pelo Mestre, e outros foram confeccionados em oficinas que ele ministrou aos referidos grupos. São **caixas, tambores, reco-recos e tamborins** construídos com as madeiras do **cerrado** e peles de animais.

Seus instrumentos são tocados nas manifestações da Irmandade do Rosário por Congadeiros e Tamborzeiros¹⁸⁵, devotos de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, por percussionistas de Minas Gerais que estudam as músicas de Congado e encomendam ao Mestre caixas e tambores, e também pelos alunos que realizam sua oficina e passam uma semana aprendendo a construir o próprio instrumento. Esses instrumentos estão em muitos locais.

Pensando o estudo dos tambores como parte de uma antropologia da música (Menezes Bastos, 1999), considero que os instrumentos não devem ser entendidos como representações de uma “cultura”, como se essa os determinasse. Mas como o próprio pensamento de quem os toca e os produz entendido dentro das diversas relações e usos desses objetos. Eles podem ser percebidos não como o fim (já produzidos), mas como fonte de um pensamento. Os estudos como o de Menezes Bastos (1996, 1999, 2001), Vidal (1992) e Lagrou (2006) sobre os objetos, artesanatos e grafismos, apontam para a relevância de compreendê-los através da descrição das concepções e relações entre os “nativos” e as suas construções artísticas. Portanto, proponho pensar o Mestre a partir de seus instrumentos e as relações que ele constrói com eles e a partir deles.

¹⁸⁵ Como descrito no capítulo 1, os Tamborzeiros são os membros do grupo Tamborzeiros da Irmandade do Rosário e os Congadeiros são membros do Congado de São Benedito, responsáveis por executar os toques nos tambores e caixas durante a apresentação dos respectivos grupos.

Farei uma apresentação inicial de quais são esses instrumentos confeccionados pelo Mestre, e toda a nomenclatura descrita por ele sobre os materiais, as forma, estruturas, teorias e classificações em diálogo com a classificação organológica¹⁸⁶ de Hornbostel-Sachs(1961[1914]). Os autores produziram uma tabela classificatória em que agrupam diversos instrumentos, a partir de semelhanças estruturais entre eles e do mecanismo no qual se produz som nos mesmo: membranofones¹⁸⁷- qualquer instrumento cujo som é produzido pela vibração de uma membrana ou pele esticada num suporte, a qual pode ser diretamente percutida com baquetas ou com os dedos, ou friccionada etc. (p.ex., os tambores em geral) -, cordofone – instrumento musical cujo som é produzido pela vibração de uma ou mais cordas estendidas entre pontos fixos (p.ex., a harpa, o violino etc.) –, aerofones – instrumento que soa através de uma coluna de ar posta em vibração. Minha intenção é posicionar os classificadores – o Mestre e Hornbostel-Sachs – em diálogo tendo em vista as contribuições da teoria nativa, sobre os instrumentos de **linha africana**, à ciência musical.

Apresentarei também, mais detalhadamente, o método ergológico – construção dos instrumentos – ensinado pelo Mestre na oficina que ocorreu no XXIX FESTIVALE, realizado na cidade de Jequitinhonha em Julho de 2011. Ponto que durante a minha estadia em São Benedito do Capivari após o FESTIVALE, o Mestre construiu alguns tambores (ele mesmo) sobre os quais falarei mais ao final do capítulo. A escolha por descrever a oficina surge como uma forma de apresentar aos leitores o local onde o Mestre pratica o ofício que o tornou reconhecido, bem como elucidar os mecanismos que ele utiliza para ensinar seu ofício.

A caixa

A **caixa** de Congado e a **caixa** de Folia são instrumentos que de acordo com o Mestre compõe sua “**linha africana** de tambores”, sendo o som produzido a partir do impacto da **vaqueta** [baqueta] em uma das

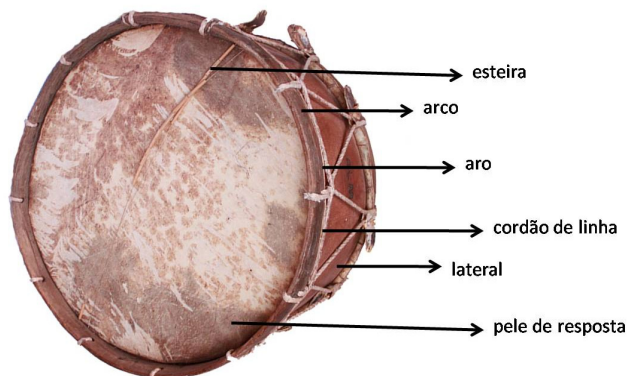
¹⁸⁶ A forma, o material e a estrutura “*sem deixar de considerar a sua produção musical, além de critérios ligados a fatores socioculturais e a crenças que determinam o seu uso e o status de seus músicos*” constituem a ciência musical chamada organologia, de acordo com Oliveira Pinto (2001).

¹⁸⁷ De acordo com as definições de Houaiss.

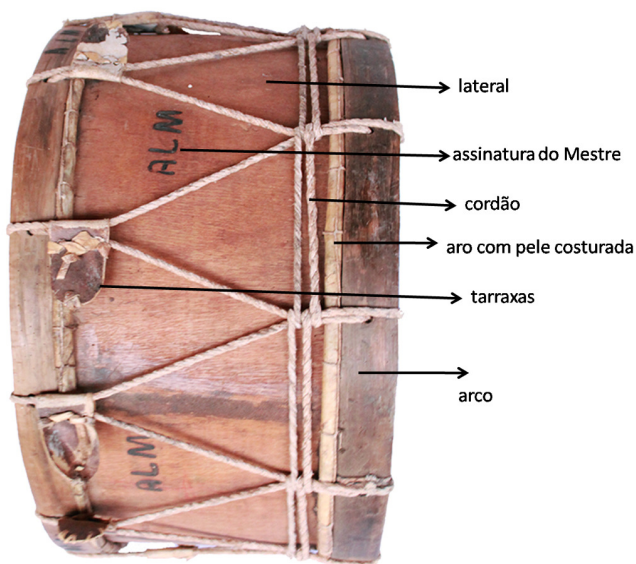
peles do instrumento. Elas podem ser identificadas na posição número 21 da tabela Hornbostel-Sachs (1961[1914]) como tambores membranofones de percussão, elas possuem pele dos dois lados sendo uma a **pergunta** - a pele percutida com **vaquetas** [baquetas] - e a outra a **resposta** que repercute o som produzido na primeira. Fixada no **aro** da pele de **resposta** está a **esteira**, uma estrutura composta por um fio de linha de algodão que atravessa o diâmetro da pele, preenchida por miçangas produzidas a partir da raque – eixo central da pena de galinha. Os dois, fios e pedaços de raque, formam a **esteira** e conferem à **caixa** um som chiado, devido à sua vibração junto à pele de **resposta**. A estrutura da caixa é de madeira e composta pela **lateral**, **aro** e **arco**. A **lateral** é a parte central da caixa, também chamada pelo Mestre de “corpo da caixa”. Ela é produzida a partir de troncos das árvores de **laranjeira braba** (*Citrus* L.), **marmilim da casca vermelha**, **imburana** (*Amburana cearensis* (Allemão) A.C.Sm.), **tamborí** (*Enterolobium contortisiliquum* (Vell.) Morong) e **pequi** (Carioceae). Os troncos ou **toras** – como define o Mestre – são descascados por fora e escavados por dentro e posteriormente lixados¹⁸⁸.

O **aro** é a estrutura circular construída a partir de **cipó de São João**, utilizada para encaixar as duas peles nas extremidades da **lateral**. São, portanto dois **aros**. Neles as peles são afixadas com cola branca, costuradas com linha e agulha e posicionadas nas extremidades abertas da **lateral**. O **arco** é também uma estrutura circular, porém mais grossa que o **aro** e com furos atravessados por um **cordão** de linha encerada com cera de abelha **uruçu** (*Melipona* sp).

¹⁸⁸ A descrição detalhada se encontra mais adiante na etnografia da oficina.



Caixa construída pelo Mestre Antônio.
Foto: Letícia Coelho 08/2011



Caixa construída pelo Mestre Antônio. Foto lateral
Foto: Letícia Coelho; 08/2011

O **arco** pode ser construído a partir de madeiras de **grão de galo**, **mutamba vermelha**, **mutambinha**, **pau d'olho** (*Copaífera langsdorf*) e **pau d'olho da casca vermelha** (*Copaífera langsdorf*). Os **arcos** são descritos pelo Mestre como responsáveis pela afinação da

caixa. A afinação do instrumento ocorre a partir de um sistema de amarração em que o **cordão de linha** é trançado e **tarraxas de couro** o comprimem. Na foto acima, produz-se a afinação, empurrando as tarraxas para a direita, aproximando o cordão nos locais em que ele se distancia. Dessa forma aproximam-se os **arcos**, que por sua vez pressionam os **aros** e esticam a pele produzindo a afinação. O **cordão de linha** é produzido utilizando-se linha de algodão grossa, trançada e encerada com cera de abelha, o que lhe confere atrito e impede que a afinação mude com o toque do instrumento. **As tarraxas de couro** são produzidas a partir de tiras de couro de boi, ainda com a pelagem.



Vaqueta confeccionada pelo Mestre.
Foto: Letícia Coelho; 08/2011

De acordo com o Mestre, a pele utilizada na caixa é fina e deve ser de couro de bezerro de nove meses a três anos, com os pelos removidos. De acordo com ele:

“Coro de bezerro, até nove meses da. Mas aí ce fala, bezerro não nasce de nove meses, quem nasce de nove meses é gente. Mas é que eles mata as vacas no frigorífico, tira os bezerro, tira o corim e faz lingüiça faz mortadela da carne de bezerro. Bezerro de dois meses, de até 3 anos. Dependendo da grossura, né? Caixa com som melhor, de folia de divino tem couro fino. Cabrito, bode e carneiro [pele] serve pra caixa”.

“A caixa é a mulher do tambor” me descreveu o Mestre. De acordo com ele, ela é a mulher porque é mais forte que o tambor, pois a mulher “tem de parir, agüenta mais o tranco”. Mais uma vez a ordenação a partir da diferença de gênero surge no discurso do Mestre. Apesar de o tambor ser “marido” da caixa, ele construiu um “tambor fêmea”. Portanto, o tambor pode ser macho ou fêmea, discussão que apresento mais adiante.

A **caixa** é tocada com o uso de **vaquetas** [baquetas] que são varetas com aproximadamente¹⁸⁹ dois centímetro de diâmetro na espessura e vinte e cinco centímetro de comprimento. Elas podem ser construídas a partir de **ipê roxo** (*Tabebuia avellanadae* Lorentz ex Griseb), **jequitibá**, **pau terra** e **pau terrinha**. Mestre Antônio assina suas caixas utilizando a sigla A. L. M. – Antônio Luiz de Matos e M.A. – Mestre Antônio, como um pintor assina seu quadro quando pronto.

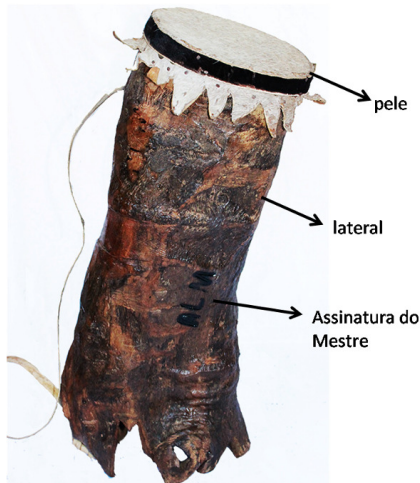
A **caixa** é um instrumento tocado nos grupos de Congado de São Benedito, na banda de Taquara e grupos de Marujada. Esses são manifestações que compõem a Irmandade do Rosário dos Homens Pretos de Minas Novas, Irmandade religiosa composta por devotos de Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Santa Ifigênia. Ela é responsável pela realização das Festas anuais de louvor aos santos citados, uma instituição religiosa de poder na cidade, da qual fazem parte as “famílias poderosas” descritas pelo Mestre. Ele, por sua vez toca sanfona no Congado de São Benedito e afirma ser um membro da Irmandade, um “unido do Rosário”.

Os grupos participaram da Festa de São Benedito, que ocorreu em setembro de 2010, e da Festa de Nossa Senhora do Rosário, realizada em junho de 2011. Além da **caixa**, todos os grupos tocam pandeiros, chocalhos e reco-recos, sendo a viola e a sanfona tocadas só no Congado e as flautas¹⁹⁰ tocadas apenas na Marujada e na Banda de Taquara

¹⁸⁹ As medidas dos instrumentos e vaquetas variam de acordo com quem as confecciona. Essas medidas ficarão mais claras na descrição etnográfica da oficina do FESTIVALE.

¹⁹⁰ Magalhães (2010 a) em *Canudos, Gaitas & Pifanos: as flautas do norte de Minas* realiza um grande apanhado dos grupos que tocam e constroem suas flautas, a partir do estudo de documentos históricos e do registro de imagens de instrumentos antigos e descrição de algumas histórias dos grupos. Já em *Cancioneiro do Jequitinhonha* (2010 b), o mesmo autor reúne as partituras transcritas por ele na região do Jequitinhonha.

A *caixa* já foi citada em alguns trabalhos como um instrumento tocado em manifestações religiosas que louvam Nossa Senhora do Rosário, como a Guarda¹⁹¹ de Congado e o Moçambique¹⁹². Lucas (2002a) apresenta a descrição dos instrumentos usados pelos moçambiqueiros¹⁹³ nos Festejos de Nossa Senhora do Rosário, em que as *caixas* definidas pelos músicos e dançantes como “discípulas do tambor” (: 91) e descritas pelos membros do grupo como um modelo adaptado



Tambor confeccionado pelo Mestre e suas partes.
Foto: Letícia Coelho, 08/2011

¹⁹¹ De acordo com Martins (1997), guarda designa um “grupo específico de dançantes, com suas vestes, funções e características próprias dentro do grupo” (: 31). Guarda ou Terno de acordo com Lucas (2002b), são as “unidades independentes ou partes constituintes da Irmandade do Rosário, sendo seus componentes negros ou descendentes de negros, sendo que atualmente alguns brancos também participam” (: 116) (tradução minha). Ainda de acordo com a autora, a guarda de Congado é “a guarda que segue à frente do cortejo abrindo caminho. Vestem calças, blusas brancas sobre as quais colocam uma saia azul ou rosa, e na cabeça, portam um capacete alto ornamentado com fitas coloridas, flores e espelhos” (: 21)

¹⁹² O Moçambique é definido por Lucas (2002 a) como “a guarda responsável por conduzir reis e rainhas, que são os últimos no cortejo. Seus saiotes são azuis ou brancos, colocados também sobre a roupa branca. Na cabeça, amarram um lenço azul ou branco conforme a cor da saia” (:21). Mas “*não só de tambores se faz um grupo de Moçambique*” (Lucas, 2002a), pois existem também os *patangomes*, que são chocalhos tocados com as mãos feitos a partir de latas com sementes dentro, e as *gungas* que são chocalhos de latas menores presas nos tornozelos com uma tira de couro, tocados quando se dança.

¹⁹³ Tocadores na Guarda de Moçambique, definida pela autora como “a guarda responsável por conduzir reis e rainhas, que são os últimos no cortejo. Seus saiotes são azuis ou brancos, colocados também sobre a roupa branca. Na cabeça, amarram um lenço azul ou branco conforme a cor da saia” (:21)

dos tambores usados no Candombe¹⁹⁴, para se tocar durante os cortejos pelas ruas. A mesma autora afirma ser a caixa responsável por manter o que ela chama de “ciclo da manifestação”, composto por aberturas e fechamentos rituais que garantem união e proteção ao grupo, assim como o rosário [terço], definido como uma seqüência de contas em um ciclo fechado (Lucas, 2006). Em minha monografia (Braga-Coelho, 2009) sobre os grupos de Congado da zona da mata mineira, a *caixa* foi descrita como o instrumento de maior hierarquia, assim como os caixeiros – tocadores de caixa – os músicos descritos como “os que comandam”, responsáveis por iniciar e terminar as músicas e embaixadas faladas a partir de toques específicos (: 30).



Os Tamborzeiros da Irmandade do Rosário. Nos tambores da esquerda para a direita: repique, mussum/pancada e chama. Festa de São Benedito. Foto: Letícia Coelho. 09/2010

Mestre Antônio afirma que as caixas protegem do mal. Ele me sugeriu tocar a **caixa** que confeccionei – quando fui sua aluna – antes de entrar em casa, dentro e fora da casa, para “espantar coisa ruim”. Porém, em Minas Novas, os instrumentos considerados “mais próximos da santa” são os **tambores**. Eles ocupam uma posição central dentro dos instrumentos tocados durante as festas de louvor aos Santos. Eles são carregados e tocados pelos Tamborzeiros da Irmandade sobre o Rio Fanado até o local onde se encontra a santa para sua “buscada”.

¹⁹⁴ Candombe em Minas Gerais se distancia do Candombe argentino e uruguaio por ser uma manifestação religiosa de “portas fechadas” (Lucas, 2002a), ou seja, apenas alguns iniciados podem participar e somente homens podem tocar os tambores. Os tocadores de Candombe ocupam, de acordo com a autora, o primeiro lugar na hierarquia dos tambores de Nossa Senhora do Rosário, pois de acordo com o mito de aparição da Santa, foram eles os responsáveis por levar a Santa até a Igreja.

O tambor

“Desse meu tambor ninguém faz. Lá no Maranhão tem que ponhá no fogo pra estica a pele. Esse daqui não perde afinação” me disse o Mestre se referindo aos tambores utilizados pelos



Tamborzeiros “buscando” a santa no rio Fanado. Membros da Guarda de Honra ao fundo (vestidos de azul) “guardando” a santa.

Foto: Letícia Coelho; 6/2011

grupos de tambor de crioula. O **tambor** é um instrumento construído a partir de um tronco escavado e lixado, que se torna a **lateral**, e uma pele esticada e afixada em uma das extremidades. A **lateral** pode ser construída a partir de madeiras de **gameleira vermelha**, **pau sangue** e **pau terra**. A pele utilizada é grossa, de acordo com o Mestre, de bezerro a partir de três anos, com ou sem pêlos.

O tambor pode ser identificado na posição número 21 da tabela Hornbostel-Sachs (1961{1914}) também como um tambor membranofônico de percussão porém com uma única pele. As vibrações da pele podem ser produzidas, nesses tambores, pela percussão das mãos e de **vaquetas**. Essas são percutidas também na lateral produzindo um som de duas madeiras sendo batidas.

Eles são tocados no grupo dos Tamborzeiros do Rei Tiago e dos Tamborzeiros da Irmandade do Rosário. Esses são os responsáveis por buscar e levar a imagem de Nossa Senhora do Rosário, acompanhando o rei e a rainha ao longo dos cortejos. De acordo com o mito de aparição de Nossa Senhora do Rosário, os Tamborzeiros foram os únicos, dentre todas as autoridades da cidade, que conseguiram tirar a santa do Rio Fanado – rio que passa por Minas Novas – e levá-la para a Igreja¹⁹⁵.

¹⁹⁵ O Cortejo da festa de Nossa Senhora do Rosário inicia-se com a “buscada da Santa” no rio Fanado. Os Tamborzeiros entram no rio e buscam a Santa que está em uma pedra. A imagem se encontra no local desde as quatro da manhã sendo velada por uma senhora que afirma fazê-lo por mais de dez anos. Além dela, dois representantes da Guarda de Honra. Eles tocam duas caixas e conduzem o

Como disse a algumas linhas atrás, os tambores são carregados e tocados pelos Tamborzeiros – que caminham dentro do rio – até o local onde a santa se encontra. Ela é conduzida pelos membros da Guarda de Honra, que atravessam o rio até a margem carregando a santa e sendo seguidos pelo toque dos Tamborzeiros.

Essa manifestação ocupa, portanto, uma posição de respeito reconhecida pelos demais grupos e pelos participantes da festa. Os tambores tocados pelos Tamborzeiros da Irmandade são organizados em número de três: **mussum** – também chamado de **pancada**, **chama** e **repique**.

De acordo com o Mestre, quem inicia o toque é o **chama**, o que possui o tamanho intermediário aos demais. A lateral deve ter a espessura de até oito milímetros e a altura de até oitenta centímetros. O diâmetro da lateral e, portanto, da pele é de vinte centímetros. As digitações do toque ocorrem no centro da pele.

O **mussum** também chamado de **pancada** é o maior dos três. Após a “chamada” do **chama**, ele é o segundo a tocar. Sua **lateral** deve ter até dois centímetros de espessura e noventa e cinco centímetros de altura. Ele é um instrumento que se toca em dupla: uma pessoa percute a pele e a borda e a outra bate uma **vaqueta** na **lateral** do tambor, por detrás de primeira. O diâmetro da extremidade em que se fixa a pele é trinta centímetros.

Já o **repique** é o menor dos três. De acordo com o Mestre, a madeira de **pau sangue** é a melhor para se construir o repique, por ser “mais fina”¹⁹⁶. O toque nesse instrumento ocorre no centro e na borda da pele, chamado de “toque pra fora”. Dos tambores ele é o último a participar do toque, pois os três tocam juntos, mas existe a ordem correta de cada um na música. A **lateral** do repique deve ter até oito milímetros de espessura e sessenta centímetros de altura, com o diâmetro de dezesseis a dezoito centímetros.

cortejo junto com os Tamborzeiros, seguido pelo Congado e pelos demais grupos convidados. Eu acompanhei todo o cortejo em 2011.

¹⁹⁶ “Mais fina”, de acordo com o Mestre se refere à espessura do tronco. Note que quanto “mais fina” menor o diâmetro do tambor.

Sugiro que tanto a organização dos tambores em número de três, quanto a posição hierárquica dentro da celebração de Nossa Senhora do Rosário – o grupo responsável por levar a Santa para a Igreja – se aproximam da manifestação de louvor a Nossa Senhora do Rosário Candombe, em Minas Gerais, estudada por diversos autores (Carvalho, 2000; Lucas, 2002 a, 2002b.; Pereira, 2005). Pereira (2005) descreve seu trabalho que se iniciou em 1987 sobre as celebrações do Congado e do Candombe da comunidade dos Arturos e se estendeu para a descrição do ritual do Candombe em dez cidades¹⁹⁷ mineiras. No Candombe, os tambores – membranofones – são construídos a partir de troncos longos escavados com o couro aplicado de um só lado, sendo que se diferenciam em largura e conseqüentemente em timbre: o maior e mais grave se chama *santana* (*dambá*¹⁹⁸), o médio *santaninha* (*dambim*) e o mais estreito *jeremia* (*goma*) ou *chama* (Lucas, 2002a: 89). De acordo com Lucas (2002a) além dos tambores, o Candombe possui a cuíca ou *puíta* (tambor de fricção), os *guaiás* (chocalhos de cesto) como instrumentos. Já Carvalho (2000) afirma que o Candombe possui

“uma forma estética altamente desenvolvida que combina canto harmônico muito preciso, de estilo ocidental, com um conjunto de tambores que desenvolve padrões rítmicos que parecem muito distintos da tradição de batuque iorubá e fon no Brasil, que se incluem entre os mais ‘africanos’ de nossos conjuntos de tambores. O trio de tambores do candombe parece muito aos conjuntos de tambores bantos conhecidos em outras partes do Novo Mundo, tais como os tambores redondos de Barlovento, na Venezuela.”(:10)

¹⁹⁷ São elas: Contagem (Arturos), Justinópolis, Mato do tição, Mocambeiro, Quinta do Sumidouro, Araçuaí, Macaúbas, Indequicé, Lagoa de Santo Antônio e Jequitibá.

¹⁹⁸ Nome em Bantu, de acordo com os autores.

O padrão do número três para os tambores é reconhecido dentro da percussão brasileira como de herança africana (Oliveira Pinto, 2000), mas não só no Candombe. O primeiro se fazem presentes também nos terreiros de candomblé, com os *ilús* de pernambuco – *inhã*, *melê ancó* e



Tamborzeiros tocando. Marcação com a vaqueta na **lateral** do **tambor**.

Foto: Letícia Coelho; 09/2010

melê - com os Tambores de Mina – dois *abatas* e um *tambor da mata* (Correa, 2009) , no ritual de Xangô o *rum lê e rupi* – os dois últimos percutidos com *aquidavis*, baquetas de goiabeira (Barros, 2006), nos grupos de Tambor de Crioula – *tambor grande* , *meia* e *crivador* – (Ferreti, 2002) e nos grupos de Jongo, como no Jongo da Serrinha - *tambu*, *caxambu* e *candongueiro*- (Gandra, 1995). Nos dois últimos o toque da baqueta na lateral do instrumento marca o que Oliveira Pinto (2000) chama de *linhas rítmicas* de orientação da música, que conduzem as demais variações presentes nos ritmos tocados, definidos por ele como *africanos*¹⁹⁹. Essa prática musical ocorre também nos grupos de Tamborzeiros (em destaque na foto) e merece ser mais atentamente estudada

¹⁹⁹ Saliento que, como discuti no capítulo 2, a organologia dos tambores não pode se limitar à uma “origem africana” pois, seriam os tambores *ivapu* tocado pelos índios asurini e o tambor de tracajá tocado pelos índios ticuna (Faulhaber, 2007; Pinto , 2011) também “africanos”? Penso que não. O tema merece ser aprofundado em trabalhos futuros.

O tamborim

Mestre Antônio é conhecido pela construção de **caixas e tambores**, porém ele constrói também o **tamborim**. O *tamboril* ou *tamborim* descrito por Lucas (2002a:94) no grupo de Congado dos Arturos, se assemelha ao instrumento construído pelo Mestre. O **tamborim** é um instrumento tocado no Congado de São Benedito, grupo de Minas Novas. Ele consiste em uma estrutura quadrada de madeira, chamada pelo Mestre de **arco**, e coberta com pele de um dos lados do quadrado. Ele pode ser construído a partir do **pau d’olho** (*Copaifera langsdorffii* Desf.), assim como o **arco** de caixa. O **tamborim** tem o lado de medida de **um palmo**²⁰⁰, de acordo com o Mestre, medida de **fumo de rolo** – folhas de tabaco secas e trançadas formando uma corda.

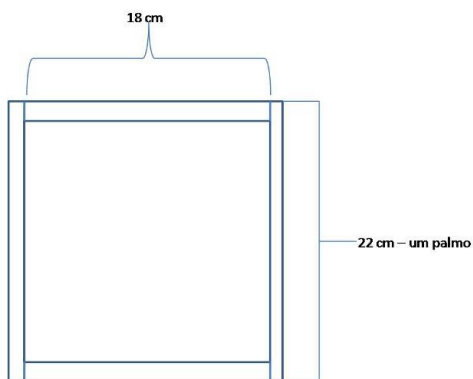
Essa medida é uma das referências do sistema de medidas que ele utiliza para construir seus instrumentos. Sua mão é a ferramenta de medida e a partir dela ele retira proporções entre os lados dos instrumentos, diâmetros e espessuras. A espessura da lateral do **tamborim** é um centímetro, chamada pelo Mestre de **metade de meia polegada** - medida da primeira falange do polegar.



Tamborim pronto na oficina do FESTIVALE
Foto: Letícia Coelho; 7/2011

²⁰⁰ O sistema de medidas do Mestre encontra-se em ANEXO 6. Pontuo que os valores em centímetro são valores que variam de acordo com a mão que produz o “palmo”.

Ele me descreveu também **uma quarta** – distância da extremidade do indicador à extremidade do polegar, com os dois dedos esticados. Já a **metade de uma quarta** – distância representada entre o indicador e o polegar mais próximos, que indica metade da medida anterior.



Desenho esquemático do arco de **tamborim**.
Desenho: Letícia Coelho; foto 07/2011



Foto de uma estrutura de tamborim
Foto: Letícia Coelho, 08/2011

Essas medidas, de acordo com o Mestre, são medidas usadas para a venda de fumo no mercado. É possível comprar **um palmo, um palmo e uma quarta, meia quarta, uma polegada** e assim por diante, de fumo em rolo²⁰¹. Medida em centímetro, o **palmo** do Mestre vale vinte e dois centímetros.

Para construir o **tamborim** com sua lateral quadrada de lados iguais, deve-se cortar a madeira em quatro peças de dois comprimentos diferentes. Duas peças com vinte e dois centímetros e duas com dezoito centímetros, de acordo com o Mestre, “pra encaixar”.

As peças de mesmo comprimento são posicionadas em lados opostos, formando o quadrado e pregadas nas extremidades com prego. A espessura de um centímetro complementa os centímetros que faltam nos lados de dezoito centímetros. A pele é pregada na **lateral** com cola branca e pregos. Como acabamento, o Mestre utiliza couro mais grosso, comparado ao da pele do instrumento, para construir uma alça, que facilita o uso do instrumento.

Pandeiro

O Mestre me relatou que constrói **pandeiro**, porém durante o trabalho de campo, não foi construído nenhum, nem por ele tampouco por seus alunos.

Em sua casa ele me mostrou um **arco** de **pandeiro**, que havia começado a construir, mas não o havia terminado. Ele se assemelha ao **arco** da **caixa**, com vinte centímetros de diâmetro e pode ser construído também a partir de madeira de **pau d’olho** (*Copaifera langsdorffii* Desf.). Ele possui três orifícios largos no **arco**, onde, de acordo com o Mestre, devem-se posicionar tampas de garrafa amassadas, as **platinelas**. A



Esquema representativo do **arco** de **pandeiro**

²⁰¹ Durante uma de nossas caminhadas em Minas Novas ele me levou pra comprar fumo e pediu uma quarta. O vendedor sacou uma vareta com marcas de medidas e foi medir. O Mestre disse a ele: “não, pode medir do jeito antigo”. O vendedor olhou para mim um tanto desconfiado e o Mestre disse: “ela quer aprender”. Sorridente o vendedor esticou o indicador e polegar e me deu a medida. Em seguida sacou novamente a vareta e me disse: “é a mesma medida ó”.

pele, que deve ser fina, é pregada com cola branca e pregos entorno do arco.

Reco Reco, reco-gogô e caixa quadrada

O reco-reco é um instrumento também tocado no Congado de São Benedito e também na banda de Taquara. Ele pode ser feito de madeira da árvore vinhático. A peça de madeira mede aproximadamente quarenta centímetros, é lixada em uma forma esférica e são feitos dentes a partir de pequenos traços profundos – aproximadamente um centímetro. Seu interior é retirado com o uso de formão²⁰² e suas extremidades são fechadas²⁰³.

Ao lado dos dentes são feitos furos para que o som de dentro do instrumento saia, quando raspado com uma vaqueta [baqueta]. Na extremidade da vaqueta podem ser pregadas tampas de garrafa amassadas que, quando tocadas, produzem um som próximo a platinelas.

De acordo com a tabela de Hornbostel-Sachs (1961 { 1914}) o reco-reco pode ser posicionado na posição de número 13, dos idiofones de fricção. Lucas (2002a) apresenta os *canzales* ou *canzalo*, instrumento semelhante a um reco-reco grande de bambu, tocado pelo Congado dos Arturos.

²⁰² A foto e o nome de cada uma das ferramentas encontram-se em anexo.

²⁰³ Não acompanhei a confecção desse instrumento nem na oficina em que fui aluna, tampouco na oficina que etnografei. Quando perguntei ao Mestre porque não se constroem reco-recos na oficina ele me respondeu: “es só qué fazê caixa, acha mais difícil”.



1



2

1 -Reco-gogô e sua vareta 2- reco-reco e sua vareta
Fotos: Letícia Coelho; 07/2008 e 07/2011

Um instrumento chamado pelo mestre de “irmão do **reco-reco**” é o **reco-gogô**²⁰⁴. Esse instrumento é descrito pelo Mestre como um instrumento indígena. De acordo com ele o “sentinela” – o índio responsável por vigiar a aldeia – tocava o **reco-gogô** para avisar os demais índios da presença de um perigo, um “instrumento seríssimo” – ele define. O **reco-gogô** também pode ser construído a partir de **vinhático**, porém sua estrutura é menos espessa que a do **reco-reco**. Ele possui, posicionado em seu centro, uma cabaça. O som é percutido a partir do toque da **vaqueta** friccionando os dentes. A cabaça confere um som mais grave, se comparado ao **reco-reco**, quando a **vareta** toca próxima ao centro do instrumento. Para construí-lo o Mestre orienta “acompanhá a curvatura do galho, que ele dá a curvatura do

²⁰⁴ A foto do **reco-gogô** foi digitalizada, pois é uma cópia de uma foto que tirei em 2008 quando fui aluna do Mestre.

instrumento”. Portanto, quem define o instrumento é a madeira e não seu construtor.

Em umas das visitas que fiz à sua casa em Minas Novas, Mestre Antônio me apresentou uma **caixa quadrada**. Esse instrumento ele disse ter feito sob encomenda de um famoso músico local²⁰⁵. É parecido com uma caixa, porém no lugar de possuir a forma redonda, é quadrada. O som também é diferente, de acordo com o Mestre, “dura menos” que a caixa normal e é mais “estalado”. Quando lhe perguntei por que fez uma caixa quadrada, ele disse que o músico minas-novense lhe encomendou um instrumento para tocar junto com um tambor língua²⁰⁶. O tambor língua é uma caixa de ressonância quadrada amplificada que possui teclas com afinações, e pode ser tocado com as mãos ou com baquetas. Mestre Antônio disse que precisou construir um tambor quadrado, na **linha** do tambor língua. Essa caixa não é construída em suas oficinas, mas possui as mesmas partes que uma **caixa** “redonda”.



Caixa quadrada
Foto: Letícia Coelho, 07/2011

²⁰⁵ Mark Gladston é o jovem músico a quem Mestre Antônio se refere. Ele faleceu em 2006 e sua música tornou-se um hino cantado pelos Jequitinhonhenses no FESTIVALE, “Jequitivale”.

²⁰⁶ O tambor língua é um instrumento em formato de uma caixa com sua lateral cortada em formato de “línguas”. Essas se aproximam de teclas com afinações diferentes. Ele possui um sistema de captação que permite a amplificação do som. A partir de uma pesquisa não encontrei referência acadêmica a esses instrumentos, mas encontrei algumas fábricas que o produzem. Para mais informações <http://www.bytech.com.br/repercuciaio/tambor.htm>

As construções

O preparo da madeira

“Hoje nós vamos buscar a madeira na lama” me disse o Mestre. Eram dez da manhã, o sol parecia ser de meio dia, e o Mestre me chamou animado na cozinha, vestido com seu jaleco da FAOP. O “uniforme” como ele chama, foi presente da FAOP durante a realização do projeto e nele está escrito:

“Fundação Artística de Ouro Preto – FAOP – Oficina de Caixas e Tambores de Congada”.

Vestido com ele o Mestre realiza todas as praticas relacionadas à confecção dos tambores, desde a coleta da madeira até as oficinas, vestido de Mestre.



Mestre retirando o **pau d’olho** da água .

Foto: Letícia Coelho; 07/2011

Nesse dia ele precisava preparar duas peças de madeira - **pau d’olho** - necessárias para a construção de **arcos** de caixa, que seriam utilizadas durante a oficina do FESTIVALE, e me convidou a buscá-las para eu conhecer o **preparo** das madeiras. As duas peças eram troncos de quase dois metros de comprimento, com aproximadamente vinte centímetros de diâmetro. Um estava mergulhado na água e amarrado a uma corda afixada na margem, outro estava enterrado em um local que é um poço na época das chuvas, mas durante a seca se torna uma área de lama. Elas haviam sido enterradas a 30 dias, de acordo com o Mestre Antônio, por ele mesmo. Ele as retirou e as descascou me apontando um líquido pastoso que se encontrava na casca, chamado por ele de **noida**. Ele a definiu como uma substância azeda que estraga a madeira e permite o crescimento de fungos.

“Dispois que a lua deu minguante três dias, oito dias no sol, pra murchá.. ela murcha ela esquentá.. murcho ce já pode por n’água[na água]. Quando ela tá azedano a noida tá saindo toda. Mesmo quando ce tiver trabaiando ce tem que por na água. Mesmo depois tem que por 3 dias n’água pra preparar. Aquele tambor [tonéis de plástico com água] é pra cabá de purificar ela. A peça fica mais fina, depois de cortá e é mais fácil tirá o resto de noida”(Mestre Antônio)

Essa sua técnica, de acordo com ele, é o que torna seus tambores duráveis. A madeira deve ser retirada durante a lua minguante, de preferência a três dias que a antecedem, descrito pelo Mestre como o período em que a lua minguante começa a **governar as águas**. Ele me afirmou que a lua orienta a movimentação das águas, e quando ela se encontra na fase minguante, a planta está com menos água²⁰⁷. Uma madeira que possui menos água, possui um **ponto de aduração** maior, expressão utilizada pelo Mestre para definir a resistência da madeira ao ataque de cupins e fungos. Deve-se deixar a madeira ao sol por oito dias para perder água e logo em seguida colocá-la na água ou enterrá-la na lama - caso seja o período de seca - por trinta dias. Nesse momento ela perderá a **noida**. Passados os trinta dias é necessário retirar a madeira, descascá-la e cortá-la em tiras – que se tornarão arcos. O Mestre afirma que elas são mantidas em um recipiente com água para retirar mais **noida** e facilitar seu encurvamento.



Mestre descascando o segundo **pau d’olho** retirado da lama
Foto: Letícia Coelho 07/2011

²⁰⁷ Alguns estudos já apontaram como adequado o uso das fases lunares para plantio e corte de plantas (Sarilo, 2000; Marques *et al*, 2007; Braga-Coelho, 2009, Santos *et al*, 2012).

Já o couro, quando comprado com pelo, deve ser raspado com vidro para removê-lo. Não presenciei essa prática, visto que os couros sem pelos são comprados pelo Mestre já tratados e cortados em diâmetros próximos aos dos instrumentos.

A oficina do FESTIVALE

Vinte e oito pessoas, entre jovens e adultos se amontoavam no corredor da escola municipal, na cidade de Jequitinhonha, onde ocorria o XXIX FESTIVALE - Festival da Cultura Popular do Vale do Jequitinhonha. Eles aguardavam o início da oficina do Mestre Antônio, uma das dez oficinas que integravam



Sala da oficina pronta para receber os alunos. *Banner* do Mestre ao fundo, ferramentas à esquerda e o altar dos **tambores**.

Foto: Letícia Coelho, 07/2011

o festival, destinadas a capacitar os agentes culturais, produtores e artistas²⁰⁸ em dança, canto, teatro de mamulengos²⁰⁹ entre outras práticas agrupadas por eles como “ligadas à arte e à cultura popular”. O festival possui ainda feira de artesanato, shows com “cantores do Vale”, apresentações de manifestações populares como o boi e a religiosas como a folia de reis, palestras e concurso de teatro e poesia²¹⁰.

Para participar das oficinas, o interessado deveria se inscrever no festival, pagar uma taxa, na qual está incluída a taxa de pagamento da oficina, a alimentação (café da manhã, almoço e jantar) e a estadia em escolas da cidade. O participante deveria levar colchonetes visto que o alojamento ocorre em salas de aula. As inscrições possuem taxas variadas para “moradores da cidade sede”, “filiados à FECAJE²¹¹”,

²⁰⁸ A definição encontra-se no site da FECAJE <http://www.fecaje.org.br/portal/>. É importante retomarmos a discussão do capítulo dois sobre o que se define como “artistas do Vale” sendo eles agricultores, professoras, estudantes que em canções, teatro e poesias expressam um *habitus* de ruralidade.

²⁰⁹ Teatro de bonecos fantoches, sendo o corpo feito de pano e o rosto e mãos de papel marche ou madeira. De acordo com Julio (2010), é uma forma de teatro de animação muito presente no nordeste do Brasil.

²¹⁰ Programação em ANEXO 7.

²¹¹ FECAJE é a federação das entidades culturais e artísticas do Vale do Jequitinhonha.

“moradores do Vale do Jequitinhonha” e “residentes fora do Vale do Jequitinhonha”, aumentando do primeiro ao último. A proposta de valores favorece a participação dos jequitinhonhenses. Mestre Antônio foi alojado no hotel junto com os artistas que participaram do Festival. Eu fiquei em uma casa alugada junto com alguns participantes do festival, localizada próximo à secretaria do evento, onde apenas dormia, pois passava



Candidatos à oficina
Foto: Letícia Coelho; 07/2011

todo o dia etnografando a oficina e nos intervalos conversando com os participantes do festival. Neca, integrante da FECAJE – a quem sou grata – com quem tive contato no primeiro dia do Festival, me inscreveu como “ajudante” do Mestre e pude realizar as refeições junto com os participantes do Festival, em uma escola pública da cidade.

A oficina do Mestre é considerada pelos organizadores do festival como uma das mais desejadas pelos inscritos e, por não ter ocorrido nos últimos dois anos durante o FESTIVALE, muitos participantes estavam ansiosos por participar. Amigos com quem convivi durante minha graduação na Universidade de Viçosa eram alguns deles.

A sala destinada à realização da oficina era ampla, com uma grande parte aberta à área externa, preenchida por uma grade que o Mestre manteve fechada enquanto organizava os materiais. Ele posicionou suas ferramentas em uma bancada, as madeiras em um canto e montou o que ele chamou de “altar”, que consistia em uma bancada sobre a qual posicionou seus instrumentos, certificados, DVD’s de suas oficinas, homenagens que recebeu em encontros e festivais dos quais participou além de sua **patente** de Mestre emoldurada. Na parede onde se apoiava essa bancada, ele posicionou um grande banner com o nome de sua oficina que possuía uma logomarca do BNDES – Banco Nacional do Desenvolvimento. O Banco era o financiador do projeto que previa a realização dessa e de outras duas oficinas. O projeto, escrito por Lyndon Célio, arcava com todos os gastos para a realização da oficina, desde a

compra de materiais, à mão de obra do Mestre e suas horas de oficina e também o trabalho do primeiro. O Mestre me informou que escolheu como uma das três oficinas o FESTIVALE, por ser o festival uma “vitrine da cultura popular do Vale” em que ele poderia mostrar seu trabalho.

Uma participante do FESTIVALE, a artista plástica Claudinéia, foi indicada pela organização para auxiliar o Mestre ao longo da oficina. Ela iniciou a chamada dos inscritos para que entrassem na sala. A confusão começou. Havia pessoas que não estavam com o nome na lista, outros que ainda não haviam feito inscrição e queriam fazer a oficina. O Mestre, percebendo a confusão, disse para sua ajudante fechar a grade da sala e chamar um representante da FECAJE e seu assessor para resolver a situação, porque havia mais de trinta pessoas querendo entrar na sala e o projeto previa vinte alunos por oficina.

Do lado de fora da grade, o burburinho aumentava entre os candidatos à oficina que não se conformavam em não poder participar. Eu do lado de dentro da sala anotava sem parar em meu caderno de campo. Esse acontecimento gerou um momento de tensão no primeiro de dia de oficina, pois todos queriam participar da oficina e sugeriam ao Mestre regras para selecioná-los. O Mestre se dirigiu a mim e disse: “Esse povo paga artista caro e não tem dinheiro pra pagar minha oficina”.

Passados alguns minutos um homem representante da FECAJE, que se apresentou como um colaborador e não um membro ativo da federação, posicionamento que parecia retirar dele qualquer responsabilidade pela confusão, chegou à escola e começou a dialogar com o Mestre. O representante afirmava que a FECAJE estava passando por “um momento complicado da gestão”, e como a oficina do Mestre era uma oficina “muito desejada”, ele precisava receber aqueles alunos extras, visto que todas as outras oficinas também extrapolaram o número de inscritos e estão “colaborando com a FECAJE”. O Mestre disse que o projeto previa apenas vinte alunos e que o material não daria.

Fora da sala, os alunos ouviam a conversa e alguns resolveram entrar na sala e intervir: “Ele é um Mestre não pode falar assim com ele não” eles diziam ao mediador. Alguns dos meus amigos viçosences me diziam: “Lê, vai lá não deixa não. Defende o Mestre.”. O Mestre disse ao representante da FECAJE que esperasse por Lyndon Célio. Eu me

aproximei instantaneamente do diálogo e me segurei para não colocar meu lado de ex-aluna na mesa. Como não fui acionada por nenhuma das partes da discussão, me mantive observando e anotando, posição que causou estranhamento dos meus amigos (indignados) comigo.

Passados mais alguns minutos, chegou Lyndon Célio Mestre Antônio chamou todos os interessados em participar da oficina e disse: “vamos resolver isso juntos, ces [vocês] sentam em roda aqui faz favor”.

Os candidatos à oficina entraram e sentaram-se em cadeiras posicionadas em círculo. “Quem ta na garupa não governa o animal”²¹² – ele começou. Chamou Lyndon Célio e o mediador enviado pela FECAJE e os colocou no centro da roda, e disse: “pois bem, quero que ces [vocês] explique pra es[eles] o que está acontecendo. Pode falar a FECAJE.”

O representante da FECAJE iniciou dizendo que todas as oficinas ficaram com mais alunos que o sugerido pelos ministrantes, e todos decidiram colaborar com o festival aceitando os “alunos extras”. Ele problematizou também impasses financeiros da federação, como dívidas, e disse que assim como ele é um “colaborador que não ganha nada para trabalhar pela FECAJE”, ele gostaria que o Mestre “colaborasse” com a federação, aceitando os “alunos extras”. Nesse momento ocorreram burburinhos dos alunos, que sentados em roda discutiam entre si a situação.

O Mestre pediu que Lyndon Célio falasse e explicasse a “sua situação” – sobre o projeto aprovado que financiava as oficinas. Lyndon Célio disse a todos que aquela oficina fazia parte de um projeto que ele escreveu para o Mestre, aprovado pelo BNDES – Banco Nacional do Desenvolvimento - em um edital que financia ações chamadas “culturais” e, portanto, a realização da oficina não gerava custos para a federação. De acordo com ele, tanto o trabalho do Mestre, quanto os materiais foram pagos por esse edital. Dessa forma, o numero de alunos correspondia ao proposto no projeto, vinte alunos, e somente para eles haveria material para a construção dos tambores e caixas. Ele finalizou dizendo que essa era a contribuição do Mestre, que a FECAJE deveria

²¹² Essa expressão é utilizada pelo Mestre quando se refere a algumas decisões que ele não pode tomar sem seu assessor, porque está na “garupa” [de carona] e não no comando.

perceber o privilégio do Mestre ter escolhido o FESTIVALE como destino de uma das três oficinas aprovadas no edital. Ainda de acordo com ele o Mestre ficou triste de não participar dos festivais anteriores, pois a federação não teve recurso para pagá-las²¹³.

O representante da FECAJE agradeceu ao Mestre e disse que sua intenção era resolver a situação para todos. O Mestre respondeu reafirmando que ficou triste de não ter sido chamado nas edições anteriores e que a federação deveria ter mais cuidado para “fazer o povo do Vale feliz, porque o FESTIVALE é o coração do Vale”.

O Mestre disse que por ele, ele daria oficina para todos, “meu coração é igual de mãe”, mas ele não tem material. Nesse momento alguns candidatos à oficina pediram a palavra. Uma amiga de Viçosa que estava na roda, Jaqueline, disse que há anos aguardava para participar da oficina e por isso, assim que abriram as inscrições, ela foi uma das primeiras a fazer. Disse também que viajara quase mil quilômetros para fazer o seu tambor, que não gostaria de ficar fora da oficina.

Outros candidatos também se manifestaram, e um deles sugeriu: “e se nós fizéssemos em grupo? Eu posso fazer com os meus amigos da minha cidade”. O representante da FECAJE afirmou: “O importante é aprender e não ter o tambor. Vocês devem ter o contato com os tambores dos ancestrais”. E assim surgiu a solução: participantes da mesma cidade dividiriam a confecção de um mesmo instrumento. Todos aplaudiram.

O Mestre disse:

“Ta vendo, nós fazendo assim uma mistura as coisas dão certo. Todo mundo vai levar a apostila e vai levar também um aprendizado artíssimo do tempo que fico aqui aprendendo um com o outro. E ó vamo fazê aqui uma cobrança pra FECAJE, que ó: faz sentido nesse pessoal que ta fazendo essa parceria, pra que na próxima oficina, aquele

²¹³ Nesse momento compreendi a reclamação do Mestre comigo, antes da chegada de seu assessor e do representante da FECAJE, sobre “pagar artista caro”. Ele se referia à justificativa dada pela FECAJE por não haver lhe convidado nos anos anteriores devido a ausência de recurso.

que não pego instrumento faz\e a oficina que aí a FECAJE vai ter ponsabilidade de cada um ficar com seu instrumento.”

O representante da FECAJE aproveitou a sugestão e proferiu:

“Vamos pensar aqui que essa oficina do Mestre Antônio, envoca os deuses da natureza, que trouxe essa brisa boa e essa idéia pra resolver um impasse. Nós que somos do movimento somos uma cultura de resistência porque se dependêssemos do órgão público. A FECAJE ta realizando esse FESTIVALE aqui com tanta dificuldade, tanta dificuldade ele ta acontecendo que nós estamos dando o exemplo que podemos fazer cultura e resolver os nossos problemas. A gente ta num movimento cultural, nós somos agentes culturais pra resolver os nossos problemas, respeitando aqui nosso Mestre que é um exemplo de luta e humildade”²¹⁴

O Mestre disse que ficava agradecido dos alunos aceitarem dividir a construção dos instrumentos e afirmou que poderiam fazer instrumentos menores, dividir as madeiras, pois “quem faz um pequeno faz do grande” – ele afirmou, “o que eu puder fazer pra vocês eu to fazendo”

Nesse momento, Lyndon Célio, o representante da FECAJE e o Mestre organizaram os alunos em duplas e trios, de forma a possibilitar a construção de apenas vinte instrumentos. Os candidatos se organizaram em duplas de irmãos e vizinhos. Notei a frustração em muitos alunos, desejosos por construir e ter um instrumento, mas ninguém reclamou da sugestão. O Mestre começou sua aula “ateórica do cerrado”

Aula “ateórica do cerrado”

“prepará, concentrar e tomar cuidado com tudo que for mexer. É cuidado com a natureza, cuidado com o cerrado. É saber chegá no cerrado, é

²¹⁴ Registro em vídeo.

consultá a árvore, ver qual que quer ser um instrumento desse aqui, é fazer ela feliz”

Os alunos estavam sentados em uma roda, alguns em cadeiras outros no chão, em torno de uma mesa onde o Mestre montou o “altar dos tambores”. A roda começava e terminava no altar. Antes de começar a aula, o Mestre pediu para que uma das jovens que estavam na extremidade, trocasse de lugar com um rapaz. Ele pediu para que os alunos se apresentassem dizendo o nome, e a cada apresentação ele dizia: Seja bem vindo! Após todos se apresentarem ele perguntou aos alunos:

“o que vocês estão vendo de diferente aqui? Alguém pode me explicar o sentido, pra eu dar o seguimento [continuar a oficina]?”.

O representante da FECAJE disse que as extremidades terminavam com um homem e uma mulher. O Mestre disse:

“Esse é um lema desse trabalho que eu faço. A união nasce de duas pessoas, quais são elas? Uma família.. foi assim desde o começo, começa com um homem e termina com um mulher, igual Adão e Eva. A partir de hoje nós aqui somos uma família”.

Mais uma vez surge no discurso desse Mestre a dualidade entre o masculino e feminino. Ele elabora um discurso sobre a força da mulher, e diz que existem tambores femininos e masculinos. Ele disse que as madeiras mostram o que elas querem ser. Um aluno perguntou a ele como as madeiras mostram o que elas querem ser. O Mestre respondeu: “através da consulta, tem que consultá elas”. O representante da FECAJE e Lyndon Célio agradeceram ao Mestre e saíram.

Ele iniciou as explicações do que era a **consulta** e, nesse momento percebi ser esse um tema em relação ao qual o Mestre não mostrou segurança de aprofundá-lo. Ele mencionava que “perguntava pro cerrado se ele estava oferecendo a madeira” e me olhava. De repente ele disse: “conta pra eles [eles]! Ela caminhou mais eu no cerrado e pode confirmar proceis”. Percebi que aquele tópico não era um assunto recorrente nas oficinas, a partir da reação do Mestre ao iniciá-lo e também me lembrando da oficina que participei, quando a consulta não

esteve entre os “ensinamentos” do Mestre. Quando ele falava em “perguntar para o cerrado”, “perguntar para madeira o que ela quer ser”, durante a oficina que eu etnografei (em 2011) alguns alunos olhavam duvidosos, outros achavam engraçado e alguns ficavam curiosos querendo entender. Pontuo que esses últimos eram alunos universitários afoitos para conhecer a “cultura do Vale”. Os participantes mais velhos e moradores do Vale não se apegavam muito aos relatos do Mestre e se mostravam um tanto descrentes. Penso que essa descrença movia a insegurança que inicialmente tratei. Aquele assunto sobre o cerrado remete Mestre Antônio à rusticidade que não é muito pronunciada, pois está ligada ao “mato”, ao “não civilizado” e que também não é muito bem visto, assim como quando ele comia farinha de andú pela manhã, em São Benedito do Capivarí, e Maria olhava com recriminação. A atitude de comer farinha de andú com cachaça pela manhã não era uma atitude “moderna”, “civilizada” como é comer queijo e café. Assim como “conversar com o cerrado” e “perguntar o que a madeira que ser” parecia também não ser.

Muitas das questões que levantei durante nossa última caminhada, que ocorrera uma semana antes do festival, foram descritas pelo Mestre em sua “aula atórica”. Ele descrevia minhas perguntas e ele mesmo as respondia para os alunos. Entre uma ou outra ele dizia: “pode me ajudar Letícia!” e me pedia para contar sobre as caminhadas. Percebi que eu, apresentada por ele aos alunos como uma “pesquisadora que veio de longe pra estudar ele os seus conhecimentos”, conferia legitimidade e capital simbólico à sua fala frente àqueles espectadores. Minha presença²¹⁵ conferia o status de veracidade aos seus relatos “rústicos”, às suas práticas “do mato”, visto que eu caminhei pelo cerrado e presenciei uma **consulta**. Naquele momento, Mestre Antônio

²¹⁵ Minha presença como pesquisadora se espalhou ao longo dos dias do festival e fui convocada pela organização do Festival para ser jurada do festival da canção que ocorreria nos três últimos dias. Eu sem saber como deveria agir uma antropóloga na minha situação, vi que a “autoridade acadêmica” que me acompanhava foi requisitada pelos “nativos”. Aceitei o convite preocupada com a minha responsabilidade e ao mesmo tempo curiosa com o que esse trabalho de campo ainda reservava para mim. Meu nome era anunciado no microfone seguido de “pesquisadora de Santa Catarina” o que me fazia pensar que minha presença no júri parecia levar à competição uma legitimidade “acadêmica”. Assim como Larraín (2008 :39) foi tomada como um *outdoor* do festival de Joinville, fui eu no FESTIVALE.

me transformou em uma “patente”, que legitimava seus conhecimentos sobre o cerrado e o tornava mais Mestre.

Percebendo a cena, é possível notar a habilidade do Mestre de descrever o que ele pensa que as pessoas querem ouvir. Se eu, pesquisadora universitária, quis saber tanto sobre o cerrado, aqueles participantes da oficina, universitários, artistas, agricultores e donas de casa, deviam também querer saber, pois temos em comum o interesse pela oficina e, como proferiu o representante da FECAJE, “pelos conhecimentos ancestrais”. Ao mesmo tempo, a atitude do Mestre nos revela a habilidade de arregimentar sujeitos que colaborem com o seu ofício de Mestre. Longo na apresentação, o Mestre abriu espaço para perguntas. Alguns perguntaram dúvidas sobre o Rei da Mata e outros queriam saber o que eu queria pesquisar ali e se podiam tirar foto do Mestre e dos tambores.

Dúvidas esclarecidas, o Mestre afirmou que aquele dia seria apenas uma apresentação e que os alunos podiam escolher as madeiras para a confecção dos instrumentos. Nesse momento foi literalmente uma corrida à madeira. Os alunos escolhiam a madeira e o Mestre lhes dizia qual instrumento eles poderiam fazer. Outros ficavam em dúvida e ele sugeria madeiras e instrumentos. Algumas madeiras ele propôs dividir em mais de um instrumento. À minha amiga Jaqueline, o Mestre escolheu uma madeira e disse a ela: “essa aqui é especial para você”.

Os alunos escreveram seus nomes nas toras de madeira e a oficina terminou. *Primeiro dia agitado.*

2º dia: Muito tambor pra pouco formão

Logo cedo os mais ansiosos chegavam e já pediam orientações ao Mestre. Esse atenciosamente analisava cada tora de madeira de cada aluno e a riscava, delimitando o formato do que se transformaria na **lateral** do instrumento. Para isso ele utilizou uma ferramenta, de acordo com ele, feita pelo avô, o **gramim**²¹⁶.

Essa ferramenta consiste em um comprimento de madeira com um prego em uma extremidade e uma peça móvel que pode ser regulada, definindo o comprimento do raio de uma esfera, também com um prego na extremidade.

O **gramim** cumpre a função de um compasso, pois marca na madeira as esferas que definem a espessura da lateral. Mestre Antônio destaca a importância das suas ferramentas, todas “tradicionais” e “de ferreiro”. De acordo com ele, elas são tradicionais porque são ferramentas que se usava “antigamente”.

O Mestre analisava cada madeira e dizia aos alunos:

“Ces devem observá o que a madeira quer ser, tem madeira pra tambor e madeira pra caixa”.



Alunos usando o **trado de ferreiro** para retirar o centro. Foto: Letícia Coelho; 07/2011



Aluna retirando o centro da **tora** com **formão**. Foto: Letícia Coelho, 07/2011

²¹⁶ As fotos das ferramentas encontram-se na prancha em ANEXO 4

A maioria dos alunos optou por construir a caixa. Dentre as madeiras disponíveis na oficina para a confecção da caixa, havia

imburana

(*Amburana cearensis* (Al
lemão) A.C.S.), a

laranjeira (*Citrus* L.),
tamborí

(*Enterolobium contortisil
iquum* (Vell.) Moronge)

pequi (Cariocaceae).

A primeira instrução do Mestre foi retirar a casca que envolve as **toras** [súber –

a casca externa]. Enquanto alguns alunos retiravam a casca, outros entravam na fila para que o Mestre riscasse com o **gramim** o círculo que eles deveriam construir (foto-epígrafe).

Algumas toras possuíam ocos no centro e os alunos que as manipulavam iniciaram a retirada do que o Mestre chama de “cerne da madeira”, a parte central da tora. Essa retirada consiste em um processo de entalhe da madeira, com o uso de um **formão**. Essa ferramenta de ferro é pressionada contra a madeira e batida com um grande bastão. Aos poucos saem lascas de madeira que tornavam o oco cada vez maior.

Porém, algumas das toras possuíam um oco muito pequeno para o uso de formão. Essas eram perfuradas pelo **trado de ferro** – uma rosca de ferro com uma estrutura em anel por onde é introduzido um bastão de madeira que o faz girar. Ele produz um orifício na tora, a partir do qual é possível posicionar o formão e retirar o centro da madeira.



Mestre serrando uma peça para transformá-la em dois **tambores**

Foto: Letícia Coelho 07/2011



Tira de couro e lápis: Mestre Antônio esquadreando a lateral

Foto: Letícia Coelho, 07/2011

Ao longo de todo o dia a oficina foi preenchida pelo som de **facões** e **formões** que, de acordo com o Mestre “retiravam o excesso da madeira pra ela virar tambor”. Cada aluno, de acordo com o Mestre, deveria “trabalhar a madeira”, e se ater à sua forma e em que ela se transforma. Aos poucos os alunos passavam a olhar para aqueles troncos escavados buscando seus instrumentos. O Mestre não parava com suas orientações, atendendo a todos e todas que lhe procuravam para conferir se estavam conseguindo “trabalhar a madeira”. Ele analisava as madeiras, sugeria uma retirada a mais de madeira em um local ou em outro e dizia que assim que a tarefa fosse feita, o aluno poderia procurá-lo novamente.



O aluno e seu tamborim.
Foto: Letícia Coelho; 7/2011

Os troncos de **pau sangue** e **pau terra** foram serrados pelo Mestre e transformados em peças que se tornariam no tambor. Devido ao grande número de alunos, que passaram de vinte e oito para trinta, de um dia para o outro, as ferramentas não eram suficientes e os alunos passaram a revezá-las. O Mestre dizia: “es marca oficina pra vinte e manda trinta dá nisso.”

Um intervalo foi feito para o almoço, próximo ao meio dia e o retorno aconteceu a quatorze horas. A tarde seguiu até começo da noite com a batucada de **formões** e **facões**. A divisão de algumas peças em duas ou três, permitiu que os alunos que não estavam com instrumento pudessem construir um modelo pequeno de tambor.

3ºDia – o aro

As laterais já surgiam aos poucos, em troncos menores. Os alunos foram orientados a usar **lixa grossa** e **lixa fina** por fora e por dentro dos cilindros escavados. Um dos alunos, um menino de

aproximadamente treze anos tanto escavou a **lateral** que ela se quebrou e o Mestre orientou que ele construfsse outro instrumento, um **tamborim**. O Mestre selecionou uma peça de madeira comprida, uma grande tira de um centímetro de espessura para que o menino lixasse e tratasse a madeira. Nesse mesmo dia o instrumento estava pronto, com a pele esticada e pregada pelo Mestre²¹⁷.

Outro aluno, Guilherme, ao escavar a madeira com o **formão**, causou uma rachadura na lateral. O Mestre disse a ele: “seu caso dá pra fazer cirurgia”. Lembro-me aqui da **consulta** e a avaliação que o Mestre orienta fazer da madeira, assim como um médico. Além de **consultar** a madeira verificando sua **coluna** e seu **rim**, ele realiza **cirurgia** nas peças retiradas do cerrado.

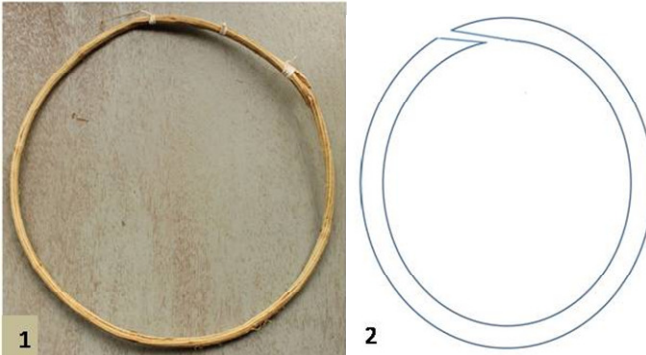
A **cirurgia** consiste em passar cola branca na fenda trincada e posicionar, de acordo com o Mestre, “com cuidado” a serragem²¹⁸ nessa cola. Ele afirma ainda que a cirurgia é como “restoriá”²¹⁹ a madeira para ela não quebrar, “assim como o ipam [IPHAN] faz”.

As laterais que estavam prontas, o Mestre **esquadrejou** e redesenhou. **Esquadrejar** é nivelar os lados da **lateral**, para que eles fiquem retos e proporcionais. Para isso, ele utiliza uma tira de couro envolvendo a lateral. Posiciona a primeira falange do dedo polegar na madeira, a **meia polegada**, e estica a tira, fazendo uma volta. Com um lápis ele marca as novas extremidades da lateral. Depois de **esquadrejadas**, o excesso deve ser novamente retirado, dessa vez com o uso de um serrote – caso a madeira seja muito dura como de **tamborí** e **pequi**– ou de uma serra mais fina como é o caso da **imburana**.

²¹⁷ Por se tratar de um jovem, o Mestre se ofereceu para pregar a pele com os pregos. De acordo com ele a oficina é voltada a adultos pelo uso de ferramentas que cortam e serram.

²¹⁸ A serragem consiste em pó e pequenos fragmentos de madeira que foram descartados a partir do entalhe das toras realizado desde o dia anterior na oficina.

²¹⁹ Atento aqui para a categoria “restoriá” que aponta para os processos de restauração e para o IPAHN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o órgão público que havia aprovado projetos da restauração de duas igrejas de Minas Novas.



Acima: Aluno medindo o cipó; 1 - O aro de cipó pronto. 2- Um modelo esquemático de encaixe do cipó.

Foto e modelo esquemático: Letícia Coelho; 07/2011

Nesse dia alguns alunos não apareceram. Lembro-me de três rapazes, membros de uma banda que se apresentou no palco do festival no primeiro dia à noite, se despedindo, porque iriam embora do festival. Outros desistiram da oficina. Suas peças foram “abandonadas” e alguns alunos que ainda não tinham sua lateral, se apossaram das mesmas e da possibilidade de construir seu próprio instrumento. Os que continuaram, reclamaram de calos e muitas dores nos braços.



Ripas de pau d'olho na água
Foto: Letícia Coelho 07/2011

Após o intervalo do almoço, os alunos retornaram à oficina e os que já haviam terminado a confecção das **laterais**, iniciaram a confecção dos **aros**. O **aro** é a estrutura na qual a pele é costurada, circundando a lateral. Ele é feito de cipós de São João. Os alunos mediam o cipó ao redor da lateral e incluíram aproximadamente dez centímetros de cipó além da medida da lateral. Eles cortam o cipó, retiram a casca com uma faca pequena.

De acordo com o Mestre, deve-se retirar uma lasca – um corte inclinado nas extremidades do cipó – do comprimento já medido de forma a tornar as extremidades encaixáveis. Uma ponta se apóia na outra mantendo o diâmetro e formato cilíndrico do cipó. Passa-se cola nas extremidades, que são unidas e amarradas com uma linha encerada e deixadas ao redor da lateral – na posição que ficará quando a caixa estiver pronta - para secar e, de acordo com o Mestre, “tomar forma”.



Alunos posicionando o arco na lateral com a ajuda do alicate, da truquesa e do sargento.

Foto: Letícia Coelho; 07/2011

O Mestre passou o dia cercado de alunos lhe perguntando todos os passos necessários para a construção dos instrumentos. Ele de um a um ia explicando, três, dez, vinte, trinta vezes a mesma instrução a todos. Alguns, cansados das marteladas com o **formão** ou das **lixas** entregavam a madeira para o Mestre e lhe pediam para resolver alguma dúvida. Ele mostrava o erro e dizia: “pode vortá lá e fazer, quando acabar traz pra eu ver se ce [você] fez bem”. A mim ele disse:

“só quebrá gaio e fazê pra es[eles] não adianta, tem que corrigi senão, não aprende”

Os **pau d’olhos** (*Copaifera langsdorffii* Desf) que buscamos na lama e no córrego, lá em São Benedito do Capivari, estavam cortados em grandes tiras e posicionados em tonéis de plástico, de mil litros, do lado de fora da escola, desde o primeiro dia. De acordo com o Mestre, era importante ao menos três dias para toda a **noida** sair e a madeira “perder o azedo” e “pegar ponto de aduração” – se tornar resistente a ataques de animais que buscam o “azedo” da madeira para se alimentar.

4º dia “as peles darão certo”

O Mestre abriu a oficina reunindo os alunos em roda no salão. As laterais dos tambores e das caixas estavam posicionadas no centro da roda, com os aros e dentro delas as peles.

Sua primeira fala foi sobre a “origem das mulheres”. Ele contou aos alunos o mito de Adão e Eva e a criação da mulher a partir da costela de Adão. Ao terminar ele disse: “as peles darão certo”. Um dos entraves para a realização das oficinas era a inexistência de material suficiente para todos os participantes construírem seus instrumentos, em especial as peles. Mestre Antônio tornou possível que existissem peles para todos e a referência feita por ele ao mito, surge como um reforço à sua capacidade de tornar as situações possíveis.

Assim como a mulher surge da costela de Adão, as peles surgem milagrosamente e resolvem uma questão que antes causava tensão na oficina: a possibilidade de todos construírem seus próprios tambores. Elas são mergulhadas nos tambores de água com o nome de cada aluno escrito à lápis para amolecerem, pois devem ser fixadas nos tambores e costuradas nos aros das caixas.

O Mestre orientou que os alunos “tirassem a medida” para a construção dos **arcos** – peça por onde se passa o cordão, utilizada para a afinação das **caixas**. A medida surge de um barbante. Deve-se passar um barbante entorno da lateral, excedendo dez centímetros, de uma ponta à outra. Essa medida corresponde à medida da ripas de madeira de **pau d’olho** para a construção do arco. Cada aluno foi até o tonel de plástico, onde as ripas estavam posicionadas há três dias na água, e escolheu a sua, retirou-a da água e posicionou a medida do barbante sobre ela. O excesso foi serrado com **serrote**.



Alunos e aluna fixando o couro na lateral do tambor, usando **martelo** e **alicate**.

Foto: Letícia Coelho; 07/2011

O Mestre orientou que cada aluno deveria lascar – remover pedaços de madeira com um facão – e lixar as extremidades das ripas de forma que elas se tornem extremidades complementares, como foi feito anteriormente com o cipó para construção dos **aros**.

O arco é mais grosso e menos maleável que o cipó. Sua curvatura é feita com a ajuda do joelho. O Mestre orienta molhar as ripas e forçá-las contra o joelho, buscando torná-la curva. Depois os alunos tentaram posicionar a ripa, já com o diâmetro correto e as extremidades lascadas e lixadas, na sua lateral correspondente. Para tal, utiliza-se o **sargento**, uma ferramenta utilizada para pressionar o arco na lateral, intentando assim curvá-la. Além da cola branca, utilizada no encaixe das extremidades, os alunos batem pregos pequenos para ajudar na fixação das pontas. Enquanto a cola seca, os alunos que confeccionavam os tambores são orientados pelo Mestre a fixarem as peles.

Antes do posicionamento das peles, os alunos escolhem a extremidade da lateral que será afixada a pele. Essa extremidade deve ser circundada com cola branca que ajudará a fixar a pele. A pele deve ser esticada na extremidade escolhida da lateral, com a ajuda de **alicates**, até que surja um círculo branco indicando a forma da lateral na pele. Esse círculo indica que a pele foi esticada o suficiente.



Processo de fixação e afinação nos **tambores** com o uso do gancho
Foto: Letícia Coelho; 07/2011

O processo é realizado em grupo pelos alunos. Enquanto um aluno segura a pele esticada, outro bate os pregos na pele fixando-a na lateral, na borda da extremidade escolhida. Batidos todos os pregos, os alunos podem “trabalhar” a madeira com retalhos de pele com pelos, realizando o “acabamento” da peça.

Em **tambores** maiores, esse processo dura dias, porque a pele é fixada e esticada cada dia mais, o que lhe confere uma afinação que descarta a necessidade de aquecer o tambor, de acordo com o Mestre. O processo ocorre com a ajuda de dois ganchos, um preso na pele e outro

na base da lateral. Eles são conectados por uma corda que possui na metade de seu comprimento um bastão. Os ganchos são conectados e o bastão é girado, como um torniquete que ao mesmo tempo diminui o comprimento da corda e aproxima os ganchos esticando a pele. De acordo com o Mestre, a pele fica com os ganchos por sete dias. A cada dia se aperta mais o torniquete. Ao final os pregos são batidos em torno da extremidade em que a pele foi fixada e corta-se o excesso de pele. Para a construção desses tambores a pele é bem grossa para não rasgar com a afinação pelos ganchos.

5º Dia: A pomada fresca

Logo de manhã, os alunos posicionavam suas peles nas **caixas** para costurá-las. A pele é posicionada em torno do **aro** e sua borda é costurada no mesmo. O comprimento da borda deve ser suficiente para envolver o **aro**, sendo o excesso cortado com tesoura de couro. Coloca-se a pele na lateral, o **aro** por cima, prendendo-a na lateral. A borda do couro deve envolver o aro, realizando uma volta cobrindo-o.

No **aro**, utiliza-se novamente a cola branca como fixadora e também um ponto de costura, chamado **pé de galinha** – pois a “linha volta” assim como a ciscada de uma galinha para trás. Esse ponto surge com o seguinte

movimento: passa-se a linha de cima para baixo na pele, entre o aro e a lateral; depois novamente o mesmo ponto para a esquerda com um espaço de “dois dedos”; volta-se a linha por dentro do ponto anterior – entre a linha e o aro - para cima; puxa-se a linha para a direita e para a esquerda para fixar o ponto. A costura continua para a esquerda, até dar a volta em todo o **aro**.

Espera-se o couro secar, já costurado e posicionado na lateral. Os arcos são **esquadrejados** pelo Mestre. Esse **esquadrejar** difere do anterior pois é utilizado para marcar os pontos que serão furados para a passagem do cordão de afinação. O Mestre passa um barbante dando várias voltas, envolvendo a lateral e os aros. Cada volta dada com o barbante marca os pontos, que variam em número de acordo com o diâmetro da caixa, pois quanto maior o diâmetro mais pontos serão marcados.



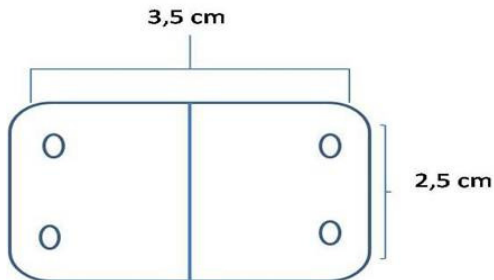
Aluno costurando a pele no **aro**
Foto: Letícia Coelho; 07/2011

Ressalto que os pontos são marcados em um dos **aros**. Os pontos do aro oposto devem ser alternos aos do de cima para ocorrer o trançado correto da corda. Desta forma, os furos do arco opostos devem se localizar na metade da medida dos pontos correspondentes do primeiro.

Esses furos nos **arcos**, de acordo com o Mestre, eram feitos “antigamente” com o **arco de poa** e um ferro, uma “ferramenta mágica” ele afirma. Quando lhe perguntei por que era mágica ele disse: “porque meus avós usavam”. A noção de magia operada pelo Mestre se aproxima da discussão de Mauss em seu *Ensaio sobre a magia* ([1902], 2003:59).

As ferramentas surgem como o que o autor chama de *atos mágicos de uma eficácia sui generis*, pois com uma ferramenta tradicional e mágica, constrói-se um tambor de **linha africana**.

O **arco de poa** se assemelha a uma manivela, na qual se posiciona um ferro e este, quando girado o arco, perfura a madeira. Na oficina o Mestre usou furadeira elétrica, mas me afirmou não ser o modo “tradicional” de se furar os tambores.



Modelo esquemático de uma **tarraxa**. Abaixo: foto de uma tarraxa já com o couro de amarração.
Foto: Letícia Coelho; 07/2011



Ele afirma existir um modelo de tradição, “dos antigos”, na construção dos tambores, que ferramentas “industriais”, como a furadeira e a trena, não fazem parte. Quando lhe pedi para tirar fotos das suas ferramentas o Mestre, bem animado, abriu sua caixa onde as guarda e foi retirando uma a uma e me explicando seu nome e sua história. Quando lhe pedi para fotografar a furadeira ele disse: “essa não. É industrial”. A categoria **industrial** é contraposta por ele à **tradicional**, visto que tambores construídos por ferramentas **mágicas** e **tradicionalis** serão, portanto, **tradicionalis**. O uso da furadeira parece retirar a *eficácia mágica*

(Mauss, [1902], 2003) do instrumento a partir do momento que o torna não-tradicional. A noção de **magia** operada pelo Mestre se encontra com sua noção de tradição, as ferramentas **mágicas** são as mesmas ferramentas “de ferreiro”, **tradicionalis**. A magia está, no pensamento desse sujeito, associada ao conhecimento antigo de seus antepassados, assim como a sua noção de **tradicionalidade**.

Após o intervalo do almoço, os alunos mais adiantados já cortavam e furavam os retalhos de couro que seriam usados para construir as tarraxas de afinação. O couro é cortado no formato de uma tira que varia de 2,5 a 3 centímetros de largura e 3,5 centímetros de comprimento, com a **tesoura de cortar couro**. A tira é dobrada e furada no centro das extremidades por onde um cordão de couro passa amarrando as duas abas. Essas são furadas com uma **suvela grossa de ferreiro** ao centro. Elas são dobradas e nos furos passa-se uma tira de couro fina, amarrando as duas abas do couro.

Nesse dia surgiu mais uma aluna querendo fazer instrumento. O Mestre disse a ela que não seria possível, pois a oficina estava quase finalizada. Ela insistiu e ele lhe cedeu uma lateral que havia sido abandonada por um aluno desistente. O Mestre parecia estar muito cansado do trabalho na oficina. Havia dois dias que ele almoçava na



Mestre Esquadrejando os tambores.
Foto: Letícia Coelho; 07/2011

sala, comendo marmita, enquanto ajudava aos alunos com mais dificuldade. Nesse dia ele me pediu ajuda para pensar em um remédio, pois estava com uma coceira no pescoço. Seu pescoço estava inchado e vermelho de tanto que ele coçava. Ele disse que foi alergia ao fruto da **aroeira**²²⁰, quando caminhava em sua roça. Eu com meu parco conhecimento fitoterápico, lembrei-me da calêndula. Ele me pediu para escrever em um pedaço de papel, pois iria, mais tarde à farmácia. Mais ao final do dia, o Mestre me chamou e me mostrou uma pomada. Ele me pediu para verificar se resolveria seu problema. Eu li a bula e a indicação dizia: “indicada para reações alérgicas na epiderme”. Bem, entendi que a indicação da farmacêutica foi correta. Ele me respondeu: “que bom! Pedi um remédio fresco, como es disseram que refrescava eu comprei”. A partir da sua teoria sobre os tratamentos com **plantas quentes e frias** (ou frescas), Mestre Antônio descobriu um substituto na farmácia industrial, um remédio “que refresca”.

6º Dia – uma braçada e meia

“Quem terminou ajuda os outros” disse o Mestre enquanto furava alguns arcos, e outros lhe esperavam em uma fila. Esse era o último dia para terminar os instrumentos.

O ultimo elemento a ser construído foi a corda de afinação das caixas. Ele é feita de linha de algodão e encerada com cera de abelha urucu (*Melipona* sp.). A medida da corda, assim como as outras medidas dos instrumentos, dependem do seu feitor. Elas surgem das mãos (**polegadas, meio palmo**, entre outras) e também dos braços. De acordo



Cera de abelha e corda de afinação
Foto: Letícia Coelho; 08/2011

²²⁰ Quando estávamos em São Benedito do Capivari ele me ensinou que não se pode passar debaixo dos galhos com frutos da aroeira, porque pode provocar alergia.

com o Mestre, a corda deve realizar três voltas em torno da lateral e a medida de **uma braçada e meia**.

A **braçada e meia** é uma medida que varia de construtor para construtor. Esse deve esticar os braços, e tirar a primeira parte da medida, o “uma braçada” que vai de uma mão a outra, com os braços esticados. A segunda parte, “e meia” corresponde à medida do centro do corpo do construtor até sua mão, com o braço esticado. As braçadas, ao contrário dos **palmos** e **quartas**, não foram referidas pelo Mestre em centímetros, pois de acordo com ele é uma medida mais específica, “é de cada um”. Com essa medida, de três voltas na lateral e **uma braçada e meia**, são cortados cinco cordas iguais. As cinco foram reunidas por uma extremidade e afixadas em um ponto da grade. Os alunos torciam a



Alunos realizando a “amarração” da caixa
Fotos: Letícia Coelho; 07/2011

corda para um único lado (direita ou esquerda) e passavam cera de abelha. Esse processo durou um bom tempo, sendo que as torções faziam a corda diminuir. Ela chegou quase a metade do tamanho original. A cera de abelha, de acordo com o Mestre, evita que a corda escape durante a afinação, mantendo-a por mais tempo, além de mecanicamente manter também a torção pois une (cola) os fios das cinco cordas

O cordão quando pronto é trançado na caixa, passando pelos furos dos arcos, em zigue-zague até o último furo. Antes de a corda entrar no furo, ela atravessa uma **tarraxa** assim como quando sai do mesmo furo. No final o cordão volta, unindo de duas a duas, as cordas que foram trançadas, no sentido contrário ao inicial e oposto à posição das tarraxas²²¹. Quando o cordão chega ao seu fim, as tarraxas são empurradas no sentido desse último trançado, comprimindo duas cordas que estão distantes e tornando-as próximas, e aproximando também os arcos e aros e, conseqüentemente, esticando a pele da caixa.

²²¹ É possível visualizarmos o trançado na segunda foto do capítulo.

Alguns alunos queriam levar seus instrumentos da oficina, mas o Mestre não permitiu, pois deviam tirar uma foto, todos juntos, mostrando a finalização das oficinas, com seus certificados e apostilas²²², na manhã seguinte.

7º Multiplicação dos pães e o Cortejo

Todos em roda para a finalização da oficina. Antes de entregar os certificados, Mestre Antônio, que estava vestido de branco dos pés à cabeça, narrou a passagem bíblica da multiplicação dos pães²²³. E finalizou dizendo: “conseguimos material para que todos fizessem seus tambores”. Ele, assim como Jesus, multiplicou e dividiu. Ressalto aqui a “multiplicação” também das peles, que no início da oficina seria suficiente apenas para os alunos esperados, vinte, possibilitou que todos os vinte e sete²²⁴ fizessem seus tambores. O Mestre se posiciona como um sujeito capaz de superar adversidades e transformar o impossível no possível. A esse possível ele é capaz de dar um sentido coerente e esperado pelos sujeitos a sua volta. Ele inicia a oficina com um **apreparo** e finaliza com um grande feito, tornando legítimo seu reconhecimento como Mestre, sujeito disposto a divulgar sua prática de ofício extinto a todos e todas que se interessarem.

Os certificados foram entregues junto com a apostila da oficina e todos seguiram para o cortejo do festival. Nesse cortejo, todas as oficinas deveriam apresentar seus trabalhos finais. Para abrir o cortejo, Mestre Antônio pediu à FECAJE que lhe permitisse plantar mudas de árvores à beira do rio Jequitinhonha, pois deve devolver “ao menos setenta e cinco por cento” do que foi usado nas oficinas.

²²² A apostila consiste em duas páginas explicativas sobre a oficina e os materiais necessários para sua realização.

²²³ A passagem contada pelo Mestre relata a multiplicação de cinco pães e dois peixes entre “mais de cem pessoas”. A versão da bíblia se encontra em Marcos capítulo 6.

²²⁴ Um evento que se repetiu nessa oficina e também ocorreu naquela da qual eu participei em Capelinha, no ano de 2008, é a desistência. A oficina exige muita força de vontade e força física, pois as madeiras são duras, as ferramentas deixam calos, pois são, em média, oito horas de trabalho braçal durante sete dias.

O cortejo, composto por grande parte dos participantes do FESTIVALE, saiu do centro da cidade cantando canções do Vale como “Penerei fubá”²²⁵ e “Jequi tem onha” e seguiu em direção à beira do rio. Lá o Mestre, realizou o plantio das mudas de ipê (*Tabebuia* sp.). Antes de plantá-las ele cantou a música para Santa Bárbara, pois, de acordo com ele, ela protege os rios. Em seguida cavou os buracos para o plantio das mudas e escolheu duas crianças para plantá-las, um menino e uma menina. De acordo com ele, “as crianças são o futuro”.

A primeira muda, o Mestre deu a um índio pataxó²²⁶ e pediu que ele entregasse ao menino, que plantou a muda. A segunda, outro índio entregou ao menino. Esse entregou a muda de ipê à menina, que plantou em outro buraco. Sugiro que o mito de Adão e Eva surge como o fundamento do plantio, realizado pelo menino – o masculino – e posteriormente realizada pela menina – feminino- concedido pelo primeiro, assim como Adão concedeu uma de suas costelas para Deus criar Eva.

Após o plantio, o Mestre se dirigia a todos e dizia: “quem quiser pode dar água a quem tem sede, principalmente uma árvore que é muda, pode chegá”.



Mestre Antônio “plantando muda” com criança na praça.
Foto: Leticia Coelho, 07/2011

²²⁵ As músicas tocavam na rádio do Festival durante todos os dias, e também foram cantadas pelos artistas que se apresentaram no palco. “Penerei fubá” tem a seguinte estrofe que foi repetida ao longo do cortejo: “penerei fubá, fubá caiu, eu tornei penerá, fubá subiu. Ai ai, foi ele que me deixou. Ai, ai ai porque não me teve amor.” “Jequi tem onha” foi apresentada como epígrafe do capítulo dois.

²²⁶ Os índios participavam do FESTIVALE e foram convidados pelo Mestre a participarem da “cerimônia do plantio de muda”. Eles comercializavam artesanatos na Feira de Artesanatos do festival como representantes dos índios da aldeia Pataxó-Pankararu.

Enquanto falava, ele jogava água nas mudas. Algumas pessoas pegavam água em um balde e jogava nas mudas. Enquanto as mudas eram plantadas, os outros participantes do festival continuavam cantando com seus instrumentos.

Da beira do rio, o cortejo seguiu para uma praça, onde deveria ser plantada outra muda. Durante a caminhada várias pessoas se aproximavam do Mestre para tirar fotos, participantes do festival, organizadores do encontro e também políticos da cidade, como o secretário da agricultura. O Mestre escolheu outra criança, e plantou outra muda. Nesse momento ele chamou os dois índios pataxós e pediu para que eles cantassem para a árvore. Os índios se posicionaram em torno da muda e tocando seus maracás entoaram uma canção. Nesse momento, o cortejo seguiu, e poucas pessoas ficaram comigo e o Mestre aguardando que os índios começassem. Um representante da FECAJE chamou o cortejo de volta para ouvir os índios. Após a canção um dos pataxós disse:

“esse é um agradecimento, pra nós indígena é muito importante. Que dessa árvore possa surgir muita inspiração, não só pros nossos velhos mas pros nossos jovens. Preservar a natureza, o meio ambiente, é do que nos dependemos e ela depende de nós, Nos índios temos essa preocupação, de ta passando pro jovem, pra ta preservando o que é nosso.”

E finalizaram tocando o maracá.

O que os tambores querem ser

Junto com seus alunos, Mestre Antônio construiu mais de vinte instrumentos em uma semana. Após o FESTIVALE eu o ajudei na preparação de sete laterais²²⁷ de aproximadamente um metro e vinte de

²²⁷ Os tambores seriam usados em um projeto de “resgate” de Tamborzeiros, escrito por Lyndon Célio. O Mestre “adiantou” o trabalho, pois a oficina seria de três dias e não daria tempo de preparar as laterais.

altura, durante minha última estadia em São Bendito do Capivari. Eram troncos enormes e pesados que ele buscou na **capoeira** com a ajuda de uma mula. Eu ajudei a descascar e lixar por fora. Já a retirada de madeira por dentro foi feita apenas por ele, que ainda tinha força nos braços e retirava as lascas com o formão e conversava comigo sem perder o fôlego.

Chamou minha a atenção uma delas, que tinha um grande buraco no centro da lateral. O Mestre disse:

“nesse aqui vou fazer um homem gritando a espera da morte, olha o sofrimento”.

Aquela peça não iria para a oficina. Mestre Antônio viu nela um homem gritando. O grande buraco era sua boca. Essa peça ele disse ser diferente dos outros que seriam construídos na oficina e tocados pelos Tamborzeiros.

Percebi que existem tambores e tambores. Alguns tambores, de acordo com o Mestre podem “mostrar como era o passado”. A partir da **observação**, ele afirma que é possível descobrir, ainda no **cerrado**, ao retirar a madeira, o que ela quer ser:

“Ce vai no cerrado ce tem que observá o que as madeira quer ser. Porque ce vai lá tirá uma peça pra fazer um tambor que não vai mostrá só o instrumento, vai mostrar um acontecimento, um passado. As doença que não dá só no cerrado mas no próprio ser humano”

Logo na sala de sua casa, em Minas Novas, na parede de frente para a entrada da casa, estão os certificados de oficinas que ele ministrou, pregados na parede dentro de molduras junto com fotografias de amigos e alunos. Na cozinha, em cima da mesa fica uma instalação, que lembra mais um altar, onde ele posicionou algumas imagens de santos católicos – São Bendito e Nossa Senhora do Rosário e Santo Onofre, santo que possui dois sacos amarrados na cintura, “um de dá” – o maior – e “um de receber” – o menor – que



Mestre Antônio confeccionando o tambor “que grita para a morte” Foto: Letícia Coelho 08/2011

ele diz ser importantes para seus avós, que mais davam do que recebiam. Além delas, havia também medalhas e placas de homenagem à sua prática de Mestre, algumas velas, uma rabeça feita por um lutier de Capelinha²²⁸, alguns artesanatos que ganhou de seus alunos ao final das oficinas e um tambor que ele guarda “de relíquia” porque “ele queria ser gente”.



Mula com os troncos de pau sangue
Foto: Letícia Coelho, 08/2011

De acordo com ele, esse tambor possui uma doença, a “boba”, que os seres humanos possuíam:

“ uma doença que minha vó falava que chamava boba, que dá em milho, em plantas. Mas que dá também em ser humano. Eu mesmo aqui em Minas Novas cheguei a conhecer um pessoal com esse tipo de doença.” Com narizão grande, com uma bolsa nos olhos... uns caroço de câncer.”

²²⁸ Cidade vizinha de Minas Novas. A rabeça foi um presente.

Porém algumas plantas ainda possuem as doenças e deformações:

“um tambor que mostra uma doença muito antiga que dava no ser humano, eu tentei fazer ela assim, mostrando uma coisa que já existiu. Até mesmo no cerrado. Costumo conversar com a madeira e descobrir o que ela quer ser. Vendo as características dela e fazendo aquilo que ela queria ser. Trabiá ela. Esculpir ela numa forma que ela identifica o que ela queria ser.”

O Mestre define esses objetos como peças importantes que ele raramente vende, pois afirma que “as pessoas não sabem o valor que tem”. São peças que ele mantém em locais de destaque em sua casa e carrega para suas oficinas, deixando-as expostas como objetos de museu. Eles falam de um passado e podemos percebê-los como *parte de uma linguagem* no sentido desenvolvido por Gell (1998) ao descrever o que são objetos de arte. O autor considera que os objetos não representam proposições simbólicas sobre o mundo, mas, por outro lado, são um *sistema de ação*²²⁹, chamados de *social agents*, que intenciona mudar esse mundo, com *agencia, intenção e causação* (Gell, 1998 :6). O Tambor com “boba” nos mostra doenças que não existem mais, mostra o “sofrimento” do “passado” de que tanto fala o Mestre em seu discurso. A categoria **observação** articula vários discursos que envolvem o tambor doente do Mestre.

²²⁹ “I view art as a system of action, intended to change the world rather than encode symbolic propositions about it”(Gell, 1998 :6)



Ela é uma operação que requer atenção e criatividade para perceber e transformar a madeira em seu desejo, como uma escultura. Descortino aqui o processo de criação de esculturas por Michelangelo, que dizia olhar para as grandes peças de pedras, intactas, e ver contida nelas suas esculturas (Mendes, 2005) ²³⁰. A **observação** aponta para o processo artístico de escultura e também de agencia dessas peças de madeira, que parece se fundar na história do cerrado e dos homens. Poderíamos falar em **observação** como uma leitura de uma peça de madeira pelo Mestre (ou de mármore por Michelangelo) outro olhar que não vê o que está, mas vê o que pode tornar-se, como um pré-ver.

Como uma ferramenta para pensarmos essa **observação**, aponto a noção de *artisticidade* desenvolvida por Menezes-Bastos (2007) como um “estado geral do ser, que envolve o pensar, o sentir o fazer na busca abrangente da “beleza” esta compreendida – para longe de suas formulações ocidentais consuetudinárias, tipicamente academicistas – tão somente como passo de ingresso nos universos da arte (tanto quanto a “monstruosidade”, a prototipicidade”, a “eficácia”, a “formatividade” e outras senhas)”. O autor afirma que as sociedades das Terras Baixas da América do Sul, consideram que coisas, seres e “até o cosmos, passando de maneira ampla pela vida social” (Overing, 1989, apud Menezes-Bastos 2007) podem ser e vir a ser obras de arte.

²³⁰ “Eu só retiro as sobras, a estátua já está lá”. Michelangelo (Mendes, 2005 :22)

Outro tambor mantido como uma “peça de museu” é o tambor feminino. Ele possui uma estrutura de couro, que o Mestre chamou de “tanga”, próximo a uma saia. É visível a semelhança do tambor com um quadril de uma mulher, com destaque às pernas e as genitais cobertas pela “tanga”. Mirando o “tambor fêmea”, retomo a afirmativa do Mestre sobre a construção de seus tambores: deve-se **observar** o que eles querem ser.

Sugiro que a **observação** surge como um método de se apreender essa informação das plantas, método empregado pelo Mestre para ensinar a seus alunos seu ofício. Ele mostra aos alunos os detalhes das madeiras e os instrui a **observar** o que ela “quer ser”. “Querer ser” acena para uma técnica de escultura, pois assim como Michelangelo, que via na pedra a estátua lá contida “eu só retiro as sobras, a estátua já está lá” ele afirmava (Mendes, 2005), o Mestre vê nas madeiras seus tambores, aquilo em que elas desejam se transformar. Como já sugeri nos capítulos anteriores, a **observação** é uma técnica que se aproxima da noção desenvolvida por Ingold de uma *educação da atenção* (2010), a qual sugiro ser a mesma empregada pelo Mestre em suas oficinas.

Mestre Antônio, ao mostrar as madeiras aos alunos e estimular a observação, torna esses materiais presentes para esses sujeitos e atua como um tutor, de acordo com Ingold:

“Mostrar alguma coisa a alguém é fazer esta coisa se tornar presente para esta pessoa, de modo que ela possa apreendê-la diretamente, seja olhando, ouvindo ou sentindo. Aqui, o papel do tutor é criar situações nas quais o iniciante é instruído a cuidar especialmente deste ou daquele aspecto do que pode ser visto, tocado ou ouvido, para poder assim ‘pegar o jeito’ da coisa.(2010, :21)

O Mestre possui essa habilidade (*skill*) que desenvolveu com seu engajamento no cerrado, visto que não é só ele que escolhe as madeiras, é como se elas também o escolhessem, visto que “a natureza que oferece” as árvores. Essa capacidade ele atribui a **observação** que realizava das práticas dos seus **antepassados** tanto quanto a **observação** que realiza no cerrado. A partir dos conhecimentos dos seu avô e avó, e das práticas deles no cerrado, esse Mestre tem **observação**, não apenas no sentido de olhar o que lhe salta as vistas. Ele lembra-se do que já foi construído ali por seus antepassados e percebe traços históricos construídos por eles²³¹. Ao mesmo tempo ele **observa** o **cerrado**, **consulta** as árvores, que “queriam ser gente”, e **observa** a madeira para construir o que ela “quer ser”.



Tambor fêmea.

Fotos: Leticia Coelho; 08/2011

Sugiro que os **tambores** são o que as árvores, queriam ser “humanos”. A humanidade é uma condição de desejo das plantas e também dos pássaros, que o Mestre alimenta em seu terreiro. Esses, de acordo com o Mestre, vêm a cuia onde ele coloca água como uma piscina, e a cuia de alimento como um sopão que ele distribui aos que tem fome – os próprios pássaros –. A capacidade desse Mestre de suprimir o sofrimento anda de mãos dadas com o desejo desses seres vegetais e animais de se tornarem “humanos” na condição. Mais uma vez a prática desse Mestre se aproxima da descrita por Descola (1998)²³² nas Terras Baixas da América do Sul. De acordo com o autor:

²³¹ Ressalto que ao me referir a traços históricos faço referência a Ingold (1995) que percebe a história como o “*movimento através do qual as pessoas criam seus ambientes e a si mesmas*”.

²³² Outros autores também trabalharam o tema como o já descrito Arhem (2004), Viveiros de Castro (1992, 1996) Lima (1996) entre outros.

“o referente às entidades que povoam o mundo não é o homem enquanto espécie, mas a condição humana”

A ruptura causada com o fim do tempo de Adão e Eva distanciou os seres humanos dos não humanos tornando os primeiros mudos e desejosos de novamente serem sujeitos com pontos de vista – assim como são os seres humanos. A partir da exegese apresentada pelo Mestre, ele é capaz de permitir a esses seres o retorno a essa condição. Ele permite que todos compartilhem o mesmo foco de perspectiva, o mesmo “mundo do cerrado”. As árvores deixarem de ser árvores mudas – que um dia já se comunicaram – para se tornarem **tambores** “quase-humanos” que “conversam com Deus e tocam o coração do homens”. **Tambores** que revelam “doenças”, ou um **tambor** - homem que “grita para a morte”.

De acordo com a exegese nativa, os **tambores** são um comunicado do **cerrado** para nós, seres humanos, é uma “história de um tempo” – Mestre Antônio afirma. Esses tambores, e aquela peça que se revelou como uma “homem que gritava” para o Mestre, são tambores especiais, de acordo com ele, como “peças de museu”, que possuem um valor muito alto que de acordo com ele “poucas pessoas podem comprar”. A invenção dessas “peças de museu” revela o passado que o Mestre escolheu para ser *museificado* e transformado em objetos de grande valor monetário, próximo à noção ocidental de obra de arte, mas que atenta para os **tambores** que contam a história de seus **antepassados** e do “mundo do cerrado”. Portanto, através da confecção dos **tambores**, Mestre Antônio constrói sua história, o **tempo dos antigos**, e o **tempo de Adão e Eva**, todos articulados no “mundo do cerrado”. Ao mesmo tempo, o Mestre - escultor que imprime na madeira sua mão, suas medidas e suas partes - constrói um tambor “homem que grita para a morte”. Ele me revelou ser essa a última pesquisa que participa, pois está quase “do lado de lá” [referência à morte].

Bem, atenho-me ao que disse Lagrou (2002) sobre a arte kaxinawá:

“Não há nenhum sentido inerente, secreto ou absoluto a ser descoberto, a não ser no encontro entre o observado e o observador.”

UM PONTO SEM FINAL



Ultimo dia no trabalho de campo, Mestre Antônio me pediu para tirar uma foto, dele e de seus tambores, com chapéu de palha, de “raiz”.

Foto: Letícia Coelho 09/2011

Um dia de sol forte, começo do inverno catarinense, em uma tarde de um domingo de Maio de 2012 meu telefone toca. Era Mestre Antônio me ligando de Minas Novas. Ele disse que tentava ligar para a filha, Eva, em São Paulo, mas acabou “caindo” no meu nome e me ligou. Conversamos um pouco e ele me perguntou se esse ano eu iria à Festa de Nossa Senhora do Rosário. Eu disse que ainda trabalhava na dissertação e não poderia ir. Ele me disse que as festas começariam naquele dia e que as ruas estavam bonitas, que era tudo “raiz”, tudo “histórico”. Ele me perguntou se eu me lembrava da gruta que ele planejava construir. Eu disse que sim. Ele me disse que a construção já havia começado e que ela era toda de pedra, “linda”- ele disse. Disse também que eu preciso conhecê-la, pois decidiu se enterrar lá quando morrer.

Mestre Antônio me contou também que havia conversado com Lyndon Célio sobre mim e que pensou em me chamar para fazer um “documentário” sobre a gruta. Ao final da conversa ele disse que recebeu muitos emails “dessas bandas” – se referindo a Florianópolis – chamando-o para trabalhar, mas, “como quem tá na garupa não governa o animal” ele não pode vir. Nesse momento, como em outros, Mestre Antônio demonstrou sua intenção de me demandar uma articulação dos ditos “trabalhos” que anda recebendo convites.

Receber essa ligação dentro do processo de escrita, só reforçou a certeza de que esse sujeito é um grande articulador, um intelectual com uma visão empreendedora sobre si mesmo. Ele tem ciência de seus conhecimentos e do *poder simbólico* de suas ações.

Ao escrever sobre o Mestre, enveredei pelas dificuldades de construir uma biografia, nos medos de “definir” um sujeito e torná-lo caricatural, de essencializá-lo ou, pelo contrário, dissolvê-lo. Deparei-me também com ponderações sobre a “etnografia de um homem só”, esta tentativa (talvez ousada) de pensar o Vale do Jequitinhonha a partir de um só sujeito. Mas pergunto: não o é a partir dos tão falados

“informantes-chave” que se tornam porta-vozes de uma dita “cultura” nos textos etnológicos?²³³

Sugiro que escrever sobre o Mestre Antônio nos revelou sim elementos para pensarmos os jequitinhonheses, que plantam em grotas e buscam plantas **frias** para tratar seus órgãos **quentes**.

Busquei ainda encontrar um ponto mediano em que pudesse me situar dando voz ao Mestre – desejoso de tê-la – apresentando suas reflexões sobre seu próprio pensamento e colocando-o em diálogo com o pensamento antropológico.

Percebo ao finalizar estas linhas que tracei apenas uma pontuação sobre esse sujeito, que me indicou diversos caminhos por onde ele pensa sua história, o mundo e suas práticas. Dois desses caminhos, conduzidos por categorias que dialogam são: a **observação** e a **linha**. A primeira acena para sua capacidade criativa, imaginativa e sua perspicácia. Ele sempre **observa: observa** as plantas no cerrado, **observa** o que o tambor quer ser, **observa** situações e realiza adivinhações, **observou** as histórias que o avô contava à avó, **observa** o que dizer a quem dizer. A **observação** surge como uma ferramenta tanto de leitura do mundo como de invenção do mundo e de sua **linha**.

Sua **linha africana** nos revelou um tanto “afro” e “indígena”, a partir das concepções e práticas que ele descreve como fundantes para pensar seus **antepassados**. A **linha** dos tambores, que são todos “unidos do Rosário”, a **linha** que é tecida com atitudes de generosidade como fazia seu avô, **linha** de um Mestre, “reconhecida” em uma **patente** tecida (e tecedora da primeira). A **linha** que acena tanto para condutas a serem seguidas, como para a trajetória do Mestre, é sua definição de si mesmo

Ingold (2007) discorre sobre as noções de linha presentes nas pesquisas acadêmicas sobre os seres vivos e seus descendentes. O autor sugere que cada ser não se limita a uma representação pontual como nos modelo filogenético de Darwin, ou aos diagramas de genealogia construídos pelos etnólogos, em que o sujeito é um ponto conectado por

²³³ Peço carona aqui à fala do meu orientador Rafael José de Menezes Bastos sobre as pesquisas antropológicas que são, em sua maioria, pautadas pelo convívio e entrevistas com alguns membros de uma sociedade, e não toda ela.

uma linha ancestral e temporal. Ele propõe pensarmos em um modelo de ancestralidade que não é linear, que não conecta os seres, mas sim um trançado de caminhos que se tocam e os constituem, “o ser vivo como uma via” (Bergson, 1911 *apud* Ingold, 2007). Aproximo a discussão ingoldiana da noção antoniana de **linha**. Mestre Antônio ao operar a categoria **linha**, descortina um complexo trançado de categorias, conceitos e operações que são postos em prática e que a constituem. A **linha** não está dada, ela está “sendo”²³⁴, assim como o próprio Mestre, portanto, retoma o fato de ser única.

Ponto ainda que a partir da **observação** o Mestre tece sua **linha**. Ele define sua **linha** e ela o define, mas não o delimita. Lembremo-nos de uma conversa com Déa Trancoso, cantora do Vale, durante o FESTIVALE. Ela me disse: “Mestre Antônio não cabe em si”. No momento pensei se tratar apenas de um elogio a um Mestre amigo. Mas penso hoje que Mestre Antônio possui a capacidade de, em uma mesma cena, ser um: artesão, sanfoneiro, raizeiro, adivinho, mitólogo, botânico, lutier, agricultor (...). Penso que o “não conter em si” é sinonímia de “impossível de se delimitar”.

Ao longo de três meses conheci e registrei muitas práticas e conhecimentos desse sujeito, a todas elas ele era capaz de edificar teorias e explicações, muitas delas que se repetiam aos jornalistas que o procuravam e outras pareciam recentes em seu pensamento. Ser Mestre é dar sentido.

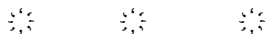
Após o projeto realizado pela FAOP, Mestre Antônio produziu sentidos a partir das categorias e conceituações que a instituição lhe apresentou como pertencente. Com seus sentidos, de linha africana, tradicional, ofício extinto entre outros que opera, ele dialoga com diferentes instâncias do disputado *campo* das políticas culturais.

Sua participação nesse espaço nos revela a busca, por parte de instituições públicas como a FAOP e o Ministério da Cultura, de representantes portadores de práticas e construtores de sentidos de uma “cultura” brasileira. Uma “cultura” construída no governo Lula durante

²³⁴

De acordo com Ingold (2007) repensar a linha como uma via, “*is a possibility of an open-ended way of thinking about the history of life, as a trans-generational flow in which people and their knowledge undergo perpetual formation.*” (2007:118)

a gestão do ministro Gilberto Gil, como uma política afirmativa brasileira edificadora de “culturas” antes apartadas.



Como ultimo ponto desta dissertação, distante de um ponto final, devolvo a voz ao sujeito que a iniciou e também a um esperto coelho que morava no **cerrado**:

“No começo do mundo, o coeio [coelho] fez pantumina. Pantumina é o que? Ele mexia com os outros bichos tudo. Ele implicou mais com a onça que era considerada a fera mais braba, a onça e o leão. No cerrado.

Como se diz, o leão é o rei dos selvagem. E o quê que o coeio fez uma época, né? O leão falou com ele assim:

_É, cê [você] fala que eu sou brabo.

O coeio era pequenino, né?

_ Brabo é a onça – o leão continuou. Cumé [como é] que cê[você] não tira rapé com a onça? Cê qué mexer comigo?

O coeio disse assim:

_ Não, não... Não, Seu leão. Quem é eu desse tamanhozim mexer com cê e mexer com a onça.

_ Pois é, vai mexer com ela pro cê ver se ela não come ocê[você]?

_ É – disse o coeio – um dia cê ainda vai me ver montado num pau voador, montado nela.

_ O que? Ocê muntado[montado] na onça?

_ Sim sinhô.

_ Se ocê conseguir muntá na onça, eu vou dar ocê um presente.

_ O quê que é?

_ Vou dá ocê um presente baum [bom].

_ Que presente?

_ Vou dá ocê um chicote pro cê poder bater nela.

_ Uai? Muntá na onça só pra ganhá um chicote?

_ Ah, o chicote é sua taça. Cê vai ficá honrado, pois ó: o chicote que eu bati na onça!

_ Pois eu vou fazer então.

_ Eu duvido, é muito mais fácil ela comer ocê que eu ver ocê montado na onça.

Aí ele [coeio] saiu pro cerrado. Quando ele entrou num alto, ele viu um tigre, um onço. Ele oiô o tigre e pensou:

_Epa! ai ai ai ai...Aquele ali é o tigre, aquele ali é boca quente [perigoso]. Mas as vez a tigre ta por aí.

No que ele oiô[olhou] ela tava lá bem deitada com os gatim, com os fiotim [filhotinhos] dela.. Daí lá de cima ele [coeio] desceu igual uma bala, téim! Ela deu um pulão. Pulou em pé.

_ Quem é que ta aí? – disse o coeio

_ Cê não sabe quem que é não? Cê aprepara que eu vou tirar o jejum com cê!

_ Pelo amor de Deus! Que eu lá vou correndo que já evém [vem] uma ventania, e o pau ta quebrando e eu lá vou encontrá o macaco pra eu marrá o macaco, em uns pau lá na frente, porque se eu não marrá ele [vento] vai carregá o macaco. Eu vo marrá es [eles] e dá um jeito de ficá junto com es lá.

_ Como é que é? – disse a onça

_ Pois evém uma ventania não sei quantos quilômetros atrás aqui ó. Eu to correndo por causa disso, é uma tempestade que já evém.

Ela virou assim e disse:

_ E meus gatim?

_ Uai ce se vira, ce fica aí.

_ Ai pelo amor! Vorta aqui pro cê marrá os gatim pra mim.Eu posso morrê mas meus fiotim não!

_ De jeito nenhum! Quem é ocê! Quando eu for marrá ocê, cê vai me comer. Pois então faz isso, marra eu primeiro.

Ele [coeio] tava com umas rodas de cipós [cipó enrolado]. Uns trem que ele lá ia levando de mentira, né? Pois ele conseguiu dobrar a onça. Pegou a onça e marrou a onça no pau e os gatim lá, né? Depois que ele terminou de marrá a onça, ele mandou:

_ Esturra [estique o corpo] pra mode[de forma] eu ver, que dali a pouco o vento vem e te ranca [arranca].

_ Éim! – a onça

_ Tá bom ainda não, vou marrá mais.

O coeio foi marrando ela, foi alinhando [costurando com linha] a onça no pé do pau. Dispois [depois] que ela marrou ela ele foi marrá os oncim.Marrou os oncim e abriu corrê, né?

_ Vorta prá trás proce me desatá!- disse a onça

Ele disse:

_ Não. Eu vou lá marrá o macaco e se der tempo eu vou vortá cá. Se der tempo. Ce fica aí marrada com os gatim.

Ela ficou lá, e ela miava, ela gritava e nada de tempestade, não vinha nada.Não vinha chuva, não vinha vento, não vinha nada. O Onço chegou e viu ela marra e disse:

_ Quem foi que marrou ocê?

_ Foi o sem vergonha do seu coeio, que marrou eu aqui e falou que vinha tempestade. Eu mandei marrá os gatim ali, os fiotim. Eu fiquei com medo. Quando eu mandie ele marrá eu ele sumiu.Ele disse assim..

_ O quê é que foi que ele falou?

_ Ele disse assim que envinha uma tempestade.

_Pra onde é que ele foi?

_Ele pegou pra esse mundo afora aí.

Mas ele[o coeio] como é veaco[esperto], né? Ele viu o onço conversando com a onça e o quê que ele fez? Ele jogou uma sela, que ele tava com ela, no meio do mato e fundou [afundou, entrou]pra dentro de um buraco.O onço passou a mais de mil, téim!Atrás dele, pegou o faro [cheiro do coeio] dele e foi embora.

E ele [coeio] veio com essa sela, mas deixou ela escondida.

_Ah, ce veio me sortá!-disse a onça.

_Pra sortá ocê, eu truxo [trouxe] um negocim pra mode eu arriá ocê. Aí, se ocê dexá eu arriá ocê, pertá ocê, procê fazer uma viaginha [pequena viagem] mais eu , quando nós vortá eu solto os gatin.

_Mas será? Cê é muito sem vergonha, eu não tenho fé no cê não!

_ Se ocê dexá, eu vou fazer isso sim.

Aí o quê que ele fez né? Ele tinha um copo e uma jarra no bolso. O peito dela tava cheio de leite, né? Ele pegou e tirou. Foi no peito dela e tchi, tchi, tchi. Ela tava marrada mesmo, né? Tirou e pôs num vidro.

_Isso aqui é pra eu levar pra uns colegas meus lá na frente. – disse o coeio.

Ela ficou danada e miava até.

_ Cumé que é que ce vai fazer?

_A sela é essa, ce tem que deixar, e levá eu pra levá esse leite lá.

Ele queria mostrá o leite pro leão, pra mostrá que até leite dela ele tirou.

Por causa dos fiotim, ela levanto, dexou ele por a sela né? E enfiou a cabeça dela dentro de um pau , né? E ela gritava:

_ Miau!Miau! Miau!

Ele veio com aquela subaquera [cinto que passa pela cintura do animal selado] pra ela não tirar a sela.Marrou um cipó na boca dela, pra fazer um cabresto né? Ela ficou quietinha. Ela viu ele com a esporo e poerguntou:

_E esse negócio aí pra que serve?

_Esse aqui, ano preocupa não. É pra eu tocá [espantar] mosquito.Pra es não ferruá meu pé nem o seu.

Colocou as esporas tudo belezinha. Aí a pouco ela viu ele com um chicote. O chicote que o leão tinha dado pra ele, que é como uma patente né? Pra ele poder bater nela lá né? Pois ele conseguiu, fico os fiotim dela lá marrado e ele foi devagarzim: tam, tam, tam, tam.Não esporou ela nem nada.

Daí já tinha juntado tudo quanto é bicho, né? Os colega dele tudo, já tinha juntado pra fazer festa pra esperá ele chegá muntado na onça. Todo mundo já achando que ele não iria.

Com um pouco, quando ele viu aquele tanto de bicho que juntou, aí ele buliu encima dela [da onça] e meteu esporo nela. E téim! Quanto mais ela miava, mais ele esporava e chicote na cara. Todo mundo com medo, e o leão assim:

_Mas que coeio mais marvado, mas ele conseguiu pegá a onça mesmo!

Ela ficou toda esfolada de chicote e esporada nela. Ele [coeio] chegou perto do leão e disse:

_Ce viu? Ce viu comé que eu monto ela!

_ò! Não sei comé que ocê fez pra muntá nessa onça que ela é braba! Mas te falo uma coisa, daqui pra frente ce se cuida viu? Que ela vai comer ocê.

_Ela pode até me comer, mas que eu montei ela e esporei, eu esporei.

_quero ver ocê desapiar [descer] dela!

_eu dou meu jeito.

_E a sela?

_ Por mim elas pode ficar com ela.

O leão desafiou o coeio de desapiá da onça. Pois ele entrou pro meio do cerrado e pulou por cima e a onça foi voando tomar rapé lá onde os oncim tava, com sela e tudo.O coeio enfiou a mão no bolso e disse:

_Ó o leite dela que eu tirei pro ce tomar.

_Inté leite dela ce tirou! É ce não tem jeito mesmo. –disse o leão. Mas eu te falo uma coisa, você se cuida!

Desse dia em diante, não deu outra. A onça ficou tocaiano o coeio. A onça dizia:

_É deixa esse coeio, que eu pego ele, como ele e inda levo os pedaços para os gatin.

Aí né, a onça descobriu onde que ele bebia água. Ela viu uns rastro do coeio. Como ele não é bobo ele ficou bem escondido. Ela bateu o faro, cheirou, cheirou e disse:

_É Seu coeio veio bebe água aqui.

Ela pegou água pra levar pros fiotim. Desatô os bichim e foi aná mais ele. Não tinha água em canto nenhum, só lá. Ela levou os fiotim e mudou pra do lado da água.

_É aqui que vai ser minha morada, quero ver Seu coeio aparecer, eu como ele.

Seu coeio ouviu . Seu pica pau tava perto dele , né? Daí ele falou:

_Ô Seu pica-pau, o senhor que tem um bico bom não quer furar umas abeia pra nós?

_Eu? Ce quer que eu fure e ocê beba o mel todo?

_Não seu pica-pau, o senhor bebe um pouco e agente também bebe, uai! Vamos fazer uma parceria. Tem uma abeia aqui muito boa, a mumbuca que dá muito mel.

Aí foram os dois, o pica pau e o coeio. Na hora que achou o lugar certim do mel o coeio disse:

_O seu pica pau, tem que buscar água porque água sem mel não dá. Tem um poço aqui pertim.

O pica pau bobo foi, né? E enquanto isso o coeio entrou no mel, breou todo (se sujou) que quando o pica pau chegou ele nem reconheceu ele. Ele [coeio] tava parecendo um gato quando ce joga ele dentro dágua. Os pé dele, os zói dele tudo de mel.O pica pau disse:

_É isso né, seu sem vergonha! Ce quiria que eu fosse buscá água pra ocê se lambrecar de mel? Porque ocê desperdiçou o mel todo?

O coeio falou:

_Ô seu pica pau, arruma um bocado de foia [folha] pra eu tirá esse mel do corpo?

O pica pau juntando as foi pensou: “é vou tocar fogo nesse coeio, deixa ele comigo”.

As foia juntou no coeio que só os zoio dele ficava de fora. Ce olha era só foia. Daí ele desceu direto pra água. Quando ele chegou lá na beira do rio. Quando foi chegando a onça foi ver o que era e disse:

_Uai! Que bicho mais feio! Nunca vi um bicho mais feio no mundo de Deus igual a esse. Como é que ce chama?

O coeio tava quitim [quietinho]

_Nunca vi um bicho desse! Tampado de foia!

E ele quitim bebendo água, né? Não sei quantos dias sem beber água. Encheu a timba [barriga] dele de água. A onça ficou com medo dele. Ele disse:

_Eu sou o seu foiasso. Também sou fio de Deus.

A onça disse:

_Meus fiotim ta tudo com medo do cê. Tomara ce não vortá aqui sem eu ta aqui.

O coeio seguiu viagem e encontrou o pica pau que disse:

_Ê seu coeio safado! Fui buscá um fogo prá tocá nas suas foia e ocê sumiu!

O pica pau foi beber água e encontrou a onça. E perguntou a ela:

_O Dona onça a Senhora mora aqui?

_Enquanto o coeio não vier beber água não saio daqui.

_Pois eu tenho uma novidade pra ocê! Hoje Seu coeio não é Seu coeio, é Seu foiasso. Ele comeu meu mel e se encheu de foia.

_Ô Seu pica pau não me fala isso. Eu vejo ele bebendo água todo dia aqui. Deixa ele, Seu foiasso, vai ver comigo uma coisa.

O coeio viu de longe o pica pau fazendo a cama pra ele e pensou:

_Ê diacho! Danou-se, como é que eu vou beber água lá agora? Não vai ter jeito.

Já sei. Vou no céu. Vou no céu que daí o pai me dá uma inteligência pra eu saber como que eu devo viver aqui na Terra. Onça já implicou comigo, leão também. Como é que eu vou vier aqui.

Ele foi numa água bem longe, tirou as foia, ficou limpo e ficou pensando como é que ele ia pro céu né? Daí, ele chegou numa festa de uns bicho lá né? Os urubu, o sapo. O urubu disse:

_Não sei como que ces vão na festa. Lá só vai quem tem asa.

O coeio pensou: “epa! Danou-se”

Ele bateu o olho nas viola dos urubu e tentou entrar. Mas não deu. Aí ele chamou o sapo e falou:

_Ô seu sapo, o senhor cabe dentro das viola, eu não sei como que vou pro céu.

Daí os urubu foram com as viola né? E o coeio ficou pra trás. Mas como fartava ainda os animais mais forte, tipo sariema [seriema] o coeio usou da mesma esperteza que fez com a onça:

_Ô, vim avisar oceis aqui em baixo que vai ter um tremendal de uma chuva [chuva muito forte] e se ocês não subirem logo ces vão tudo morrer. Mas ces tem que me levar na garupa de vorta.

A sariema disse:

_Então munta aqui seu coeio.

O coeio muntou e foi pro céu.

Lá tava tendo uma festa grande e o pessoal, achando que o sapo não tinha ido, tava cantando:

“todo mundo foi na festa do Sinhô

O sapo cururu lá ficou”

Até que o sapo pulou fora da viola. E começou a dançar. Daí a pouco o coeio chegou. A festa acabou e ficou o coeio, o sapo e a sariema que o coeio combinou de pagá ela pela carona.

O sapo sem saber como voltar pergou pro coeio. Como que ce vai embora?

_Eu vou de avião – disse o coeio.

Pois o coeio bateu na porta do Senhor.

_eu vim aqui pedi pra senhor pra me dar uma luz. Os bicho tem tudo raiva de mim.

_Ocê? Oce o que ce tem de pequeno ce tem de sabedoria. É malino! Ce vai lá, vai trazer ovo de jacaré e presa de cascavel .

Ele muntou na seriema e foi. Deu a hora de fechar lá, e São Pedro disse:

_Dá seu jeito, pode ir embora!

O sapo oiô e tinha uma porção de mulher lavando roupa. São Pedro disse:

_Tá vendo as lavadeiras. Quando ce tiver chegando elas vão te aparar.

E São Pedro chutou ele lá de cima e ele foi caindo.Quando faltava uns vinte metros pra chegar no chão, ele gritou:

_Oh! Lavadeiras apara eu com cobertor que sou menino Deus!

Elas viram só o vulto e foram correndo atrás de cobertor pra apará ele. Quando ele caiu elas olharam e viram que não era menino Deus nada.

_É o danado do sapo!

-Não me joga na água não que eu afogo!- disse o sapo!

Elas jogaram ele no rio e ele saiu nadando.

O coeio, encontrou a cascavel e disse:

_Quero falar com cê dona cascavel!

_ Ce pode falar mas não pode esbarrar em mim.

O coeio foi chegando assim com um forquilha, juntou ela na forquilha e rancou a presa. E proveitou e pegou o chocalhim do rabo que é poderoso.

Agora o jacaré ta difícil, porque ele fica do lado contrário dos ovos, porque quem faz o ovo produzir é os zoi do jacaré. Como é que o coeio ia chegar lá?

Quando o coeio caminhou pra rumo dos ovos o jacaré já deu uma rebanada [sacudiu o rabo] lá e partiu na direção dele [coeio] Aí o coeio foi embora. Voltou outro dia, daí não deu de novo. No terceiro dia ele pensou: “ê diacho! É hoje que eu consigo”.

Seu jacaré disse:

_É seu coeio, to sabendo que ocê ta aqui rodeando. Eu sei o que oce quer viu?!

_Ô seu Jacaré, vim aqui falar uma coisa com cê. È que eu vim do céu trazendo um recado. Eu já dí [dei] pra onça, pra cascavel. È que a maré vai encher, o rio vai encher e São Pedro mando marrá tudo quanto é bicho.

_Mas isso é verdade mesmo?

_É uma ventania!

_Faz assim, ce pode marrá eu, mas não vai ali pros lados dos meus ovos que eu mato ocê!

O coeio foi no cerrado buscá um cipó forte, né? Ele foi linhando o jacaré em um pé de jacarandá igual fez com a onça.

Dáí foi lá direto onde quer tava os ovos e pegou. Ponhou no bolso e quando ele chegou lá no céu.

São Pedro abriu a porta e disse:

_Ocê de novo aqui?

_ Vim trazê uma promessa pro Senhor.

Ele entrou e encontrou o Senhor que lhe perguntou:

_Como é que é? Fez seu coeio?

Ele mostrou os ovos e o dente e chocalho de cascavel.

_Ocê já tirou leite de onça, ocê já muntou nela, ocê já tirou dente de cascavel, ocê já pegou ovo de jacaré, e ocê ta querendo mais sabedoria? Pois a sabedoria que eu vou dar ocê é essa ó: quando ce tiver com os zoi aberto ce ta dormindo, quando ce tiver com os zoi fechado ce ta acordado. Ocê vai embora! Some daqui!

Entrou na asa do pato, saiu na asa do pinto, o rei mandou ocê me contá cinco.²³⁵

(Mestre Antônio)

²³⁵ Última nota de agradecimento ao leitor que me acompanhou por todas elas.

BIBLIOGRAFIA

- ALBUQUERQUE, U.P. *Introdução a etnobotânica*, Ed. Interciência. 2005
- ALBUQUERQUE, U.P., Lucena, R.F.P. *Métodos e técnicas na pesquisa etnobotânica Recife*, NUPEEA. 2004
- ALBUQUERQUE, U.P., Lucena R.F.P, Monteiro, J.M., Florentino, A.T.N. Evaluating two quantitative ethnobotanical techniques. *Ethnobot. Res. Applic. 4*: 51-60. 2006.
- ALMEIDA, Aluisio de. *Vida e morte do tropeiro*. São Paulo: Martins; EDUSP, 1981.
- ALVES, G. C. A. Caracterização etnopedológica de planossolos utilizados em cerâmica artesanal no agreste paraibano. *R. Bras. Ci. Solo*, 29:379-388, 2005
- ALVES, R.R.N., Rosa I.L. Zootherapeutic practices among fishing communities in North and Northeast Brazil: A comparison. *J. Ethnopharmacol. 111*: 82-103. 2007.
- AMOROZO, M.C.M., Gély, A. Uso de plantas medicinais por caboclos do Baixo Amazonas, Barcarena, PA, Brasil. *Bol. Mus. Paraense Emílio Goeldi, sér. bot. 4*: 47-131. 1988.
- AMBIENTAL, Instituto Sócio. Documento CEDI, 1985. Disponível em http://pib.socioambiental.org/anexos/21619_20120420_150940.pdf. Acesso em abril de 2012.
- ANDRE, M. C.O. Psicossociologia e negritude: breve reflexão sobre o "ser negro" no Brasil. *Bol. - Acad. Paul. Psicol.*, São Paulo, v. 27, n. 2, dez. 2007 .
- ARANTES, A. A. *O que é cultura popular*. Coleção primeiros passos – Editora Brasiliense. 1981
- ÅRHEM, R., CAYÓN, L., ÂNGULO, G., GARCÍA, M.. *Etnografía Makuna. Tradiciones, relatos y saberes de la Gente de Agua*. Acta Universitatis Gothoburguensis/ Instituto Colombiano de Antropología e História ICANH. 2004
- ARRUDA, M. A. do N.. A política cultural: regulação estatal e mecenato privado. *Tempo soc.* [online]. 2003, vol.15, n.2, pp. 177-193. Disponível em

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702003000200007&lng=en&nrm=iso> Acesso em abril de 2012.

ARRUTI, J. M.. O Reencantamento do Mundo: Trama Histórica e Arranjos Territoriais Pankararu. Dissertação de Mestrado, PPGAS/MN/UFRJ. 1996.

_____. A emergência dos “remanescentes “: notas para o diálogo entre indígenas e quilombolas. *Mana* 3(2):7-38, 1997

_____. *Mocambo: antropologia e história no processo de formação quilombola*. Bauru: Edusc. 2006

_____. “Quilombos”. In: *Raça: Perspectivas Antropológicas*. [org. Osmundo Pinho]. ABA / Ed. Unicamp / EDUFBA. 2008

BALEÉ, W. *Footprints of the forest: Ka'apor ethnobotany-the historical ecology of plant utilization by an amazonian people*. Columbia University Press. 1999

BARBALHO, A. Políticas Culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença. Trabalho apresentado no III ENECULT – *Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil. 2007

BARBOSA, J. A. A., ALVES, R.R.N. “Um chá de que?” – Animais utilizados no preparo tradicional de bebidas medicinais no agreste paraibano. *BioFar*. n.4. n.2.2010

BARROS, J.F.P. *O Segredo das Folhas: sistema de classificação de vegetais nos terreiros jêje-nagô da Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 1993.

_____. Mito, memória e história: a música sacra de Xangô no Brasil In: Chaves, R. orgs. *Brasil Africa*. UNESP 2006

BARROSO, G.M., MORIM, M.P., PEIXOTO, A.L., ICHASO, C.L.F. *Frutos e Sementes – morfologia aplicada à sistemática de dicotiledôneas*. Viçosa : Editora UFV, 1999

BATESON, G. *Steps to an ecology of mind: collected essays in anthropology, psychiatry, evolution and epistemology*. New York: Ballantine Books, 1972.

_____. *Mind and nature. A necessary unity*. 2 ed. Toronto, New York, London: Bantam Books, 1980.

- BEGOSSI, A.. Ecologia Humana: Um Enfoque Das Relações Homem-Ambiente. *Interciência*.18(1): 121-132. 1993
- BERLIN, B., Breedlove, D. Raven, P.H. Covert Categories and Folk Taxonomies. *American Anthropologist* (70) 1968.
- BERLIN, B. Further Notes on Covert Categories and Folk Taxonomies: A Reply to Brown. *American Antropologist* (76) 1974
- _____. *Etnobiological Classification. Principles of categorization of plants and animals in traditional societies*. Princeton University Press. Princeton, New Jersey. 1992.
- BERND, Z. (1986) *O que é negritude*. São Paulo: editora Brasiliense
- BOURDIEU, P.. Sobre o poder simbólico. In : *O poder simbólico*. Lisboa : DIFEL, 1989.
- _____. A gênese dos conceitos de habitus e campo. In: *O poder simbólico*. Lisboa : DIFEL, 1989.
- BOYER, V.. Passado português, presente negro e indizibilidade ameríndia: o caso de Mazagão Velho, Amapá. *Relig. soc.*, Rio de Janeiro, v. 28, n. 2, 2008 Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-85872008000200002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em março 2012
- _____. Fronteiras da nação: religião, política e ancestralidade. s/d Disponível em <http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_26_RBA/mesa_s_redondas/trabalhos/MR%2020/veronique%20boyer.pdf> Acesso em março de 2012.
- BRAGA, C. A cultura nas políticas e programas do Sebrae. In: *Políticas Culturais para o desenvolvimento: uma base de dados para a cultura*.51-59pUNESCO. Brasília. 2003. Disponível em: <<http://cenpec.org.br/biblioteca/cultura/estudos-e-pesquisas/politicas-culturais-para-o-desenvolvimento-uma-base-de-dados-para-a-cultura> > Acesso maio 2012.
- BRAGA-COELHO, L.M..*Plantas que batucam: Uma percepção etnobotânica sobre instrumento musicais dos grupos de Congado da microrregião de Viçosa (MG)*.Monografia de conclusão de curso em Ciências Biológicas (Diversificação Botânica) Universidade Federal de Viçosa. 2009

BRANDÃO, C. R. *Plantar, colher, comer: um estudo sobre o campesinato goiano*. Rio de Janeiro: Graal. 1981.

BRANDÃO, M., LACA-BUENDIA, J.P., MACEDO, J.F. Árvores Nativas e Exóticas do Estado de Minas Gerais. EPAMIG. 2002

CARVALHO, I. C. M., STEIL, C. A. A sacralização da natureza e a 'naturalização' do sagrado: aportes teóricos para a compreensão dos entrecruzamentos entre saúde, ecologia e espiritualidade. *Ambiente e sociedade*. Campinas, v 11 n2. 2008

CALIXTO, J. S. RIBEIRO, A. E. M. Três olhares sobre o reflorestamento: a percepção de atores sociais sobre a monocultura de eucalipto no Alto Jequitinhonha – MG. *Organizações Rurais e Agroindustriais*. v. 9. n. 3. Universidade Federal de Lavras MG. 2007

CARVALHO, J. J. de. *Um Panorama da Música Afro-brasileira: Parte I. Dos Gêneros Tradicionais aos Primórdios do Samba*. Série Antropologia, Departamento de antropologia, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, 2000.

CEDI- Povos indígenas do Brasil. Os Botocudos foram os primeiros habitantes. In: *Gazeta de Vitória*. 1985. Disponível em : http://pib.socioambiental.org/anexos/21619_20120420_150940.pdf
Acesso Abril de 2012.

CLÉMENT, D. The Historical Foundations of Ethnobiology (1860-1890) *Journal of Ethnobiology* 18(2): 161-187 1998

COELHO DE SOUZA, M. S. A cultura invisível: conhecimento indígena e patrimônio imaterial. *Anuário Antropológico*, 2010.

COSTA, Patrícia Trindade Maranhão *As raízes da congada: A renovação do presente pelos filhos do Rosário*. Tese de doutorado apresentada ao programa de pós graduação em Antropologia Social Universidade Federal de Brasília. 2006

COSTA NETO, E. M. As interações entre os seres humanos e os animais: a contribuição da etnozootologia. *Biotemas*, 20 (4): 99-110, dezembro de 2007

COUTINHO, L.M. *Contribuição ao conhecimento do papel ecológico das queimadas na floração de espécies do cerrado*. Tese de livre-docência. Instituto de Biociências. Universidade de São Paulo. 1976

_____. O conceito do cerrado. *Revista Brasileira de Botânica* 1:17-23. 1978.

CORREA, N. F. Os tambores batá no batuque do Rio Grande do Sul (extremo sul brasileiro). Trabalho apresentado em *Congress of the Latin American Studies Association*, Rio de Janeiro. 2009

CRAPANZANO, V. *Tuhami: a portrait of a Moroccan*. University of Chicago press. 1980

CUNHA, M.C. “Cultura” e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. In: CUNHA, M. C. *Cultura com aspas e outros ensaios*. Cosac naify. 2009

DA MATTA, R. O Ofício de Etnólogo, ou como ter "Anthropological Blues". In. E. O. Nunes. *A aventura sociológica*. Rio de Janeiro. Zahar.1978

_____. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro, Vozes. 1981

DE LANGRE, J *The First Book of Dō-in: Guide Pratique*. 1971

DESCOLA, P. [1986] *La selva culta. Simbolismo y práxis em La ecologia de los Achuar*. Ediciones Abva-yala.1996.

_____. Societies of nature and the nature of society. In: KUPER, A (Ed.). *Conceptualizing society*. London: Routledge, 1992

DUMONT, Louis. *O individualismo. Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

ELIAS. N. *Mozart: a sociologia de um gênio*. Ed. Jorge Zahar., 1995

EVANS-PRITCHARD, E.E. [1937] *Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande*. Jorge Zahar. 2004

_____[1940] *Os Nuer: uma descrição do modo de subsistência e das instituições políticas de um povo nilota*. Ed. Perspectiva. 1978.

FAULHALBER, P. O ritual e seus duplos. Fronteira, ritual e o papel das mascaras na festa da moça nova ticuna. *Boletín de Antropología*. Colômbia.,v. 21, n. 38. 2007

FAUSTO, C.. “Of enemies and pets: warfare and shamanism in Amazonia”. *American Ethnologist*, 26(4):933-956. 1999.

_____. Donos demais: Maestria e domínio na Amazônia *Mana* 14(2): 329-366, 2008.

FERRETTI, M. Tambor-de-mina em São Luis: dos registros da Missão de Pesquisas Folclóricas aos nossos dias. *Revista de pós ciências sociais* – São Luís. v. 3. n. 6. 2006.

FREIRE, A. Minas Novas sua história sua gente. BDMG Cultural. 2002

FREYRE, G. [1926]. *O Manifesto Regionalista*. Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais – MEC. Recife. 1967

FRIEDMAN J, Yaniv, Z., Dafni, A., Palewitch, D. A preliminary classification of the healing potential of medicinal plants, based on a rational analysis of an ethnopharmacological field survey among bedouins in the Negev desert, Israel. *J. Ethnopharmacol.* 16: 275-287. 1986.

GANDRA, E. *Jongo da Serrinha, do terreiro aos palcos*. Rio de Janeiro. GGE. 1995

GELL, A. *Art and agency: an anthropological theory*. Clarendon Press. 1998

GIL, G.. Apresentação. In: *Políticas Culturais para o desenvolvimento: uma base de dados para a cultura*. 9-10p. UNESCO. Brasília. 2003. Disponível em: < <http://cenpec.org.br/biblioteca/cultura/estudos-e-pesquisas/politicas-culturais-para-o-desenvolvimento-uma-base-de-dados-para-a-cultura> > Acesso maio 2012

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência*. São Paulo Editora. 2002

GOLDMAN, Marcio. Como se faz um Grande Divisor. In: *Alguma antropologia*. Relume Dumará NUAP. 1999

_____. O fim da antropologia. *Novos estudos - CEBRAP* [online]. <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002011000100012&lng=en&nrm=iso>. 2011 acesso em junho 2012.

GONÇALVES, M. A. Produção e significado da diferença: re-visitando o gênero na antropologia. *Lugar Primeiro*, n. 4. 2000. PPGSA-UFRJ.

GUERREIRO, Patrícia. Vale do Jequitinhonha: a região e seus contrastes. *Revista discente expressões geográficas*, Florianópolis, v.1, n. 5, p. 81-100., 2009.

HANAZAKI, N. Leitão-Filho, H. F., Begossi, A. Usos de recursos na mata Atlântica: o caso de Ponta Almada (Ubatuba, Brasil). *INTERCIENCIA* 21(6): 268-276. 1996.

HARSHBERGER, J. W. The purposes of ethnobotany. *The American Antiquarian* 17 (2):73 – 81. 1896

HOLBRAAD, M. Estimando a necessidade: Os oráculos de Ifá e a verdade em Havana. *Mana* 9 (2): 39-77. 2003

_____ Definitive evidence, from Cuban gods. *Journal of the Royal Anthropological Institute (N.S.)*.2008

HOBSBAWN, E. J. [1984] *A invenção das tradições*. Editora Paz na terra. 1997

HORNBOSTEL, E. M. VON, SACHS, C. (1914) Classification of Musical Instruments: Translated from the Original German by Anthony Baines and Klaus P. Wachsmann. *The Galpin Society Journal*, vol 14. PP.3-29. 1961

HORKHEIMER e ADORNO [1947] A Indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.2009

INGOLD, T. *Evolution and social life*. Cambridge press. 1986.

_____The temporality of the landscape. *World Archaeology*, v. 25, p. 152-174, 1993

_____“People like us”: the concept of the anatomically modern human. *Cultural Dynamics*, v. 7, p. 187-214, 1995.

_____. *The perception of the environment. Essays in livelihood, dwelling and skill*. London/New York: Routledge, 2000.

_____ A distinção entre evolução e história. *Antropolítica*. Niterói. n.20. 2006

_____The genealogical line. In: *Lines a brief history*. Routledge. Nova Iorque. 2007

_____Da transmissão de representações à educação da atenção. *Educação*, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 6-25, jan./abr. 2010

IORIS, E. Fragmentos que fazem diferença: narrativas indígenas na reconstrução do passado e das identidades étnicas. *Antropologia em primeira mão*. 2011

JULIO, L. M. O mamulengo na cultura de massas e na cultura popular brasileira. 110 - *Revista Poiésis*, n 16. 2010

KLINK, C. A.; MACHADO, R. B. A conservação do cerrado brasileiro. Megadiversidade. *Desafios e oportunidades para a conservação da biodiversidade no Brasil*. v. 1, n. 1, julho, 2005.

LARRAÍN, A. *O “negócio” da arte e da cultura: para uma antropologia do Festival de Dança de Joinville*. Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-graduação em Antropologia Social na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). 2008

LAGROU, E O que nos diz a arte kaxinawa sobre a relação entre identidade e alteridade?. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, Apr. 2002 . Disponível em

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132002000100002&lng=en&nrm=iso Acesso em maio 2012

_____*A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawá, Acre)*. Rio de Janeiro. Topbooks. 2006

LEACH, E . Gênese enquanto um mito, In Da MATTA (ed.), Edmund Leach, São Paulo, Ática. 1983

LENCLUD, G. La tradition n'est plus ce qu'elle était...Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie. *Terrain*. 1987.

LÉVI-STRAUSS, C[1949] O feiticeiro e sua magia. IN: *Antropologia Estrutural*. CosacNaify. 2008

_____[1955] A estrutura dos mitos. In: *Antropologia Estrutural*. CosacNaify. 2008

_____[1964]Abertura. In: *O cru e o cozido* Mitológicas1. CosacNaify. 2010.

_____[1967] Ruídos na floresta. In:Do Mel às Cinzas.Mitológicas 2. CosacNaify.2004

_____[1978]. *Mito e significado*. Edições 70. 2007

_____, ERIBON, D. [1988] *De perto e de longe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

LIMA, G. D. *Os Agricultores Camponeses Das Comunidades Quilombolas De Macuco E Pinheiros / Minas Novas – MG – Um estudo de caso.* Dissertação de Mestrado apresentada no Instituto de Geociências (UFMG). Belo Horizonte. 2006

LIMA, T.S. Os dois e seus múltiplos: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi. *Mana*, 2(2), PP 21-47. 1996

LORENZI, H.. *Árvores brasileiras: manual de identificação e cultivo de plantas arbóreas nativas do Brasil.*São Paulo, Brazil: Plantarum Ltda, Nova Odessa. 1992 352p

LORENZI, V.C. *Botânica Sistemática – guia ilustrado para identificação das famílias de Angiospermas da flora brasileira baseado em APG II.* Nova Odessa, SP: Instituto Plantarum, 2005

LUCAS, G. *Os Sons do Rosário.* Editora UFMG. Belo Horizonte, M.G. 2002 a.

_____ *Musical Rituals of Afro-Brazilian Religious Groups within the Ceremonies of Congado, Yearbook for Traditional Music,* Vol. 34, pp. 115-127. 2002 b.

_____ *Cantando e Reinado com os Arturos.* Editora Roma. Belo Horizonte, M.G. 2006.

MAGALHÃE, D. L. *Canudos, gaitas e pífanos. As flautas do norte de Minas.* 2010a

_____ *Cancioneiro do Jequitinhonha.* 2010b

MALUF, S.W. *Por uma antropologia do sujeito: esboços.* Apresentado no Seminário dos professores do Departamento de Antropologia da UFSC, 2011.

MARQUES, C. T. *Influência lunar nas práticas agrícolas da Aldeia Índigena Tupinambá de Serra do Padeiro, Buerarema – BA Rev. Bras. de Agroecologia.* 2007 v.2 n.2

MARTINS, S. *Congado: Família de sete irmãos.* Belo Horizonte, SESC. 1988

MARTINS, L. *Afrografias da memória. O Reinado e o Rosário do Jatobá.* Editora Perspectiva. Belo Horizonte, MG. 1997.

MATTOS, I. M. de. *Gênero e parentesco entre os Botocudos do século XIX. Caderno espaço feminino.* V. 10 n12. 2003

MATTOS, S. M.. *Artefatos de Gênero na Arte do Barro*. Vitória: EDUFES, 2001.

MATURANA , H.R.Varela, FG; Uribe, R. Autopoiesis: The organization of living, Systems, it's characterization and a model BioSystems. North Holland Publishing Company. 1974

MAUSS, M. [1902], Esboço de uma teoria geral da magia. In: *Sociologia e Antropologia*. Cosac Naify. 2003

MAZETO SILVA, C. E. Ordenamento Territorial no Cerrado brasileiro: da fronteira monocultora a modelos baseados na sociobiodiversidade. *Desenvolvimento e Meio Ambiente*, Editora UFPR. n. 19, p. 89-109., 2009.

MELLO, M. I. C. Aspectos interculturais da transcrição musical. *Anais do XV Congresso da Associação Nacional Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Rio de Janeiro, 18 a 22 de julho de 2005.

MENDES, E.R. P. Um jogo de espelhamentos, a partir do Moisés de Michelangelo. *Reverso* v.27 n.52 Belo Horizonte 2005. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0102-73952005000100003&script=sci_arttext> acesso em maio 2012

MENDES, J. J. F.. *Música e religiosidade na caracterização identitária do terno de Catopés de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias em Montes Claros – MG*. 2006. 190p. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós Graduação em Música. Universidade Federal da Bahia.

MENEZES-BASTOS, R.J. A Festa da Jaguatirica: *Uma Partitura Crítico-Interpretativa*. Dissertação de Doutorado em Antropologia Social, Universidade de São Paulo. 1990.

_____ Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. *Anuário Antropológico*, 1995

_____ A “origem do samba “ como invenção do Brasil (Por que as canções tem música?) 1996 disponível em <<http://www.anpocs.org.br>>. Acesso em março 2012

_____ *A musicológica kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu* - Editora da UFSC. 1999

_____ "Ritual, história e política no Alto Xingu: observações a partir dos Kamayurá e do estudo da festa da jaguatirica (Jawari)". In: Bruna Franchetto & Michael Heckenberger (orgs.), *Os povos do Alto Xingu. História e cultura*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ. 2001.

_____ O Índio na Música Brasileira: Recordando Quinhentos Anos de Esquecimento. In Tugny, Rosangela P.; Queiroz, Ruben C. (Org.). *Músicas Africanas e Indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____ Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado da arte. *Mana* [online]. 2007.

_____ Sobre a Produção e a Direção Culturais da Música Tradicional, Hoje: Uma Breve Reflexão a Partir do Caso do *Cante Alentejano INET-MDeBOLETIM*. n.1: 8-12, 2008

MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2007 (Coleção Debates, n.40).

MOISÉS, J. A. *Os efeitos das leis de incentivo*. 1998. Disponível em <<http://biblioteca.planejamento.gov.br/biblioteca-tematica-1/textos/educacao-cultura/texto-107-2013-os-efeitos-das-leis-de-incentivo.pdf>> Acesso em maio 2012.

MONTEIRO, P. *Da doença à desordem: a magia na umbanda*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985

MOREIRA, R. J. *Agricultura familiar: processos sociais e competitividade*. Rio de Janeiro: Mauad, UFRRJ/CPDA, 1999.

MOURA, F. B. P. MARQUES, J. G. W. Zooterapia popular na Chapada Diamantina: uma medicina incidental? *Ciência & Saúde Coletiva*, 13(Sup 2):2179-2188, 2008

MOURA, M.M. *Os deserdados da terra*. Rio de Janeiro, Bertrand do Brasil, 1988

MUNANGA, K. (1988). *Negritude: usos e sentidos*. São Paulo: Editora Ática.

_____ Políticas de ação afirmativa em benefício da população negra no Brasil: um ponto de vista em defesa de cotas. *Sociedade e Cultura*, v. 4, n. 2, jul./dez. 2001.

MYERS, N. Threatened biotas: "Hot spots" in tropical forests. *The environmentalist*. v. 8, n. 3. 1988

MYERS, N., MITTERMEIER, R. A., MITTERMEIER, C. G., FONSECA, G.A. B. da., KENT, J. Biodiversity hotspots for conservation priorities. *NATURE* .v.403 n.24 2000.

NIETZSCHE, F. (1989 [1980]) *Kritische Studienausgabe*. In: Sujeito e perspectivismo – In: *Seleção de textos de Nietzsche sobre teoria do conhecimento*. Dom Quixote publicações.

OLIVEIRA, D.A., PIETRAFESA, J.P., BARBALHO, M.G.S. Manutenção da biodiversidade e o *hotspots* cerrado. *Caminhos de Geografia*, 2008. Disponível em <www.seer.ufu.br> Acesso em maio 2012.

OLIVEIRA, J.P. *"O Nosso Governo": Os Ticuna e o Regime Tutelar*. São Paulo: Marco Zero/CNPq. 1988

_____. Uma etnologia dos "índios misturados"? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, Apr. 1998 . Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131998000100003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em abril 2012

OLIVEIRA PINTO, T . As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. *Africa: revista do centro de estudos africanos*. USP. 2000

_____. O. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. *Revista de antropologia*, São Paulo, USP, v.44 n. 1. 2001

OLIVEN, R. O Nacional e o Regional na construção da identidade brasileira. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 1986.

_____. São Paulo, o Nordeste, e o Rio Grande do Sul. *Ensaio FEE*. Porto Alegre (14) 2. 397-404.1993

OLIVIERI, C. G. *Cultura Neoliberal – Leis de incentivo como políticas pública da cultura*. Insituito Pensarte Escrituras Editora. São Paulo. 206 p. 2004.

PASSEGI, Maria da Conceição A experiência em formação. In: *Educação*, v.34, n.2 2011

- PEREIRA, E. A. *Os tambores estão frios: herança cultural e sincretismo religioso de Candombe*. Juiz de Fora – Belo Horizonte: Funalfa Edições – Mazza Edições, 2005
- PINTO, A. M. V. Do sentido no campo para os sentidos da imagem: a experiência no ritual indígena dos asuriní no Xingu. *Trabalho apresentado em XI Congresso Luso afro brasileiro de ciências sociais*. Salvador. 2011
- POEL, F. van der. *O rosário dos homens pretos*. Belo Horizonte. Imprensa Oficial. Edição comemorativa do Centenário da Irmandade de Nossa Senhora dos Homens Pretos de Araçuaí. 1981
- PORTO, L. *A ameaça do outro. Magia e Religiosidade no Vale do Jequitinhonha (MG)*. São Paulo, Attar. 2007
- POSEY, D. A. Etnobiologia: teoria e prática. In: Ribeiro, D. (ed.). *Suma etnológica brasileira*. Petrópolis: ed. Vozes, 2^a ed, v. 1, p. 15-25. 1987.
- _____. Interpreting and Applying the “Reality” of Indigenous Concepts: what is necessary to learn from the natives?. In: *Redford, K.H. & Padoch, C. (eds.). Conservation of Neotropical Forests: working from traditional resource use*. New York: Columbia University Press, pp. 21-34. 1992
- PRIMACK, R. B. e RODRIGUES, E. *Biologia da Conservação*. Londrina: E. Rodrigues. 2001
- RAMALHO, J. R. *Modelando a vida e entalhando a arte: o artesanato do Vale do Jequitinhonha*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Extensão Rural, na Universidade Federal de Viçosa – MG. 2010
- RAMALHO, J. P., DOULA, S.M. O Jequitinhonha nas páginas do jornal Geraes: cultura e territorialidade. *Contemporâneos, revista de artes e humanidades*, n4. 2009
- REILY, S. A. To Remember Captivity: The Congados of Southern Minas Gerais. *Latin American Music Review*, v. 22, n.1. 2001
- RIBEIRO, A. E. M.; GALIZONI, F. M. *Sistemas agrários, recursos naturais e migração no alto Jequitinhonha*, Minas Gerais. In: TORRES, H.; COSTA, H. *População e meio ambiente: debates e desafios*. São Paulo: SENAC, 2000.

_____. Água, população rural e políticas de gestão :o caso do vale do Jequitinhonha, Minas Gerais. *Ambiente & Sociedade* - Vol. VI - no 1. 2003

RIBEIRO, A. E.; CALIXTO, J. S. O cerrado como fonte de plantas medicinais para uso dos moradores de comunidades tradicionais do alto Jequitinhonha, MG. Trabalho apresentando em *II Encontro nacional de Pós graduação*. 2004. Disponível em < http://sma.visie.com.br/wp-content/uploads/cea/Texto_Calixto.pdf> Acesso em abril 2012.

RIBEIRO, R. F.A medicina no sertão: uma “garrafada de ervas e tradições. IN:Plantas Medicais do Cerrado: perspectivas comunitárias para a saúde, o meio ambiente e o desenvolvimento sustentável. Ioris, E. (orgs).1999.

RIOS-NETO, E.; VIEIRA, P. M. R. D. Mulheres de migrantes sazonais no Vale do Jequitinhonha. GT: População e Sociedade no Brasil. *XIII Encontro Anual da ANPOCS*, 23 a 27 de outubro de 1989. Caxambu, Minas Gerais.

RIOS. S. Os cantos da festa de Reinado de Nossa Senhora do Rosário e da folia de Reis. *Sociedade e Cultura*. Universidade Federal de Goiás. Vol. 9. 2006

RUBIM, A. A. C. Políticas culturais do governo Lula / Gil: desafios e enfrentamentos. *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*. São Paulo, v.31, n.1, p. 183-203. 2008

SAHLINS, M. [1978], *Ilhas de História*. Jorge Zahar. Rio de Janeiro. 1990

SANTOS, O. dos. Tecnologia do saber: a complexidade do conhecimento lunar no viver rural. Trabalho apresentado em *IV Encontro em educação agrícola I Fórum de debates sobre a pedagogia da alternância*. UFPR. 2012

SANTOS, S. P. dos. , CORREA, M. L. A. Programa nacional de produção e uso do biodiesel e o desenvolvimento sustentável. Trabalho apresentado em *VII Encontro da Sociedade Brasileira de Economia Ecológica*. Fortaleza, 28 a 30 de novembro de 2007.

SARLO, H. B. *Influência das fases da lua, da época de corte e das espécies de bambus sobre o ataque de Dinoderus minutus (Fabr.) (Coleoptera : Bostrichidae)* / Dissertação de Mestrado apresentada ao

programa de pós graduação em engenharia florestal da Universidade Federal de Viçosa.(2000)

SEEGGER, A. Prescriptive and descriptive music-writing. *Musical Quarterly*. 1958.

_____. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press. 1987

SERVILHA, Mateus de Moraes. *As Relações de Trocas Materiais e Simbólicas no Mercado Municipal de Araçuaí-MG*, 2008. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Economia Rural da UDV, 2008.

SERVILHA, M. M, DOULA, S. M. Vale (en)cantado: música, identidade e espaço no Jequitinhonha. Seminário Visões do Vale 4.2009. Disponível em https://www.ufmg.br/polojequitinhonha/arquivos/pdfs/vale_encantado_musica.pdf Acesso em abril. 2012.

SILVA, M.L.V; ALVES, A. G. C; ALMEIDA, A. V. A zooterapia no Recife (Pernambuco): uma articulação entre as práticas e a história Biotemas, 17 (1): 95 - 116, 2004

SILVA, V. J. As Manifestações Culturais na Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Minas Novas Enquanto Expressões Afro-Descendentes. *Universo do Conhecimento*. v1, n1. 2006

SOARES, Geralda Chaves. Vale do Jequitinhonha: um Vale de muitas culturas. *Cadernos de História*, Belo Horizonte, v.5, n. 6, p. 17-22. 2000.

SOUZA, Marina de Mello. *Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de Rei Congo*. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2002.

SOUSA, P. P. A. Identidades, memória e espacialidade na Festa do Rosário. *Mercator*. v 8 n17, 2009

_____. As geo-grafias da memória: o lugar festivo como biografia espacial. *Ra'e ga*. Curitiba. v. 20, p. 81-93, 2010.

_____. *Corpos em Drama, Lugares em Trama: gênero, negritude e ficção política nos Congados de São Benedito (Minas Novas) e São José do Triunfo (Viçosa) – MG*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de pós-Graduação do departamento de Geografia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). 2011

VIDAL, L. B. 1992. *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Nobel: Ed. Universidade de São Paulo. FAPESP 296p

VIVEIROS DE CASTO. E. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1986.

_____. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, 2(2): 115-144, 1996.

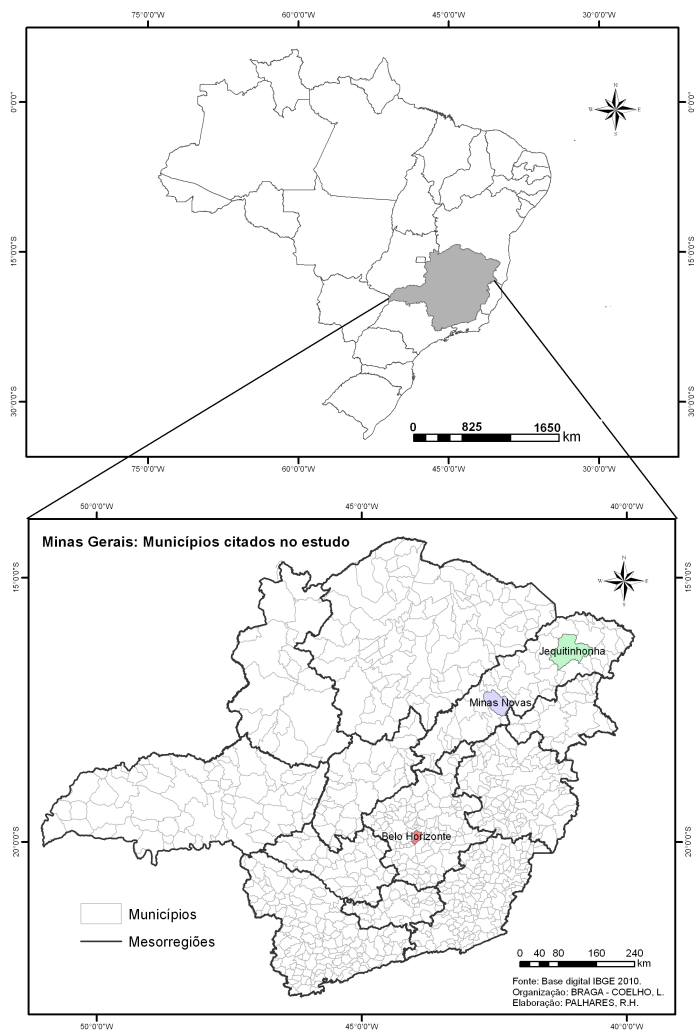
_____. O conceito de sociedade em antropologia In: Viveiros de Castro, E. *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify. p. 295-316. 2002 a

_____. O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem. In *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. Sao Paulo: Cosac Naify, 2002b.

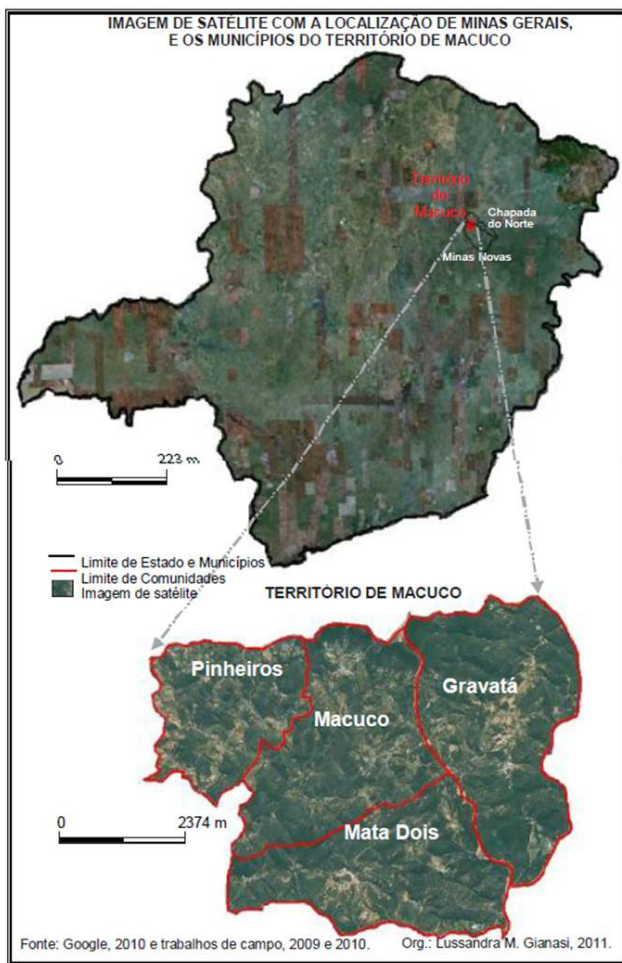
WAGNER, R. [1975] *A invenção da cultura* CosacNaify. 2010

WOLF, Eric. 1988. “Inventing Society”. *American Ethnologist*, 15(4):752-761.

ANEXO 1



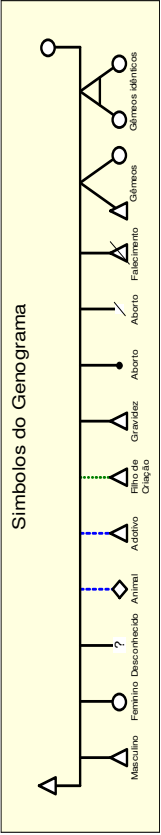
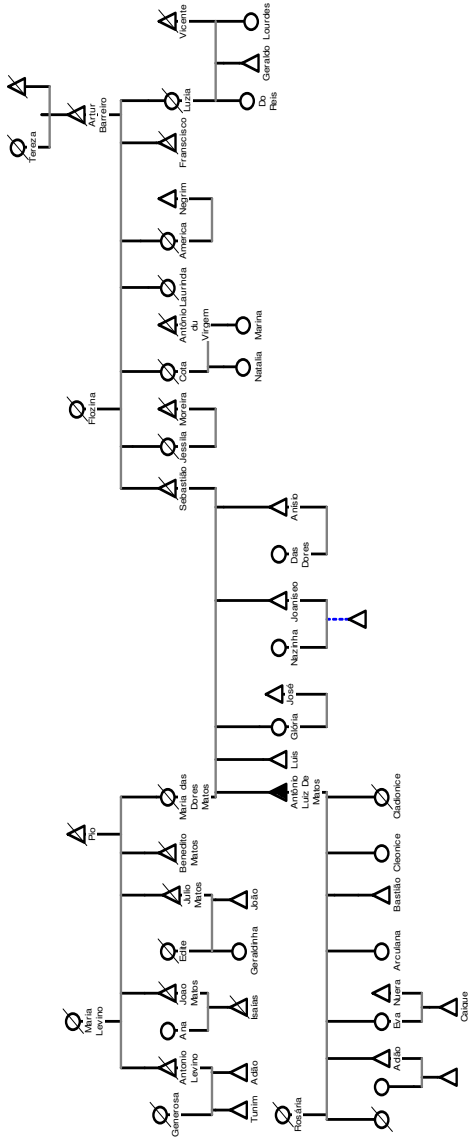
ANEXO 2



Território quilombola do Macuco

Extraído de : Lima e Gianasi (2011) *Emoterritorialidade quilombola de Macuco no Município de Minas Novas e Chapada do Norte/ Vale do Jequitinhonha – Minas Gerais, Brasil: mapeamento e análises.*

ANEXO 3



ANEXO 4

Ferramentas



1



2



3



4



5



6



7



8

1 – Gramim; 2- Compasso de ferreiro; 3- Formão de ferreiro; 4- formão oivado;
5- Formão comum industrial, 6 – Macete para bater no formão; 7- Lixa e suporte de lixa
de madeira; 8- Enxó goivo

Fotos: Leticia Coelho

Tiradas na casa do Mestre Antônio. Minas Novas . 08/2011

Ferramentas



9



10



11



12



13



14



15



16

9- Alicates de ferro; 10- Martelo; 11- Tesoura de cortar couro grosso; 12- Tesoura de cortar couro fino; 13- Truquesa; 14- Trado de ferro; 15- Arco de poa; 16- Suvela grossa de furar arco

Fotos: Leticia Coelho

Tiradas na casa do Mestre Antônio. Minas Novas . 08/2011

Ferramentas



17



18



19



20



21



22



23



24



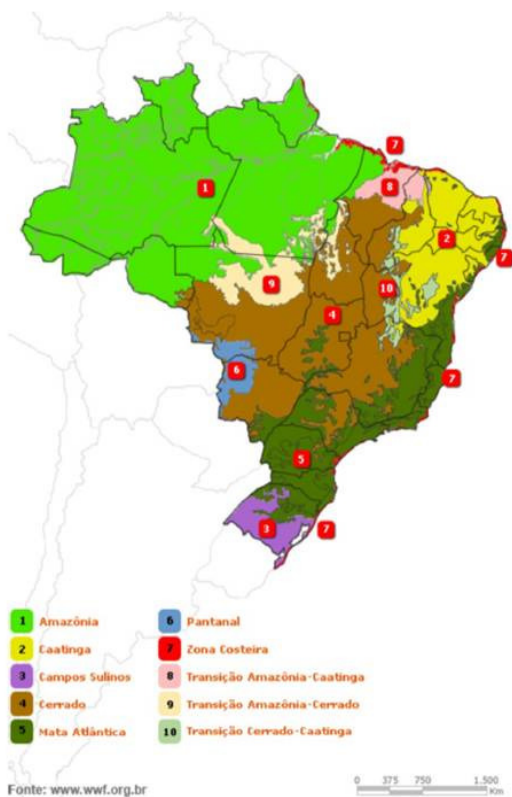
25

17- Facão ; 18- Faca de cortar couro; 19- Pedra de amolar formão; 20- Sargento; 21- Agulha e linha; 22- Serrote; 23- Serrinha e suporte de ferreiro; 24- Vazador de tarraxa de couro; 25- Zagaia de furar couro para costura.

Fotos: Leticia Coelho

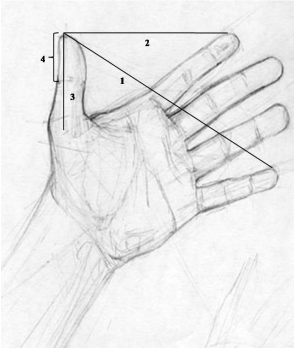
Tiradas na casa do Mestre Antônio. Minas Novas . 08/2011

ANEXO 5



ANEXO 6

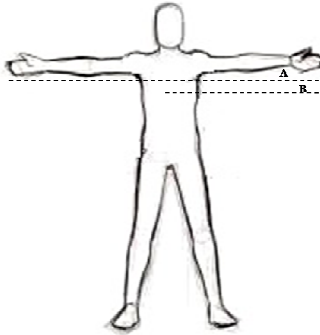
Sistema de Medidas



Legenda:

- 1 - Um palmo
- 2 - Uma quarta
- 3 - Uma polegada
- 4 - Meia polegada

Medida do Mestre	Medida em centímetros (aprox.)
um palmo	22 centímetros
meio palmo ou uma quarta	11 centímetros
meia quarta	5,5 centímetros
um palmo e uma quarta	31 centímetros
um palmo e meia quarta	27 centímetros
uma polegada	4 centímetros
meia polegada	2 centímetros
metade de meia polegada	1 centímetro
um palmo e uma polegada	26 centímetros
um palmo e meia polegada	24 centímetros



- A – Uma braçada
- B – Meia Braçada

ANEXO 7

XXIX FESTIVALE – Programação –

DOMINGO, 24 DE JULHO

9h – Credenciamento – Secretaria do Festivale (Centro Vocacional Tecnológico)

16h – Mostra Teatral Agrutevaje – Espetáculo “O mundo mágico do riso” (Cia. Só Riso) – Praça de Eventos

17h – Mostra de Cultura Popular – “Dona Elza C6 e o boi de Janeiro de Jequitinhonha” – Pelas ruas da cidade

20h – Abertura Oficial do Festivale – Rotary Club de Jequitinhonha

22h30 – Apresentação do Coral Água Branca – Praça de Eventos

23h – Show de Paulinho Pedra Azul – Praça de Eventos



Cartaz FESTIVALE

SEGUNDA FEIRA, 25 DE JULHO

4h30 – Alvorada – Pelas ruas da cidade

8h – Credenciamento – Secretaria do Festivale (Centro Vocacional Tecnológico)

9h – Palestra “Jequitinhonha: História e memória de um povo” – Palestrantes: Efísio Cardoso, César Moreno e André Quintão – Rotary Club de Jequitinhonha

14h – Abertura das Oficinas

21h – Apresentação do Coral Nós de Minas – Praça de Eventos

21h30 – Show de Carlos Farias – Praça de Eventos

TERÇA FEIRA, 26 DE JULHO

8h – Abertura da Feira de Artesanato “Izabel Mendes” – Praça de Eventos

9h – Oficinas

14h – Oficinas

17h30 – Mostra Teatral Agrutevaje – Espetáculo “Retratos” – Murion Cia. de Teatro – Praça de Eventos

21h30 – Show de Moacyr Mendes – Praça de Eventos

QUARTA FEIRA, 27 DE JULHO

8h – Feira de Artesanato “Izabel Mendes” – Praça de Eventos

9h – Oficinas

14h – Oficinas

20h30 – Noite Literária “Wellington Miranda” – Rotary Club de Jequitinhonha

22h30 – Apresentação do Coral Ouro de Minas – Praça de Eventos

23h – Show de Lima Junior – Praça de Eventos

23h30 – Show de Béi Botelho - Praça de Eventos

QUINTA FEIRA, 28 DE JULHO

8h – Feira de Artesanato “Izabel Mendes” – Praça de Eventos

9h – Oficinas

14h – Oficinas

17h – Mostra Cultura Popular “Dona Elza Có e o Boi de Janeiro de Jequitinhonha – Ruas da cidade

20h30 – Festival de música “Eustáquio Senna” – Praça de Eventos

23h – Show de Tadeu Franco – Praça de Eventos

SEXTA FEIRA, 29 DE JULHO

8h – Feira de Artesanato “Izabel Mendes” – Praça de Eventos

9h – Oficinas

14h – Oficinas

17 – Mostra Cultura Popular “Dona Elza Có e o Boi de Janeiro de Jequitinhonha – Pelas ruas da cidade

20h30 – Festival de música “Eustáquio Senna” – Praça de Eventos

22h30 – Show de Dani Morais – Praça de Eventos

SÁBADO, 30 DE JULHO

8h – Mostra das Oficinas – Ruas da Cidade

15h – Mostra Cultura Popular “Dona Elza Có e o Boi de Janeiro de Jequitinhonha – Pelas ruas da cidade

20h30 – Final Festival de Música “Eustáquio Senna” – Praça de Eventos

22h30 – Show de Tau Brasil – Praça de eventos

23h – Show de Biló – Praça de eventos