

MEMÓRIA E ESQUECIMENTO NOS CANTOS DE TRABALHO DA QUIXABEIRA

[ARTIGO]

Sandro Luiz Cardoso Santana

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

O artigo faz uma reflexão a respeito dos cantos de trabalho na região da Quixabeira¹ a partir dos conceitos de memória e esquecimento. Num primeiro momento, apresento uma análise dialógica a respeito dos conceitos supracitados a partir das ideias de Paul Zumthor, numa encruzilhada multidisciplinar com pensadores como Bergson, Bosi, Canclini, Halbwachs e Hall. Em seguida, faço uma breve apresentação da região da Quixabeira e da tradição dos cantos de trabalho neste território, para, então, fazer uma análise dos bois de roça e roubado, das batas de milho e de feijão e das cantigas de roda. O objetivo é compreender como uma das mais importantes manifestações culturais da região tornou-se um elemento espectral, não só pela perda da sua funcionalidade, mas também pelos signos de atraso e pobreza que a ela estão associados.

Palavras-chave: Memória. Esquecimento. Cultura Popular. Cantos de trabalho.

The article is a reflection about the work songs in the Quixabeira¹ region from memory and forgetting concepts. At first, we present a dialogical analysis regarding the above concepts from Paul Zumthor ideas in a multidisciplinary crossroads with thinkers like Bergson, Bosi, Halbwachs and Hall. Then make a brief presentation of the Quixabeira region and tradition of work songs in this territory, to then do analysis of farm oxen and stolen, the corn and bean gowns and nursery rhymes. The goal is to understand how one of the most important cultural events in the region became a spectral element, not only for the loss of its functionality, but also by the signs of backwardness and poverty that are associated to it.

Keywords: Memory. Forgetfulness. Popular culture. Worksongs.

El artículo hace una reflexión sobre las canciones de trabajo tradicionales en la región de Quixabeira¹ a partir de los conceptos de memoria y olvido. En un primer momento, presento un análisis dialógico acerca de los conceptos citados a partir de las ideas de Paul Zumthor, y desde una perspectiva multidisciplinaria de pensadores como Bergson, Bosi, Canclini, Halbwachs y Hall. A continuación, hago una breve presentación de la región de Quixabeira y de la tradición de las canciones de trabajo en este territorio; para después hacer un análisis de los cantos llamados *bois de roça* y roubado, *batas* de maíz y de frijol, y de las canciones de rueda. El objetivo es comprender cómo una de las más importantes manifestaciones culturales de la región se ha convertido en un elemento espectral, no sólo por la pérdida de su funcionalidad, sino también por los signos de atraso y pobreza que están asociados a ella.

Palabras clave: Memoria. Olvido. Cultura popular. Canciones de trabajo.

[1] Quixabeira é o nome da região cultural que se estende da zona rural de Feira de Santana, 116 km de Salvador, até a região sisaleira, mais precisamente, Valente e Santa Luz, distantes 232 km e 258 km, da capital baiana.

MEMÓRIA E ESQUECIMENTO

“Nossas culturas só se lembram esquecendo”. Esta frase de Paul Zumthor (ZUMTHOR, 1997, p.15) sintetiza bem as relações estratégicas entre a seleção e rejeição de memórias acionadas por um grupo social e a dinamicidade de uma cultura ao atualizar dados do seu acervo memorial. Para Zumthor a memória deve ser pensada coletivamente, só assim tem chance de permanecer funcional e assegurar a coerência do indivíduo dentro do seu sítio simbólico de pertencimento. Na cultura popular, objeto deste artigo, memória e esquecimento estão imbricados e são responsáveis pela construção de uma narrativa que engendra o indivíduo na memória social da coletividade e garante a coesão de um grupo social.

Assim, memória e esquecimento são elementos indissociáveis. Se a memória aciona a tradição; o esquecimento rejeita e seleciona os elementos que garantem ou não a funcionalidade de uma tradição no presente daquele grupo. Como já havia percebido Henri Bergson, o passado só pode ser percebido a partir da imagem manifestada no presente:

A questão é precisamente saber se o passado deixou de existir, ou se ele simplesmente deixou de ser útil. Você define arbitrariamente o presente como o que é, quando o presente é simplesmente o que se faz. (BERGSON, 1999, p. 175).

A manutenção das tradições da cultura popular, sobretudo aquelas transmitidas oralmente, ao serem escritas perdem a in-capturável performance física dos contadores e esta performance vai se moldando

às transformações esculpidas pelo tempo. Mesmo dentro de uma família, as novas gerações de contadores e cantadores inserem novos gestos e palavras às narrativas. Nessa perspectiva não podemos associar às tradições a um passado petrificado e arcaico. Não, ao contrário, através da rememoração e do esquecimento a tradição afirma sua dinamicidade, permeada pelos fatores econômicos, sociais e avanços tecnológicos que interagem e influenciam a vida daquela coletividade. Canclini percebe que esta dinamicidade possibilita uma cisão dentro do pensamento estático idealizado por folcloristas, políticos populistas e estudiosos que veem na cultura popular um museu da história, onde os objetos são mais importantes que os agentes:

O folk é visto [aqui na América Latina] de forma semelhante à da Europa, como uma propriedade de grupos indígenas ou camponeses isolados e autossuficientes, cujas técnicas simples e a pouca diferenciação social os preservariam de ameaças modernas. Interessam mais os bens culturais ¼ objetos, lendas, músicas ¼ que os agentes que os geram e consomem. Essa fascinação pelos produtos, o descaso pelos processos e agentes sociais que os geram, pelos usos que os modificam, leva a valorizar nos objetos mais sua repetição que sua transformação. (CANCLINI, 1997, p. 211).

Para o autor argentino, excetuando-se Bakhtin, só a partir da década de 70 que a cultura popular torna-se um tema de pesquisas com abordagem científica, saindo do gueto que a associa ao pré-moderno e ao

subsidiário, como antagônica às transformações incontornáveis pelo tempo. Até então, para os folcloristas a cultura popular é o “povo” enquanto representação da camada subalterna da sociedade, enquanto para movimentos de esquerda, como o Centro de Cultura Popular (CPC), uma classe a ser “desalienada” pelos intelectuais cepecistas e desempenharem seu papel revolucionário. Canclini propõe um olhar onde tradição e transformações não são antagônicos, mas sim complementares. O “hibridismo”, que segundo o autor caracteriza-se por “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existem de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 1997, p. 19).

Para Zumthor, a rememoração se dá através de uma relação dialógica entre memória e esquecimento, o que implica na seleção e rejeição de reminiscências elementos tradicionais, algo que decorre, em muitos casos, por escolha dos próprios membros de um grupo social. A memória coletiva seleciona e constrói o que a comunidade considera sua herança, travando o que Zumthor chamou de luta contra a inércia, peneirando os elementos que são significativos e úteis e transformando-os em tradição (ZUMTHOR, 1997, p. 27). Maurice Halbwachs vai ainda mais além, ao anunciar que a memória individual depende da memória coletiva para sobreviver. Segundo o sociólogo, a memória de um indivíduo não pode prescindir da sua aplicabilidade nos “quadros sociais da memória” para sobreviver, ou seja, que faça parte de uma base comum que define o que deve se lembrar e o que se deve esquecer. Caso contrário, ela perde a sua funcionalidade,

(...) pois se esta primeira lembrança foi suprimida, se não nos é mais possível

reencontrá-la é porque há muito tempo não fazemos parte do grupo na memória do qual ela se mantinha. Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser construída sobre uma base comum. Não basta reconstituir pedaço a pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que essa reconstrução funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aquele e vice-versa, o que será possível somente se tiverem feito parte e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo. (HALBWACHS, 2006, p. 39).

Zumthor observa que a relação memória/esquecimento se dá no campo das tensões criadas em duas dimensões complementares: 1. A **conservação de dados**: intimamente ligada às formas de memória, reminiscência e seleção do que vai ser registrado e transmitido; 2. O **desejo de esquecimento**: funcionando como dispositivo de exclusão da tradição de elementos indesejáveis e/ou ineficazes, que perderam a funcionalidade. Nesta equação o passado é constantemente lembrado e reconstruído a partir dos mecanismos de seleção acionados pela memória e das tensões entre o individual e o coletivo. Nos trabalhos de campo e entrevistas, ou mesmo ao confrontar registros escritos, é muito comum o relato de versões diferentes do mesmo fato ou diferentes nomes para as mesmas manifestações culturais, em alguns casos,

dentro de uma mesma comunidade e até mesmo em uma única família. A memória humana absorve os fatos transmitidos e o ressignificam a partir da presentidade e das lembranças das quais geram novos signos e conhecimentos. Segundo Bergson, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças ainda que o passado esteja conservado no espírito do indivíduo, de modo inconsciente, ele se manifesta quando é acionado pelo presente.

Aos dados imediatos e presentes dos nossos sentidos nós misturamos milhares de pormenores da nossa experiência passada. Quase sempre essas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais retemos então apenas algumas indicações, meros 'signos' destinados a evocar imagens antigas. (BERGSON, 1999, p.30).

2. QUIXABEIRA

Em meio à extensa área geográfica denominada sertão nordestino, com seu clima predominantemente semiárido, seco, com chuvas escassas e irregulares, uma árvore de grande importância pelos usos medicinais, madeireiros e na alimentação resiste na vegetação catingueira. Hoje ameaçada de extinção, assim como toda uma cultura e forma de vida em estado de desagregação no nordeste interiorano, a Quixabeira insiste em florescer. Também conhecida pelos nomes de quixaba, quixaba-preta e rompegibão, a *Sideroxylon Obtusifolium* é usada no tratamento de lesões, gripe, gastrite, dor nos rins e inflamações; sua casca possui propriedades adstringente, tônica, antidiabética e

cicatrizante; sua madeira dura e resistente é muito boa para construção de móveis e cercas; às suas folhas, que servem de alimentação para as criações, são atribuídos poderes especiais na cura de doenças espirituais; e seus frutos alimentam os sertanejos, sobretudo, nos períodos de seca.

Quixabeira é também o nome da região situada numa área de transição entre o recôncavo e o sertão, que tem início no agreste baiano e se expande até a região sisaleira. Essa região cultural², cuja identidade é sedimentada pelo trabalho no campo, religiosidade e musicalidade, encontra na última um elemento que ao mesmo tempo alivia a dureza do labor cotidiano e da sua luta contra as intempéries da natureza num território cujo estereótipo maior é a pobreza e o atraso. Esses elementos identitários nos mostra também asua concepção de mundo, suas crenças, valores e saberes transmitidos oralmente de geração a geração. Híbrida e singular, fruto da miscigenação racial, mas autenticamente baiana, a musicalidade na Quixabeira faz parte das atividades diárias das comunidades espalhadas pelos municípios que compõem a região.

Essas comunidades têm em comum a agricultura de subsistência, com o predomínio do cultivo de feijão, milho e mandioca. Esquecidos pelas políticas públicas

[2] Para Meri Lourdes Bezzi, uma região cultural pode ser definida como "um conjunto de relacionamentos culturais entre um grupo e um determinado lugar. A região é uma apropriação simbólica de uma porção do espaço por um determinado grupo, o qual também é um elemento constitutivo da identidade regional. A região sob enfoque da identidade regional passa a ser entendida como um produto real, é concreta, existe. Ela é apropriada e vivida por seus habitantes, diferenciando-se das demais, principalmente pela identidade que lhe confere o grupo social". (BEZZI, 2002, p. 17).

e relegados a um lugar onde o passado e o presente estão cristalizados no discurso da estereotipia, no qual imagens de retirantes castigados pela seca e um sertão mítico e puro nada mais é do que, usando as palavras de Durval Albuquerque, “uma homogeneidade pensada em oposição ao Sul” etambém às próprias cidades litorâneas da região.

O Nordeste parece sempre estar no passado, na memória, evocado saudosamente para quem está na cidade, mesmo que esta seja na região. O Nordeste é este sertão mítico a que se sempre quer voltar. Sertão onde tudo parece estar como antes, um espaço sem história, sem modernidade, infenso a mudanças. Um espaço preso a um tempo cíclico da natureza, dividido entre secas e invernos. (ALBUQUERQUE, 2009, p.149).

Ao contrário, o sertão reúne características para figurar entre “as raras zonas de alimentação racional do mundo” (CASTRO, 1952, p.149). Segundo Josué de Castro, na sua obra clássica, Geografia da Fome, se não estivesse exposto às secas periódicas o sertão nordestino seria uma rara exceção entre as diversas áreas de alimentação a base de milho, zonas de fome e de graves deficiências alimentares.

Verifica-se, assim, que no mundo inteiro as áreas do milho são áreas de miséria alimentar, à exceção do sertão nordestino. É que, nesta área, a coexistência de certas condições naturais e, principalmente, o gênero de vida local, com seus hábitos tradicionais, criaram na zona um complexo alimentar em que as graves deficiências proteicas e vitamínicas do milho são compensadas por outros componentes habituais de dieta. (CASTRO, 1952, p.148)

3. CANTOS DE TRABALHO

Os cantos de trabalho são manifestações que marcam atos cotidianos da vida comunitária e acompanham as atividades produtivas manuais, rurais ou urbanas, coletivas ou individuais de diversos povos em todo o mundo e das mais variadas profissões. Cantos de fiar, de tanger o gado, de plantio, de descarçamento, de remar; em cada região podem receber nomes diferentes, mas trazem em comum a ideia de solidariedade e divertimento. O ritmo hipnótico e dinamogênico funciona como estimulante e elemento harmonizador dos movimentos do trabalho coletivo, dando coesão ao adjutório, seja nos golpes da enxada ou do machado, nos passos ao carregar sacos, ou nos arremessos precisos ao transportar objetos, como tijolos na construção ou caixas no descarregamento de cargas.

No Brasil, a maioria dos cantos de trabalho tem suas origens no período colonial, com a utilização da mão de obra escrava. O capitão de cavalaria alemão Theodor Von Leithold, em viagem ao Brasil entre os meses de outubro de 1819 e fevereiro de 1820, ao ouvir um grupo de negros cantando enquanto carregavam “pesos incríveis sobre as cabeças” lembrou-se do coro dos lenhadores da Alemanha.

Esses escravos negros são extremamente ágeis e robustos. Podem carregar pesos incríveis sobre as cabeças. Quanto mais pesado parece ser o trabalho, mais selvagememente se põem a cantar, como se sua força fosse estimulada pelo coro, a igual dos nossos lenhadores. (LEITHOLD, 1966, p.34).

Numa região onde historicamente as oportunidades dentro da educação básica são para poucos, a leitura e a alfabetização luxos ao qual o lavrador isolado em pequenas comunidades não pode se dar, os sambas de roda e martelo, os bois de roça e roubado, as batatas de milho e feijão, as chulas, farinhadas e reisados têm um papel estratégico. Não só na sociabilidade e transmissão desta cultura centenária, como também na seleção e rejeição dos dispositivos e elementos que a caracterizam. Como percebeu Alfredo Bosi, existe uma zona de clivagem entre os universos cultural, ético-moral e espiritual do homem sertanejo.

O alimento, o vestuário, a relação homem-mulher, a habitação, os hábitos de limpeza, as práticas de cura, as relações de parentesco, a divisão das tarefas durante a jornada e, simultaneamente, as crenças, os cantos, as danças, os jogos, a caça, a pesca, o fumo, a bebida, os provérbios, os modos de cumprimentar, as palavras tabus, os eufemismos, o modo de olhar, o modo de sentar, o modo de andar, o modo de visitar e ser visitado, as romarias, as promessas, as festas de padroeiro, o modo criar galinha e porco, os modos de plantar feijão, milho e mandioca, o conhecimento do tempo, o modo de rir e chorar, de agredir e de consolar (...) (BOSI, 1992, p. 324).

Todo esse modo de viver está imbricado numa teia de envolvimento onde o material e o simbólico e as necessidades orgânicas e ético-morais são indivisíveis, selecionando e rejeitando através das reminiscências e do esquecimento os elementos que serão perpetuados destas tradições que interagem entre os universos cultural, ético-moral e espiritual do homem sertanejo. Se “a memória é o centro vivo da tradição, é o pressuposto de cultura no sentido

de trabalho produzido, acumulado e refeito através da História” (BOSI, 1987, p. 53); o esquecimento é

dinâmico: rejeita, mas em vista de. Ele não anula, ele pole, apaga, e, por isto, clarifica o que deixa à lembrança, transformando-a em tipo, extraíndo daquilo que foi sua fragilidade temporal, sua incômoda primeira fugacidade. (ZUMTHOR, 1997, p.15-16).

É dessa forma, sem qualquer método tradicional de educação, que são transmitidas as suas manifestações culturais. Mesmo os sambas, batuques e cantos de trabalho foram passados durante as atividades lúdicas e práticas do cotidiano. Não existia a mítica figura do mestre, que o cinema e a literatura popularizaram, que passava seu conhecimento para novas gerações sob uma árvore, com um instrumento nas mãos e o seu fraseado repleto de saberes e tradições. Não, nada disso. Essas manifestações estavam atreladas ao dia a dia das atividades na comunidade e, como tal, eram tão comuns e tão presentes que entravam nas suas vidas como algo tão natural quanto aprender a arar a terra ou bater o milho – como ilustram bem os depoimentos dos lavradores Rubino Pereira, Comunidade de Tapuio, 210 km de Salvador, e Terezinha de Almeida Vitória, Dona Teté, Comunidade Lagoa da Camisa, 120 km da capital.

Rubino conheceu os primeiros batalhões de roça³ aos nove anos:

[3] O “Batalhão de roça” é quando um grupo de lavradores se reúne para a ajuda vicinal. Durante o trabalho eles cantam os bois de roça. O “bota batalhão”, ou seja, o dono da roça é responsável pela alimentação e pela bebida. Ao final do trabalho solidário, se reúnem para o samba que não tem hora pra acabar.

Eu ia pros batalhão e tinha aquele grupo de pessoas adulta. Mas eu gostava muito e tava pelo meio, cantando. E fiquei lá. Lá vai, lá vai, lá vai, até que chegou meu tempo. Os outros foram acabando e eu fiquei no lugar. (SANTANA, 2012, p. 23).

Dona Teté disse que, apesar de nunca ter ido à escola e de ter começado a trabalhar muito cedo, sua infância foi muito feliz. Aos oito anos já caminhava por 30 minutos, da sua casa até o riacho onde lavava roupas, com cestos na cabeça e com a comida pronta. E assim se deu sua iniciação nos cantos e brincadeiras de roda, que amenizava e tornava mais lúdica a dura jornada:

A gente andava uma meia hora com cesto cheio de roupa na cabeça e no caminho, durante e depois do trabalho a gente cantava roda, cantava samba, cantava cantiga de candomblé. A gente fazia de conta que tava manifestada pelo santo e cantava e dançava. Não tinha briga nem fofoca. Para mim era uma festa (SANTANA, 2012, p. 23).

A modernização da agricultura e principalmente a **intensificação** da industrialização nas grandes cidades a partir da década de 1960, além do esvaziamento das populações rurais, sobretudo os mais jovens, na faixa dos 20 anos, trouxe como consequência também a desagregação de todo um modo de vida nas comunidades. Poucos países tiveram um movimento de migração do campo para cidade tão intenso quanto o Brasil. Entre as décadas de 60 e 80, 27 milhões de pessoas migraram do campo para as cidades (CAMARANO & ABRAMOVAY, 1998). Se seus sambas e cantos de trabalho eram vivenciados e aprendidos junto com atividades cotidianas – e junto com eles toda uma forma de perceber

e organizar as relações com o meio ambiente e com outros membros da comunidade – é óbvio que a continuidade dessas tradições culturais está seriamente comprometida com esta nova realidade, pois estas tradições não são mais funcionais dentro deste novo contexto.

A partir da segunda metade da década de 70, apesar da musicalidade da Quixabeira se manter viva por meio dos bois de roça durante os batalhões e dos sambas que ainda resistiam em algumas casas, sobretudo, naquelas que tinham obrigação com os santos, onde após a reza acontece o samba até o raiar do dia, as gerações não se renovaram como antes. Perderam sua função social para os mais jovens que viviam nas metrópoles, a “terra prometida”, e rejeitavam as suas tradições e reminiscências ancestrais associando-as à pobreza e ao atraso.

4. BOI DE ROÇA

Originário dos tempos em que as máquinas não haviam chegado à roça, sequer o arado movido à tração animal era visto na região, os mutirões eram a alternativa para driblar a impossibilidade financeira de contratar mão de obra para a roçada, plantio e colheita de cereais. Esses mutirões ou batalhões, como também são chamados, representam um sistema de produção sertanejo que através da ajuda vicinal e recíproca possibilita a sobrevivência de pequenos agricultores de comunidades rurais isoladas e que ainda não tem acesso ao maquinário. Como forma de atenuar o árduo trabalho e transformar em arte e lazer o que poderia ser um fardo,

os lavradores criaram o boi de roça, a música dos mutirões.

Os bois de roça são cantados em duplas, as chamadas parselhas, e a depender do mutirão e das terras a serem trabalhadas, os batalhões podem chegar a contar com 50 parselhas. É cantado a duas vezes por cada parselha, sucessivamente, até chegar à outra extremidade do mutirão. A última parselha faz o arremate, que invariavelmente termina com uma nota prolongada que vai até o limite da voz do cantador. Os mesmos versos podem ser cantados durante horas. É fundamental que todos os membros do batalhão conheçam a letra do canto que será entoado. O lavrador João Pereira Barbosa, também conhecido como Loza, morador de Araci, a 211 km de Salvador, sintetiza o processo de criação e divulgação de um novo boi de roça:

Às vezes a gente vai prum batalhão e eu vou cantar um boi que ninguém sabe. Aí eu penso em casa... Chega lá eu tô com aquilo ali notado na mente. Porque o boi de roça é assim, um batalhão pode ter 50 parselhas cantando, mas se os outros não souber eu saio ensinando de um em um até chegar ao fim e todo mundo cantar. (SANTANA, 2012, p. 55-56).

Como em todas as manifestações artístico-culturais do universo da Quixabeira, o boi de roça tem um ritual simbólico. Munidos com enxadas, ainda ao alvorecer do dia, o batalhão de agricultores chegam entoando seus cantos na propriedade do agricultor que será beneficiado, responsável pela alimentação e pela bebida. O explodir do foguete é o início simbólico da ação. Em seguida é feita a troca de bandeiras, o dono da roça recebe a bandeira branca trazida pelo batalhão e lhes dá a bandeira vermelha.

Enquanto os homens trabalham na roça, as mulheres preparam a comida, que será servida e consumida coletivamente no próprio local de trabalho, numa lona estendida sobre o chão. Por isso mesmo, só os homens cantam o boi de roça. Os temas são múltiplos, versam sobre o trabalho na roça:

*Eu tava na minha roça
Aprantando minha mandioca
Por detrás da serra longe
Por detrás da serra longe (Oôôô)*

*Essa terra minha, essa terra é sua
Eu vim da terra da lua
Trusse dois diamantes
Trusse dois diamantes (Oôôô)⁴*

Sobre a relação com os cavalos:

*Platão
Vaqueiro mandou dizer
Que não me venda o cavalo
Da fazenda não*

*Meu cavalo é bom de gado
Cavalo de estimação
Pisa no chão com todo rojão, Platão
Só não venda o cavalo da fazenda não⁵*

Com o gado, um dos maiores se não o maior motivo da poesia tradicional sertaneja:

*Já chegou vaqueiro novo
Que saiu a procura*

[4] Versos extraídos do boi de roça “Eu não sou daqui”, de Véio, Bilau, Galego e Seu Roque. Gravado no CD “Ô Pandeiro! Ô Viola!” (2007). Artista: Quixabeira de Lagoa da Camisa.

[5] Versos extraídos do boi de roça “Platão”, autor desconhecido. Gravado no CD “Bois, chulas e batuques” (2014). Artista: Quixabeira de Lagoa da Camisa.

*De uma novilha que fugiu no meio do gado
Que fugiu no meio do gado*

*Minha novilha era avassa
Careta da ponta baixa
Careta da ponta baixa
Ô já chegou vaqueiro novo (ÔoÔo)⁶*

Ou mesmo sobre a mulher amada:

*Eu não te dou meu coração
Porque não posso tirar
Mas se tirar eu sei que morro
Se eu morrer não vou te amar⁷*

Ao final do dia, os lavradores novamente fazem a troca de bandeiras com os familiares do dono da roça. O “cantador de bandeiras” entrega a bandeira vermelha e recebe a bandeira branca, símbolo de gratidão por parte dos donos da propriedade. Não por acaso seu nome é “cantador de bandeiras”. Além da responsabilidade de fazer a troca de bandeiras, ele também entoará um cântico naquele momento. Na Lagoa da Camisa, Francisco Pereira da Silva (Véio), 65, compositor de dezenas de bois de roça, entoou os seguintes versos ao lado do seu compadre e parêlha Martinho da Silva:

*Bandeira Branca, ô de pétala de flor
Que pintora da bandeira foi iá, iá
Danado ôi, danado ôi
E tem valor e tem valor⁸*

[6] Versos extraídos do boi de roça “Já chegou vaqueiro novo”, de Francisco Pereira da Silva (Véio).

[7] Versos extraídos do boi de roça “Platão”, autor desconhecido. Gravado no CD “Bois, chulas e batuques” (2014). Artista: Quixabeira de Lagoa da Camisa.

[8] Boi de roça de autor desconhecido, citado por Francisco Pereira da Silva. Entrevista feita pelo autor.

Depois da troca de bandeiras é a hora do samba. Apesar do cansaço, o batuque não tem hora pra acabar. Os pandeiros e tambores se juntam às cordas de sisal do cavaquinho de José da Silva, o Zé Bigode, para uma longa sequência de sambas de roda, chulas e sambas martelos marcados pelas palmas e danças de todos os presentes.

5. BOI ROUBADO

Uma variação mais lúdica do boi de roça, mas com as mesmas características e finalidade é o boi roubado. Preparado em segredo, sem que o dono da roça saiba da “arregimentação do batalhão” que irá trabalhar em suas terras, o boi roubado é realizado de madrugada. Camuflados entre as moitas das caatingas, o batalhão invadem as terras e soltam o foguete, que desta vez determina que o “boi tá roubado”. A partir daí, entoam cantos específicos para ocasião, como:

*Nessa madrugada
Ô me roubaram um boi
Ô me roubara um boi*

*O dono da casa é rico
Não precisa de proteção
Matou dois carneiro e quatro capão*

*É rico e remediado
Matou dois carneiro e quatro capado
Abre o olho José que o boi tá roubado⁹*

[9] Versos extraídos do boi roubado “Nessa madrugada”, autor desconhecido. Gravado no CD “bois, chulas e batuques” (2014). Artista: Quixabeira de Lagoa da Camisa.

Ao ouvir o estrondo do foguete, o dono da casa vai providenciar comida para o batalhão, matando animais e a mulher prepara o café para todo o mutirão. Como explica esse boi entoado nessas ocasiões:

*O canto da madrugada
Oi mulé vamo escutá
Na roça tem um boi roubado
E ai meu Deus vieram dar¹⁰*

Em relação ao boi de roça, além do lado lúdico, o boi roubado, como nos explica Francisco Pereira da Silva, tem a particularidade de ser preparado quando um membro da comunidade está com o trabalho em atraso ou se encontra enfermo. É uma forma de se solidarizar diante de um momento difícil com alegria e diversão.

6. BATAS DE MILHO E FEIJÃO

Cantos de trabalho também com muita tradição em toda a região onde o cultivo de milho e feijão se faz presente, as batatas de milho e feijão é um momento de grande diversão e muito mais dinâmico que os bois de roça, marcados pela enxada e versos que se repetem monocordicamente. Durante as batatas normalmente se reúnem toda a família, entoando cantos ritmados pelos porretes que debulham os grãos das vagens de feijão e dos sabugos de milho.

Além de incluir mulheres e crianças, o que torna o clima mais festivo, as batatas

acontecem no momento da colheita, entre os meses de setembro e outubro, quando o lavrador celebra a fartura e a garantia de sua subsistência:

*Bata de milho
Se Deus quiser
Fica para o ano
Se deus nos der¹¹*

Na bata de feijão enquanto os homens vão dando porretadas nas vagens e, concomitantemente, juntando as partes que se espalham com os pés, as mulheres em fila vão retirando com uma peneira as cascas que sobraram. Tudo isso ao som de cantos marcados pela pulsação rítmica do porrete contra as vagens, o que dá um ritmo intenso e, ao mesmo tempo, extremamente divertido ao trabalho. Na bata de milho o processo é similar. No entanto é preciso que as porretadas sejam mais fortes para que o milho seja separado do sabugo, o que provoca um “batuque” mais seco. Um exemplo desses batuques é “Chapada do chapadeiro”. O próprio som produzido pelos versos desse batuque nos remete às porretadas das batatas:

*Chapada do chapadeiro
Chapadeiro chapada
Prá onde vai vaqueiro
Vou prender boiada¹²*

¹¹ Bata de milho de autor desconhecido gravada no CD Da Quixabeira pro berço do Rio (1996), faixa “Batuques de bata de milho”.

¹² Bata de feijão de autor desconhecido. Gravado no CD “Bois, chulas e batuques” (2014). Artista: Quixabeira de Lagoa da Camisa, Faixa “Chapada do Chapadeiro”.

[10] Idem.

7. CANTIGAS DE RODA

Depois das batatas é comum também as mulheres cantarem suas cantigas de roda enquanto peneiram. Uma das canções mais conhecidas do Grupo Quixabeira de Lagoa da Camisa é justamente uma das cantigas de roda comumente cantadas nessas ocasiões. “Amor de longe”, de autoria de Terezinha Almeida Vitória (Dona Teté), 55, e Carmelita dos Santos Brito (Ita), 57, foi adaptada por Bernard Von der Weid e Carlinhos Brown, junto com a chula “Vinha de Viagem” e o samba de roda “Alô meu Santo Amaro” na canção “Quixabeira”, grande sucesso nas vozes de Caetano Veloso, Maria Bethania, Gal Costa, Gilberto Gil e Brown, faixa presente no disco *Alfagamabetizado* (1997), também gravada pelo Cheiro de Amor no disco *Ao Vivo* (1997), se tornando um dos hits do carnaval de Salvador. A versão completa desta cantiga de roda foi gravada no CD *Ô Pandeiro! Ô Viola!* (2005), do Quixabeira de Lagoa da Camisa e a autoria creditada a Ita e Dona Teté, o que não aconteceu na gravação do CD de Brown.

As cantigas de roda são compostas de refrões, que são repetidos e intercalados durante toda a cantiga, e estrofes. Os refrões são puxados por alguns participantes e acompanhados por todos, enquanto as estrofes são cantadas apenas por algumas pessoas. As cantigas de roda abordam diversos temas do imaginário coletivo sertanejo, mas predominantemente falam do amor. Para o pesquisador Miguel Almir Araújo

através de imagens poéticas, metáforas ou linguagem mais direta, os cantadores de roda falam do namoro, dos desejos, dos fatos do cotidiano, debulham versos

de desafios onde um outro é interpelado a responder a situações provocadoras. (ARAÚJO, 1996, p. 12).

Tomemos como exemplo a cantiga de roda “Amor de longe”, composta por Dona Teté e Ita, do Grupo Quixabeira de Lagoa da Camisa. Na primeira estrofe os versos apresentam o tema, uma situação de saudade e impossibilidade de encontro como ser amado, cantado por toda a roda.

*Amor de longe, benzinho
É favor não me querer, benzinho
Dinheiro eu não tenho, benzinho
Mas carinho eu sei fazer até demais*

Em seguida é apresentado o refrão, que será repetido e intercalado entre outras estrofes, também cantado por toda a roda:

*Ô sindolelêlâlâ, chora viola
Carro canta roda chia, chora viola
Cinco hora eu vou voltar, chora viola
Ô sindolelêlâlâ, chora viola*

Depois, Ita canta sozinha uma estrofe que será respondida por toda a roda, intercalando os versos do refrão anteriormente cantado:

*Queria que chovesse (Chora viola)
Uma chuva bem fininha (Chora viola)
Pra molhar a sua cama (Chora viola)
E você dormir na minha (ô chora viola)*

Agora, Dona Teté apresenta seus versos solo enquanto a roda responde, novamente intercalando os versos do refrão:

*Deitadinha no capinho (Chora viola)
Molhadinha de sereno (Chora viola)
Escrevendo uma cartinha (Chora viola)
Pra mandar pro meu moreno (ô chora viola)*

Em seguida, novamente a roda canta o refrão e cada uma das cantoras solo arremata com uma estrofe final, mais uma vez intercalada pelos versos do refrão. Primeiro Ita:

Adeus Feira de Santana (Chora viola)
Estado de Alagoinhas (Chora viola)
Quando vê cantá reisado (Chora viola)
Conheça que a voz é minha (ô chora viola)

Depois Dona Teté também faz os seus versos de despedida:

Vou-me embora, vou-me embora (Chora viola)
Pela semana que vem (Chora viola)
Quem não me conhece chora (Chora viola)
Quanto mais quem me quer bem (ô chora viola)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O senhor... mire, veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas- mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam, verdade maior. É o que a vida me ensinou. (ROSA, 2004, p. 39)

Assim como os indivíduos, a cultura é dinâmica, pois, como disse Riobaldo: “as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas”. As tradições não podem ser estáticas, um museu da história, engessado e preservado de acordo com a versão de documentos e registros. Através da transmissão oral, este “laboratório vivo”, a memória coletiva vai se transformando de forma fluida, selecionando/rejeitando e

atualizando constantemente os elementos da tradição a serem transmitidos. Esta relação está intrinsecamente ligada à interação dialógica dos mecanismos de lembrança e esquecimento, selecionando e transmitindo para as próximas gerações o que é funcional para o grupo social. Desta forma, a tradição é a perpetuação do que é importante para aquela coletividade, o que vai ser determinado pelos elementos aceitos ou rejeitados pelo grupo social.

As tradições culturais da Quixabeira estão intimamente ligadas ao universo religioso e ao trabalho no campo. À medida que estas duas instituições do cotidiano rural são fortemente abaladas, as manifestações tradicionais dessa cultura vão se tornando cada vez mais espectrais, uma lembrança do passado, cujos arquivos vivos são os remanescentes daquela época, haja vista que a transmissão de saberes e tradições acontecem de forma oral nessa localidade durante a realização desses eventos. Esta lembrança, ao ser atualizada, tem um forte diálogo com o presente e com o desejo de perpetuar a nossa essência, de dar continuidade a nossa presença no mundo.

Por um lado, com a mecanização da agricultura – a disponibilização coletiva de casas de farinha automatizadas, descaroçadeiras de milho e feijão e arados – a funcionalidade dessas manifestações estão comprometidas. Por outro, a disseminação das igrejas evangélicas abalam a continuidade das tradições religiosas. Somando-se a isso o desinteresse das gerações mais jovens, que cada vez mais tem seus desejos e sentimentos de pertencimento atrelados aos centros urbanos.

Os bois de roça, as cantigas e as batatas atenuam as precárias condições de

trabalho e tornam o que pode parecer um suplício em momento de diversão e inventividade. Algo que dificilmente poderia ser forjado ou ensinado tal qual a aritmética ou ortografia. É um modo de vida que vai sendo passado cotidianamente e a música tem uma relação rítmica e filosófica com as funções desempenhadas. “Eu conheci os sambas nas rezas na casa dos meus avós e os bois (de roça) trabalhando na roça”, explica Francisco Pereira da Silva.

Sem dúvida, poderemos ainda ouvir bois ou batatas encenadas em espetáculos ou mesmo produzidas pela própria comunidade em ocasiões especiais. Mas a verdade é que essas manifestações estão condenadas ao desaparecimento enquanto eventos funcionais que fazem parte do calendário da comunidade. Estes cantos de trabalho atravessaram décadas através da transmissão oral e hoje persistem através da inserção dessas práticas culturais nas apresentações dos grupos musicais formados nas comunidades, mas dentro de outro contexto, adaptadas para o tempo e o conceito do show. E mesmo dentro dos grupos os bois de roça encontram resistência, pois os músicos-lavradores também veem estas práticas como algo ultrapassado e associado ao atraso e a aridez do trabalho no campo. No caso dos batuques das batatas de milho e de feijão, por serem ritmos dançantes e muito semelhantes ao samba de roda e a chula, foram mais bem assimilados com a adição de instrumentos eletrônicos.

Além disso, existe um fascínio por instrumentos eletrônicos nestas comunidades que contamina também os membros mais velhos destas comunidades, tanto que eles se referem às músicas acompanhadas apenas com instrumentos acústicos pelo sugestivo nome de “suruco”, termo geralmente

empregado para animal sem o rabo ou para algo incompleto, que falta “alguma coisa”. Ou seja, a tradição ancestral das músicas acompanhadas apenas pela percussão e obater das palmas não só se transformou, através da seleção e rejeição da memória coletiva, como a tornou um elemento “estrangeiro”, uma anomalia dentro das comunidades. Os bois de roça, entoados pelas raras parselhas que ainda estão vivas – os arquivos vivos, são cantos desconhecidos pelas novas gerações, que hoje o escutam com estranheza e não o reconhecem como ancestral, pois perdeu a funcionalidade que os caracterizavam.

Além das facilidades e redução de custos e trabalho propiciados pelo maquinário, o universo agrícola dos pequenos produtores rurais encontra-se em desestruturação. As gerações mais jovens não se dedicam ao trabalho na roça, ao contrário, cada vez mais estão ocupando subempregos em metrópoles. Assim, ao invés de cavalos e gados, cada vez mais raros na região, o que se vê em grande proporção são motos atravessando as ruas de barro da comunidade; o som que se ouve nos bares, aparelhos de som e autofalantes dos carros é a música das periferias dos grandes centros, o pagode e, sobretudo, o arrocha. Que não pese neste argumento nenhum juízo de valor, é apenas uma constatação da imbricação das transformações socioeconômicas e a cultura de uma coletividade e da necessidade das políticas públicas estarem atentas aos fatores culturais no planejamento de desenvolvimento econômico de uma região.

Esse paradoxo é bem ilustrado no depoimento de uma jovem liderança que surge na Comunidade de Lagoa da Camisa. Filha do líder do Grupo Quixabeira de Lagoa da Camisa, Francisco Pereira da Silva,

e de uma das mais tradicionais famílias de sambadores da região. Cristina Brito da Silva, 26 anos, primeira e até então única moradora da comunidade a se graduar em curso superior, Educação Física pela Universidade Estadual de Feira de Santana, coloca de forma bastante clara a condição de estrangeiro em sua própria cultura em que se encontra a sua geração e os mecanismos acionados pela lembrança e esquecimento.

Eu particularmente gosto de samba, gosto de sambar, mas não me identifico para fazer parte do samba e conseguir levar adiante. Eu até lamento por isso, o samba daqui é mais tradicional e a aceitação poderia ser bem maior. Muita gente da minha idade gosta do samba e de sambar, mas também não se envolve. A gente valoriza algo que é nosso quando a gente gosta e não quer que se perca e a maioria das pessoas da minha idade não se identifica, então tanto faz (SANTANA, 2012, p.66). ■

[SANDRO LUIZ CARDOSO SANTANA]

Doutorando pelo Programa Multidisciplinar Cultura e Sociedade da UFBA. Produtor e pesquisador, trabalha com grupos de cultura popular desde 2001. Coordena a pesquisa “Cantos de trabalho na Bahia”, Fundo de Cultura/ Secult Bahia.

E.mail: sandro_santana@hotmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste outrasartes**, 4.ed. rev. São Paulo: Cortez Editora, 2009.

ARAÚJO, Miguel Almir. **Cantiga de roda: poesia e dança**. Salvador: CADCT/SEPLANTEC, 1996.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2. ed., 1999.

BEZZI, M. L. Região como foco de identidade cultural. *Geografia*, v.27, n.1, pp.5-19, 2002.

BOSI, Alfredo. Cultura com tradição. In BORNHEIM, Gerd et alii. **Cultura brasileira: tradição e contradição**. RJ: Jorge Zahar Editor/Funarte, pp.31-58, 1987.

_____. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Cia. das Letras, 1992. CAMARANO, A. A. & ABRAMOVAY, R. (jul/dez 98), Ricardo. Êxodo Rural, Envelhecimento e Masculinização no Brasil: Panorama dos últimos 50 anos. *Revista Brasileira de Estudos Populacionais (RBEP)*, v. 15, n. 2, pp.45-66.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1997.

CASTRO, Josué de. **Geografia da fome**. 3.ed., Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1952.

Galvão, Hélio. **O Mutirão no Nordeste**. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura, Serviço de Informação Agrícola, 1959.

HALBWACCS, Maurice. **A Memória coletiva**. 2ª Ed. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2003.

Leithold, Theodor Von. Minha excursão ao Brasil ou viagem de Berlim até o Rio de Janeiro e volta. (Berlim, 1820). In: Leithold, Theodor Von.; RANGO, L. von. **O Rio de Janeiro visto por dois prussianos em 1819**. São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1996.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1965.

SANTANA, Sandro. **Música e ancestralidade na Quixabeira**. 1.ed., Bahia: EDUFBA, 2012.

ZUMTHOR, Paul. **Tradição e Esquecimento**. São Paulo: HUCITEC, 1997.

CDs

QUIXABEIRA DE LAGOA DA CAMISA. **Bois, chulas e batuques**. Produzido por Sandro Santana, Brasil, 2014.

_____. Ô Pandeiro! Ô Viola!. Coleção Turista Aprendiz – A Barca, Brasil, 1997.

Vários Artistas. **Da Quixabeira pro berço do rio**. Produzido pela NOVA Pesquisa e Assessoria em Educação, Brasil, 1992.

Para ouvir músicas citadas: <https://soundcloud.com/sandrosantana>