



As vicissitudes da fama: os dons divinos e os pactos demoníacos entre os tocadores de viola de dez cordas do norte e noroeste mineiro

Luzimar Paulo Pereira

Universidade Federal do Rio de Janeiro



RESUMO: As narrativas sobre pactos demoníacos são importantes tópicos da vida social dos violeiros do norte e noroeste de Minas Gerais. Por um lado, elas apresentam, passo a passo, as regras de consecução dos pactos, apontando os lugares, os momentos e os objetos mais adequados à sua execução. Verdadeiras “receitas”, os relatos guardam todos os saberes relativos aos contatos com o diabo. Por outro lado, as narrativas também destacam o carácter supostamente factual dos eventos. Para todos os efeitos, as histórias tratariam de casos ocorridos com alguém, num lugar e numa época peculiares. Pretendo observar como as histórias de supostos pactários se articulam para construir a figura pública de um tocador. Meu argumento é o de que os relatos são eventos responsáveis por engendrar um campo específico de disputas onde os violeiros e seus aliados se enfrentam em torno de reputações.



PALAVRAS-CHAVE: Narrativa, reciprocidade, conflito, diabo, viola.

Guerra diverte – o demo acha.

(Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*)

As narrativas sobre pactos demoníacos são importantes tópicos da vida social e religiosa de muitos devotos católicos do norte e noroeste do es-

tado de Minas Gerais. Partes importantes de uma espécie de demonologia nativa, elas são meios pelos quais os homens e as mulheres classificam os gênios do mal e descrevem suas relações com os poderes celestiais e com os próprios seres humanos.¹ Nas casas ou nos locais de encontros sociais mais restritos, as histórias sobre pactos e pactários podem soar, em certos momentos, como pequenas anedotas que despertam o riso de uma seleta plateia. Em outras ocasiões, contudo, elas adquirem também um ar de grave seriedade. Contadas como quase segredos, exigem a atenção redobrada da pequena audiência, antes de suscitarem alguns debates morais e religiosos. O assunto é delicado. Articulado a acusações veladas, reputações em risco e tabus religiosos, ele permanece como uma ameaça surda, imperceptível.

No centro das atividades musicais dos tocadores de viola da região, as coisas não parecem ser muito diferentes. As narrativas sobre pactos e pactários se destacam como as mais conhecidas de todo um repertório compartilhado de histórias. A rigor, os relatos são estruturados segundo algumas linhas gerais. Num primeiro momento, eles apresentam, passo a passo, as regras de consecução dos acordos demoníacos. Como pequenos manuais de conduta para futuros interessados, seriam respostas quase obrigatórias a uma pergunta específica: “Mas, então, como se faz um pacto?”. Os relatos se caracterizariam, assim, por serem altamente descritivos, apontando os lugares, os momentos, as falas, os gestos e os objetos mais adequados à execução dos rituais. Verdadeiras “receitas” – para usar um termo nativo – eles revelam um grande estoque de saberes relativos aos contatos com o diabo, colocando em jogo alguns dos conceitos centrais da vida musical, social e religiosa dos devotos e dos violeiros católicos do norte e noroeste mineiro.

As narrativas também podem destacar o caráter supostamente factual dos pactos demoníacos. Para todos os efeitos, elas tratariam de casos que teriam efetivamente ocorrido com alguém, em lugar e época específi-

cos. Dados referentes ao tempo, ao espaço e ao nome dos envolvidos fornecem os parâmetros responsáveis por identificar uma pessoa que, viva ou morta, mantém ou manteve relações sociais efetivas com aquele que conta a história. O que está em jogo, nesses momentos, não é uma simples troca de informações relevantes sobre um dado personagem da vida social. As narrativas estariam baseadas em ações pretensamente observadas que – classificadas segundo certos valores e categorias – funcionariam como ferramentas sociais e culturais para conferir ou destruir reputações coletivas ou individuais. Sem apresentar descontinuidades entre representações e ações, os relatos surgem como eventos responsáveis por atualizar o conhecimento demonológico das populações locais para propor uma moldura (*frame*) moral, social e religiosa, por meio da qual um tocador é enquadrado e classificado pelos membros de uma determinada comunidade (Goffman, 1975; ver também Comerford, 2003).

Não é impossível imaginarmos que certos violeiros possam ter estabelecido ou, pelo menos, tentado estabelecer contratos de reciprocidade com o diabo. Não nos parece igualmente fora de propósito considerar que alguns deles sejam não só objeto, mas também autores de relatos demoníacos sobre si mesmos. Uma literatura especializada sobre o tema registra, de fato, diversos casos nos quais supostos pactários lamentavam ou se vangloriavam da sua condição.² Entretanto, até onde vai meu interesse pelo assunto, isso não importa. Uma das características centrais das narrativas sobre os pactos diabólicos no norte e noroeste de Minas Gerais parece ser a ideia corrente de que nenhum tocador assume para si mesmo a identidade de pactário. Os relatos emergiriam como criações exteriores, cujos resultados estariam intimamente relacionados à construção coletiva da figura pública de um violeiro.

Segundo Marques (2002), em pequenas comunidades, nas quais seus integrantes exercitam formas múltiplas de relações sociais, e onde prati-

camente todos se conhecem pessoalmente ou podem ter acesso com facilidade a informações mais ou menos completas a respeito de qualquer um, o prestígio social tem imenso valor na qualidade das interações entre indivíduos e grupos. O mundo social e cultural em que se inserem os violeiros do norte e noroeste mineiro parece atestar esta verdade.³ Agentes importantes de concorridos rituais do catolicismo popular, eles são objeto constante do olhar perscrutador de ampla audiência. A atuação dos tocadores, o tratamento a eles dispensado e a forma por meio da qual eles tratarão as demais pessoas dependerão em grande parte do conhecimento que os outros têm a seu respeito, das suas condutas prévias, verdadeiras ou supostas, do seu *status* no seio das comunidades ou da comunidade de pertença comum (Bailey, 1971; Comerford, 2003).

Previamente estabelecidas, as reputações também são construídas durante as interações. Elas se perdem ou se ganham, precisam ser cuidadosamente preservadas ou buscadas à custa de muitas disputas.

As reputações se estabelecem em concomitância com as interações, de forma que elas não deixam jamais de ser objeto de negociação e redefinição no interior das relações, embora ao mesmo tempo condicionem em boa medida os termos dessas mesmas relações. Ainda quando a reputação de sua família, mais solidamente estabelecida, [...] faça-se sentir pelos indivíduos que são seus portadores, a reputação individual é um objeto a ser conquistado nas relações, mediante as quais eles irão singularizar-se, dentre seu próprio grupo e perante toda a comunidade (Marques, 2002, p. 182).

Através de material coletado entre os anos de 2004 e 2008, ao longo de quatro viagens etnográficas aos municípios de Urucuia, Chapada Gaúcha, Arinos, Uruana, São Francisco e Montes Claros, localizados nas regiões Norte e Noroeste de Minas Gerais, somado a depoimentos recolhidos por outros pesquisadores, meu objetivo neste artigo é com-

preender as histórias de pactos e pactários como pertencentes a um campo específico de disputas, onde os tocadores, aliados a seus grupos familiares, de vizinhança ou de serviços rituais, se enfrentam em torno de suas reputações.⁴

O diabo no meio da rua

Não é muito fácil conversar sobre o tema dos pactos diabólicos com um violeiro do norte ou noroeste mineiro, principalmente, como foi o meu caso, se você é “de fora” ou recém-chegado à sua comunidade. Os diálogos podem tomar rumos inesperados ou serem subitamente interrompidos pelos interlocutores. Numa ocasião, um dos meus entrevistados me dizia, com certo ar de reprovação, que não acreditava “muito nessas coisas” para, logo em seguida, reafirmar sua sincera crença nos assuntos de deus e dos santos de sua maior devoção. Como pude perceber depois, as reticências não eram marcas constantes apenas das minhas próprias viagens de campo. Diversos pesquisadores também se depararam com o mesmo tipo de comportamento em suas conversas com outros violeiros da região.

Não. Eu, é o seguinte, nessa parte eu não discuto porque eu não entendo. Mas pra mim não existe, porque quando toca, por um exemplo, nesse assunto, eu fecho o olho. Eu sou muito devoto com Santo Reis. Acredito muito em Deus, e não posso acreditar em Deus e no capeta. Então, tô com Deus e quero acreditar somente em Deus. Então, pra mim, as simpatias eu sei que existe, mas eu também não acredito. Eu tenho muita devoção com o Divino Pai Eterno, com Santa Luzia, eu tenho problema é visual. Então, é o seguinte, pra mim isso aí, na gíria do malandro, ele não cola comigo, o senhor entendeu? (Corrêa, Marchi & Saenger, 2001, p. 149).

O comportamento arredo dos tocadores não está relacionado a um possível processo de secularização do pensamento religioso, nem é um simples reflexo dos (pouquíssimos e envergonhados) debates promovidos pela Igreja Católica oficial nos últimos dois séculos, responsáveis em grande medida por transformar – pelo menos para seus principais ideólogos – o diabo numa espécie de relíquia embaraçosa de um suposto cristianismo primitivo e supersticioso, uma metáfora, um símbolo tradicional ou uma simples abstração (Kolakowski, 1987). Trata-se, na verdade, de considerarmos o uso cotidiano de um conceito muito específico de *crença*. A noção se aproxima, aqui, das ideias de “crédito” e “confiança”, não se restringindo o vocábulo, portanto, a levantar uma questão ontológica a respeito da existência, de fato ou não, da entidade religiosa.

Marcel Mauss, no seu *Ensaio sobre a Dádiva* (2003), já havia nos alertado para o caráter ambivalente do conceito em certas sociedades ditas “primitivas” ou “tradicionais”, indicando sua proximidade com o tema das prestações e contraprestações totais. “Crer”, nestes contextos, é conferir crédito ao parceiro de trocas, é confiar no seu compromisso com o jogo mútuo dos dons e contradons. O caso parece ser o mesmo para os nossos interlocutores do norte e noroeste mineiro. Nessas regiões, afirmar a “descrença” no diabo é outra forma de dizer que não se quer “assunto” com ele, que devoto não pretende se engajar em contratos de reciprocidade com a entidade. Ao passo que o seu contrário – alardear a “crença” nas divindades – é o mesmo que reafirmar uma lealdade e, conseqüentemente, desenhar uma espécie de círculo de giz, um limite de proteção capaz de manter o anjo negro longe do fiel.⁵

Mais próximo do que distante do mundo dos homens, o diabo, na opinião dos devotos, ronda por perto, e todo cuidado pode ser pouco. A entidade, por exemplo, é capaz de tomar a forma do misterioso *familiar*, um pequeno demônio familiar criado dentro de uma garrafa e que é

obrigado a realizar todos os desejos do seu dono (muitas vezes exigindo, em contrapartida, alguns sacrifícios físicos do próprio beneficiário).

O povo falava. Diz que guardava numa garrafa [um] famaliá. O famaliá fazia tudo que ele quisesse. [...] Daqui um pouco, ele [o fazendeiro] ficou grande demais. Comprava terra, ganhava dinheiro de usura... Ia buscar o gado de quem não podia pagar. Mandava bater. Diz que matava, não sei... [...]. [Mas] quem passasse na frente [da casa do fazendeiro] ouvia o barulho. Batia muito nele [no fazendeiro]. Daqui um pouco [ele] aparecia machucado. “Ah, nada, não”. Era o famaliá [que batia]. Às vez, ele mandava os empregado dele [fazendeiro] pra ir apanhá no lugar dele (Basílio, Urucuia/MG).

Em outras situações, o diabo pode surgir na figura do encapetado *romãozinho*, um menino que de tanto fazer “maldades” à sua mãe foi condenado a perambular pelo mundo, sem esperança de vida ou de morte, a realizar travessuras e a ajudar donas de casa em pequenos afazeres domésticos. Criatura incorpórea, o demônio ainda se transforma em diversos seres do mundo natural, tais como o bode, o cão ou a cobra “traíçoeira”. Isso não é tudo. Na prática dos feitiços e *malinagens*;⁶ nas atitudes condenáveis do moleque encrenqueiro, da mulher fogosa ou do valentão sempre em busca de confusão; nas horas de praguejar contra os azares da vida (“diacho!”), de insultar um contendor ou de demonstrar extrema felicidade (“ô diá”); em todos estes e em outros momentos, o diabo pode estar presente. A cotidianidade é sua marca principal: não há lugares ou situações em que ele não possa aparecer, de várias maneiras ou com diferentes intenções.⁷

O demônio nunca emerge efetivamente dos relatos como a antítese primordial de deus, nem mesmo equiparando-se a ele em poder ou influência. Na maioria dos casos, a entidade sequer chega a representar,



LUZIMAR PAULO PEREIRA. AS VICISSITUDES DA FAMA...

por todo o tempo, o mal absoluto e o grande inimigo dos homens. Às vezes é figura terrível, claro, mas em outras tantas ocasiões é igualmente trágico ou grotesco, podendo até ser enganado e vencido pelas pessoas através de alguns símbolos sagrados.

O bicho [o diabo], quando apareceu pra ele, já tava afinada, era osso de cavalo [a viola]. O osso do quarto do cavalo. Quando ele bateu o dedo, zuou muito mais do que a própria viola dele [a do desafiado]. E tudo afinado, o Satanás fazia tudo quanto é ponteação em cima desse osso. Mas isso é através do demônio. Porque o demônio tem poder, ele inventa o que ele quer. Ele faz, como se diz, converter [...]. Daí, [o violeiro desafiado teve que] inventar um modo de tocar [para vencer o diabo]. Que foi que ele inventou na hora que ele terminou a música, ele encruzou os braços no pinicado da viola. Ele bateu o derradeiro toque e cruzou os braços assim [faz um sinal da cruz com os braços]. Como se diz, quando o capeta viu a cruz, ele só ouviu o pipoco. Assim ele contou... (José Erotides, Chapada Gaúcha/MG).

No norte e noroeste mineiro, o demônio parece surgir como uma figura liminar, mantendo-se sempre em trânsito por diversas categorias sociais e cosmológicas: entre o cultural, o natural e o sobrenatural, a ordem e o desvio, o bem e o mal, os ricos e os pobres, os homens e as mulheres, os adultos e as crianças etc. Em algumas situações, ele pode até radicalizar certas oposições; noutras, contudo, serve para matizar as diferenças e estabelecer ambiguidades responsáveis por borrar os limites conceituais que separam categorias morais, homens, coisas, animais e entidades sobrenaturais (Carvalho, 2004).

A ameaça demoníaca reside na grande dificuldade que os devotos encontram para identificar sua presença em meio aos seres humanos. Quando se trata de classificar o diabo e seus poderes, pouca coisa é ób-



via, unívoca e imutável. Os homens precisariam estar preparados para enfrentá-lo com perícia e sagacidade, pois, além de mal e poderoso, ele costuma ser muito esperto e sedutor. Exímio tocador de viola, o tinoso pode, por exemplo, aparecer disfarçado, empunhando seu instrumento sobre pequenas embarcações, com o intuito de encantar as mulheres que permanecem às margens dos rios. Manoel de Oliveira, da cidade de Urucuia/MG, gosta de relatar um desses episódios fabulosos. Numa tarde, na sala de sua casa, ele repetia esta história:

[...] fala que o capeta pegou uma canoa e desceu tocando uma viola. Tinha uma mulher na ponte, lavando a roupa, e aí ouviu aquele som. E vai descendo, ouvindo aquela música, vai, vai, quando ela avistou aquela canoa com o violeiro. Evem, evem, e ela achando aquela música bonita. Quando chegou assim, perto dela, tinha um remanso e a canoa era um caco de cuia. E ele dentro tocando a viola. E aí, “Esse moço foi Deus que mandou” [disse ela]. “Não senhora, foi eu mesmo que vim” [respondeu o diabo]. “Esse moço veio lá do céu” [ela repetiu]. “Não senhora, eu vim lá de casa” [ele respondeu outra vez]. Aí, o menino [filho da mulher] falou: “Oi, o pé dele!”. “Quieta, menino” [ela ralhou]. Aí, ele [o menino] não contente [disse]: “olha mãe, ele tem um chifre!”. “Aquieta, menino! Cada qual como Deus o fez!”. E aí ele [o demônio] falou: “É memo, dama, cada qual como fez o fez!” (Manoel de Oliveira, Urucuia/MG).

A narrativa é até certo ponto exemplar. No reino das coisas da terra, onde o diabo anda à solta, nada é seguro e o devoto deve estar preparado para enxergar os sinais de sua presença. O “Pai da Mentira”, como ele também é conhecido, se revela um grande ilusionista, um prestidigitador notável. A mulher, iludida pela perícia e a beleza do tocador, confunde sua natureza maligna com a expressão do próprio poder de deus.⁸ Seu erro pode ser fatal (alguns relatos indicam que a passagem do de-

mônio pelos rios de uma região pode incitar as mulheres a pular nas águas para morrerem todas afogadas).⁹ A força maligna do tentador residiria na sua capacidade de iludir e atrair as pessoas com pseudomilagres, os quais só poderiam ser desvelados por sujeitos pios (como a criança) e piedosos (como os santos).¹⁰ Além deles, apenas os poderes divinos contidos nos símbolos sagrados (amuletos, imagens de santos, a cruz, as rezas e as orações) colocariam à prova as maquinações do capeta.

Dons e partes: a cosmologia das “receitas” demoníacas

Em princípio, qualquer pessoa pode, sem restrições – e, é claro, se desejar – realizar um pacto com o diabo – embora eu nunca tenha visto quaisquer menções a crianças pactárias nos relatos que recolhi na região. Em troca de certos favores, o interessado aciona o demônio para diversos fins: para “enricar”, acumular dinheiro, poder e propriedade; para libertar-se do trabalho árduo do roçado; para “fechar o corpo”; para adquirir saberes mágicos capazes de influenciar a vida material e espiritual dos homens; e, evidentemente, para o aprendizado de algum instrumento musical. Não há relatos sobre pactos feitos em benefício de outras pessoas – ao contrário da “promessa”, por exemplo, que é uma espécie de pedido que pode ser feito aos santos em nome de um ente querido em troca de algum sacrifício pessoal do promesseiro ou de alguém de sua família (Pereira, 2004, 2011). O pacto, ao que parece, é sempre uma operação individual e o pactário é aquele que procura o demônio para conquistar vantagens pessoais em troca de certos favores.

Os acordos demoníacos relacionados à atividade musical frequentemente acabam por envolver apenas dois instrumentos: a rabeca e a viola. A viola, em especial, ganha um destaque nas narrativas. Instrumento

ambíguo, ela possui todas as características necessárias para servir de intermediária entre os homens e o gênio do mal. Objeto santificado – tocado pelos Santos Reis Magos e por São Gonçalo – a viola também é ferramenta do diabo, que pode, como vimos logo atrás, descer pelos rios da região enfeitiçando as mulheres ou desafiando os homens com seus toques bonitos e extraordinários. Nas práticas religiosas, ela é instrumento indispensável à realização de certos rituais (não há folia ou dança de São Gonçalo que se faça sem ela), mas pode do mesmo jeito estar a serviço do “rancho” e do “pagode”, das brincadeiras e dos festejos mais profanos. Numa Folia de Reis, é ferramenta do “trabalho” do violeiro, que cumpre sua atividade como uma obrigação devida aos seus santos de devoção. Com a mesma intensidade, porém, será igualmente a diversão do “vagabundo”, daquele que “vive à toa” e despreocupado (Travassos, 2006). Junto com sua parceira inseparável, a cachaça, a viola serve para congregar uma multidão em festa, ao mesmo tempo em que compõe com ela uma dupla explosiva nos bares e nas bodegas da região, sendo a fonte de disputas rituais de desafio ou de brigas efetivas entre os tocadores.¹¹

Nos relatos sobre os pactos, o instrumento emerge em toda a sua importância, como mediador central das relações entre os homens e o demônio. A presença do objeto, muitas vezes obrigatória durante a realização dos acordos, implica sua transformação em suporte para onde são transmitidos os poderes diabólicos.

O violeiro [pactário] é que quem tomá parte e ele não tem outro jeito de aprendê tocar. Aí ele vai tomá parte. Aí ele vai pruma igreja, na Sexta-feira da Paixão, à meia-noite. Agora ele vai, diz que ele põe a mão no oco da igreja lá.¹² Aí vem uma mão forte e aperta a mão dele, dessa pessoa que tá lá dentro da igreja e que quem aprender a tocar. Se ele grita, não aprende. E se ele não gritar, aprende. Agora, depois que ele sai de lá, se ele não gri-

tou, ele já sai um mestre. A viola tem que tá encordoada, zerinha, desafinada [...]. Ele não pode ter tocado nessa viola. Ele só pode ter comprado da loja, escolhido essa viola na loja, e trouxe, e ele vai tomar parte. Ele deixou desafinada e [depois que acabar o pacto], ele pega ela afinadinha (José Gonçalves Rocha, Chapada Gaúcha/MG).

A rigor, os violeiros e os devotos das regiões Norte e Noroeste de Minas Gerais não utilizam os substantivos “pactário” e “pacto” para se referirem, respectivamente, ao tocador comprometido com o demônio e ao acordo secreto firmado entre os dois. Comumente, eles preferem usar as locuções “aquele que tem parte com”, ao invés do primeiro, e “tomar parte com”, no lugar do segundo. As diferenças parecem ser significativas. A noção de *parte* evoca um tipo de contrato no qual seus participantes são entendidos como as metades (“partes”) de um mesmo corpo. Não haveria, ali, uma separação jurídica ou religiosa muito clara entre o contratado e o contratante, nem mesmo entre o que é dado e o que é recebido. Quando o devoto fala em “tomar parte”, ele está querendo indicar, em primeiro lugar, a transmissão mágica de um certo poder ou qualidade do diabo ao pactário (esta qualidade é denominada “parte”). Da mesma forma, aquilo que o interessado entrega ao demônio – pode ser a alma ou outro tipo de “favor” – também se confunde com seu proprietário. O pactário – aquele que “tem parte” – torna-se uma espécie de propriedade (temporária ou permanente) do seu parceiro de trocas, que passa a deter os direitos sobre aquilo que antes indicava sua ligação com deus.

A noção também designa, num sentido mais específico, um tipo de acordo ilícito, obscuro, a partir do qual os contratantes se unem para uma “combinação”, “tramoia” ou “conchavo”, o que explica, pelo menos parcialmente, o caráter secreto da operação. O conceito de *parte* se aproxima aqui das ideias de “estar à parte” ou “apartado”, para indicar,

por um lado, o afastamento do tocador das zonas mais próximas daquilo que é considerado central e mais importante na vida dos devotos e dos tocadores da região e, por outro, o seu caráter de conspiração e segredo. As narrativas sobre pactos e pactários, de um modo ou de outro, dramatizam o caráter secreto e ao mesmo tempo mágico das operações. Seguem-se mais alguns exemplos:

(1) uma das maneiras mais conhecidas de se “tomar parte com o demônio” sugere que o interessado se dirija, sozinho e sem que ninguém saiba, a uma encruzilhada, à meia-noite de uma Sexta-feira Santa. O tinhoso, como também é chamado, aparecerá, então, para lhe “ensinar” todos os seus segredos do instrumento. O pactário deve levar uma garrafa de cachaça e uma viola nova e recém-encordoadas ao encontro, para que o demônio, em pessoa, possa afiná-la e transmitir todo o seu poder diabólico para o instrumento.

(2) numa outra versão, o interessado deve procurar – também durante uma noite de Sexta-feira Santa – uma igreja que tenha um “óquio” destinado à circulação de ar no seu interior. Posicionando-se do lado de fora da capela, o pactário deve colocar seu braço através da fresta. Lá de dentro, uma mão “grande e peluda” apertará seus punhos e dedos até quebrá-los completamente. Depois de terminada a sessão, o pactário deve sair para buscar sua viola, que estará guardada perto, sobre uma moita. No caminho, com a mão sangrando e os dedos quebrados, ele deve se esquivar dos ataques de um cão negro (o próprio capeta). Se conseguir alcançar seu instrumento, ele tornar-se-á um exímio tocador, porque, como diz a música “Receita de Pacto”, de Paulo Freire, “os toque já tão tudo morano dentro dos dedo dele” (Freire, 1995).

(3) uma terceira versão informa que o pactário deve caminhar por uma trilha no pasto, também numa noite de Sexta-feira Santa, com um lam-

pião à procura de um filhote de cobra coral. Quando encontrar o animal – uma encarnação do Diabo – ele deve pegá-lo “num único bote” com o indicador e o polegar da mão direita, para, depois, enrolá-la entre os dedos da mão esquerda. Terminada a operação, o pactário deve devolver a cobra ao mesmo lugar em que a achou. O pretendente também deve tomar um certo cuidado, porque a cobra vai tentar picá-lo para reaver aquilo que ele lhe tirou (Corrêa, 2001).

(4) um pactário pode simplesmente repassar sua “parte” para o outro tocador. A operação é simples e consiste na passagem das cordas de sua viola para o mais novo interessado. As cordas podem ser simplesmente dadas ou vendidas e cada uma delas representa um compromisso com do diabo. Quando finalizada, a transação (se as dez cordas forem passadas) transmitirá não só o poder demoníaco para o novo contratante, como também deixará livre o antigo pactário de suas obrigações com o capeta.

A *parte* propõe comprometimentos diferentes entre os homens e o diabo. Na primeira fórmula, por exemplo, assiste-se a uma autêntica sessão de aprendizado, na qual o verbo “ensinar” evoca muito mais do que uma simples transmissão de conhecimentos: o que está em jogo ali é a passagem de uma certa qualidade do demônio ao tocador através de sua viola. No segundo caso, por sua vez, observa-se a repetição do mesmo tema da transmissão simpática de qualidades. Desta vez, contudo, o tocador deve se submeter a castigos físicos, na medida em que a passagem do poder demoníaco envolve a destruição e a posterior reconstrução de suas mãos. Note-se, inclusive, que o diabo, neste caso, estaria no interior da igreja, o que revela toda a ambiguidade da operação. No terceiro caso, repete-se o tema da transmissão corporal de qualidades mágicas, mas de forma invertida: o rito funcionaria como uma espécie de apropriação indébita das habilidades inerentes à cobra coral (o demô-

nio encarnado): elasticidade, velocidade e precisão. Estaríamos, assim, diante de um roubo espiritual às avessas, incitando a reação violenta do animal que tenta picar o pretendente. No último caso, vemos o pacto se realizar através da mediação do próprio pactário, que se torna, desta maneira, responsável por disseminar, através do seu instrumento, o poder demoníaco entre outros homens.¹³

As “receitas” também propõem diferentes bens a serem trocados. Embora seja a alma do tocador o primeiro e mais importante deles, ela não chega a ser o único. Nos relatos, o demônio surge como uma figura mais acessível e menos assustadora, porque seduzível “com presentes de comida, de bebida, de fumo” (Cabral, 2007, p. 480). Às vezes, ele pode exigir “sete anos da vida” do violeiro em troca dos seus serviços. Em outras ocasiões, contudo, pode pedir que o aprendiz realize feitos fabulosos, tais como montar sobre um bode preto ou dançar descalço sobre brasas incandescentes (Corrêa, 2001). Mesmo quando entra em jogo, a alma não está irremediavelmente perdida. Como vimos, ela pode ser salva quando a *parte* é transmitida, junto com as cordas da viola do pactário, para outro tocador. O pesquisador e músico Ivan Vilela nos relata outra possibilidade a partir de uma narrativa que recolheu com um violeiro da serra do Caparaó, na divisa de Minas Gerais com o Espírito Santo. O tocador afirmava ser possível escapar das garras do demônio através do auxílio de Deus.

Quando o interpelei, comentando que talvez não valesse tão a pena vender a alma ao diabo para poder tocar melhor a viola, ele prontamente me interrompeu, dizendo que não havia mal algum em um violeiro fazer o pacto com o diabo, pois Deus, que está nos céus, adora o som da viola e Deus, que é onisciente, está atento a tudo o que acontece aqui na terra. Assim, quando um violeiro pactário morre e o tihoso vem buscá-lo para levá-lo às profundezas, basta que a alma do violeiro diga “sou violeiro” para

então Deus resgatá-lo, dizendo que “se é violeiro vem para o céu”, e como Deus pode mais que o tisonado, ele resgata a alma deste violeiro, salvando-o do infortúnio de ter de viver no inferno (Vilela, 2003, p. 182).

Os relatos sobre pactos e pactários apresentam um indivíduo que se aproxima do demônio por iniciativa própria, motivado pelo desejo de se transformar em um violeiro. No norte e noroeste de Minas Gerais, ser alçado à condição de tocador de viola implica, em princípio, ter sido agraciado com um presente de deus. As noções de *dom* ou *influência* são de extrema importância neste sentido, expressando a ideia geral de que é a própria divindade quem define a identidade musical de qualquer tocador (mesmo quando o *dom* e a *influência* são entendidos como “familiares”, no limite, eles são presentes divinos dados a uma família). Em certo sentido, os conceitos são responsáveis por expandir o violeiro para outros planos de existência, estabelecendo conexões entre ele, seus familiares, seus antepassados e as divindades do céu.

Muitos tinha o dom, né? Porque pra cantar em folia tinha que tê o dom, né? É o mesmo dom pra aprender tocá viola, né? Uns que tem o dom vai e aprende bem, né? E aquele que num tem dom... Os meus filho, né? Eu tenho dois filho homem. Não, tem três. Tem um em Brasília, um em Goiânia e tem esse caçula aqui. Nenhum aprendeu tocar viola, nenhum quis cantar folia de Reis. Não é dizer que eles tão errado não. Eles são direito, o que mora em Goiânia é funcionário, empregado, tem 25 anos. Tem um que tá em Brasília também com quase 25 anos... Um é de criação que eu criei, mas foi criado quase numa idade só, né? Ninguém dedicou assunto de festa folclórica, não. Só essa baguncinha de hoje em dia. São tudo direito, tudo empregado, mas num quiseram aprender tocá viola, num quisero aprender tocar violão, num quisero aprender tocá instrumento nenhum. Num dedicou em assunto de folia, nem de nada. E esse caçula

aqui gosta. Só esse. Ele sabe tocá viola, ele sabe tocar violão, sabe tocá cavaquinho, tudo quanto é instrumento de toque ele sabe, o Mazinho... Sabe muito mais do que eu. Tem o dom, né? (Zé Wilson, Urucuaia/MG).

O *dom* não é o resultado passivo de uma intervenção divina na vida dos homens. Ele precisa ser reconhecido como a consequência natural de um esforço positivo dos próprios tocadores no sentido de aprender a tocar um instrumento (“se ele tive o dom, ele vai querer tocar”). Associada à ideia correlata de que nem todos os que desejam “tocar” se tornam verdadeiros instrumentistas, a noção de *dom* contribui para a criação de fronteiras, delimitando e indicando os papéis que uma pessoa pode e deve desempenhar durante sua passagem por “este mundo”. Todos os homens e mulheres possuem uma habilidade específica, mas cada um deles a tem para uma determinada atividade. O universo é, assim, pensado como uma grande rede, onde sujeitos dotados de diferentes *dons* são distribuídos em diferentes papéis sociais de modo a contribuir para a manutenção da ordem das coisas. Uma visão holística do mundo é enfatizada: a personalidade individual, a sociedade e o cosmos são constituídos como um todo integrado, criado por deus e mantido à custa dos esforços individuais e coletivos de todos os homens (Dumont, 1997; ver também Pereira, 2011).

Neste quadro, o violeiro “por parte” parece ser um personagem responsável por empreender uma pequena rebelião contra a ordem divina. Sua revolta, contudo, só ganha sentido na medida em que serve para colocá-lo, de modo ilegítimo, no centro das coisas importantes. O pactário não deseja de modo algum destruir ou revolucionar a ordem vigente. Na verdade, ele pretende subvertê-la para se tornar reconhecido pelos seus pares – quer enganá-los, enfim – como um tocador “por dom”, quando é efetivamente o legítimo detentor da “parte” demoníaca.¹⁴ As narrativas expressam todas as características nefastas da sua rebelião.

Elas evocam espaços e tempos liminares, nos quais os encontros com o capeta relevam a natureza impura e poderosa da entidade (Douglas, 1991). Não se trata apenas de simples inversões, de trocar o dia pela noite, o legítimo pelo ilegítimo, o bem pelo mal, mas de trazer para o centro das histórias as representações da liminaridade: as encruzilhadas, a meia-noite, os dias santos, os diabos no interior de igreja etc. A confusão conceitual parece ser a marca de todas as operações: a força do pactário reside fundamentalmente no seu poder de embaralhar.

O próprio tocador “da parte” emerge dos relatos como um sujeito difícil de ser classificado, ora sendo escravo do demônio, ora usurpando o seu poder; ora sendo ridicularizado por ele, ora ridicularizando-o. Nesta perspectiva, o conjunto de representações que deve gerenciar suas relações com os demais tocadores é igualmente ambivalente. O pactário é admirado por seus pares em função da sua esperteza, sua coragem (são poucos os que se arriscariam a travar contatos deste tipo com o demônio) e sua destreza com o instrumento. Ao mesmo tempo, pode ser temido: suspeita-se, afinal, que sua relação com o capeta o transforme numa figura moralmente instável, pois, ainda que mantenha relações mais ou menos permanentes com outros violeiros, sua presença pode estar cheia de intenções ocultas. O pactário, por ser “da parte”, é capaz de agir de modo a prejudicar os demais tocadores. Conhecedor de feitiços e *malinagens*, ele tem o poder de, por exemplo, acabar com a voz de um cantador ou quebrar as cordas de uma viola, através de operações que envolvem a utilização de diversas fórmulas mágicas.¹⁵

A natureza ambivalente do suposto pactário explica, em parte, o fato de ele não ser vítima de grandes interdições religiosas. Ser da impureza, claro, detentor das suas forças e de seus perigos ocultos, ele nunca é apresentado como um personagem isolado, que se mantém totalmente apartado da vida social e cotidiana de sua comunidade. Ao contrário, o tocador “da parte” é um sujeito sempre presente, alguém próximo com

quem os demais violeiros costumam se relacionar. Como acontece com o próprio capeta cotidiano, são sempre as pessoas puras e os símbolos sagrados os responsáveis por denunciá-lo.

Eles sabe que naquele intervalo, no meio da gente, não dá pra eles tá ali. Nós somos a mesma carne, ser humano, né? Mas porque o som que toca não é o mesmo, é diferente. Igual que nosso toque, nós toca um canto, uma reza, qualquer coisa, nós toca mãezinha do céu... Entonce, quer dizer, eles não pode tocar numa reza. Se eles for tocar numa reza, já quebra uma corda, já desafina, né? Porque o instrumento deles não é para uma reza, é pra rancho (Batista, São Francisco/MG).¹⁶

Em geral, os rituais aos quais os violeiros estão associados são organizados para celebrar a importância de deus e dos santos para a vida dos homens. Nas folias e nas danças de São Gonçalo, podemos observar diversos momentos nos quais se destacam a solenidade e o respeito, quando os devotos precisam interagir com os símbolos religiosos mais importantes das festividades.¹⁷ Verdadeiros instrumentos de mediação cosmológica, as rezas e os artefatos sagrados demarcam fronteiras sensíveis ao mesmo tempo em que contribuem para confirmar a ordem universal estabelecida por deus (Pereira, 2004, 2011; Bitter, 2010). A presença do pactário representaria um risco à manutenção do edifício cuidadosamente constituído pela lei divina do *dom*. Sua exclusão é uma forma de se preservar o ordenamento do mundo, assim como ele é proposto pelas próprias festividades. Os elementos da impureza, já escrevia Mary Douglas, “ameaçam a boa ordem das coisas e, portanto, são representáveis e vigorosamente repelidos” (1991, p. 186).¹⁸

As festas, no entanto, não se restringem absolutamente aos seus momentos de pura solenidade. Na prática, elas também são marcadas pela realização de danças e brincadeiras diversas, geralmente regadas à cacha-

ça e outras bebidas alcoólicas. Noutros termos, as “rezas” e os “ranchos” estão estruturalmente articulados num mesmo e único acontecimento total. É nesse sentido que os festejos devem ser entendidos como um agregado de gestos “informais”, realizados sem prescrições rituais, mas que também não chegam a se caracterizar pela inversão ou pelo disfarce de certos papéis sociais; de gestos “formais”, nos quais as diferenças são reforçadas em respeito às regras de etiquetas morais e religiosas rigidamente obedecidas; e de “mascaradas” que, de alguma forma, procuram disfarçar e abalar as distinções de toda ordem – com ela, “as regras formais da vida ortodoxa são esquecidas” (Leach, 1974, p. 207; ver também Pereira, 2011).

Os símbolos sagrados afastam, mas não excluem o suposto pactário do seio das atividades religiosas. Espécie de renunciador às avessas, o tocador “por parte” encarna as ambiguidades inerentes às próprias festividades. Associado aos seus momentos mais informais, ele surge como o elemento aparentemente isolado de um mundo totalmente ordenado. Entretanto, assim como os sinais da liminaridade são emoldurados em categorias especiais (encruzilhadas, Sextas-feiras da Paixão etc.), as interdições às quais o pactário é submetido também acionam os mecanismos básicos por meio dos quais as forças demoníacas são, elas mesmas, classificadas, controladas e englobadas pelos poderes celestiais (Dumont, 1997). O diabo e seus emissários fazem parte do mundo de deus.¹⁹ Dessa maneira, o tratamento dado a estes seres da impureza pode ser comparável “ao que certas religiões reservam às anomalias e às abominações, transformando-as em poderes colocados a serviço do bem” (Douglas, 1991, p. 189).²⁰

A fama: o violeiro no centro das coisas

Faustino de Jesus (nome fictício) tinha 70 anos quando fui visitá-lo em sua casa, numa tarde de janeiro de 2005. Agricultor aposentado, ele morava com a esposa e uma de suas filhas numa residência simples, localizada num bairro periférico do município de Chapada Gaúcha/MG. Simpático como quase todos os tocadores que conheci na região, o violeiro foi extremamente gentil durante os dois dias em que estive ao seu lado. No início de nossas conversas, ele foi logo me dizendo que, com a idade, perdera o gosto pela música. Possuía ainda – é verdade – duas violas, adquiridas há muitos anos atrás. A primeira, presente de uma das filhas, estava quebrada e guardada nos fundos da sua casa. “Tenho vontade de arrumá, não”, ele dizia, antes de repetir que já havia “largado desse negócio de folia” há muito tempo. A segunda viola, comprada com o esforço de seu trabalho na roça, estava em boas condições, mas permanecia emprestada a um dos seus compadres mais chegados, que atualmente vive em Brasília. Em suas mãos, completava o violeiro, o instrumento talvez tivesse maior utilidade.²¹

Como muitos tocadores da sua região, Faustino disse ter descoberto seu *dom* nas artes da viola ainda menino, pegando, às escondidas, o instrumento de seu irmão para tocar: “isso é da gente, uma inclinação que a gente tem”. O violeiro disse também ter aprendido tudo o que sabe sozinho, observando e tentando imitar os tocadores mais consagrados da sua infância. O processo não era muito fácil. Até ser reconhecido como portador de uma *influência*, o então aprendiz tinha que se ver com as resistências do irmão, que não aceitava que uma criança mexesse na sua viola de estimação. Durante muito tempo, sua mãe lhe serviu como aliada nessas situações.

Eu, com idade de uns 8 anos, aprendi. Tinha um irmão mais velho que era tocador. Ele ia pra roça, deixava a viola e eu ‘panhava a viola e tocava, aí, ele não queria que pegasse na viola. Mas ele deixava afinada e eu falava pra minha mãe: “não conta pra ele não, que ele vai bater em mim”. Quando passou os dias, eu tocando, a velha achou bão, e eu tocando, e ela chegô e contô pra ele. Ele foi olhando e eu toquei. Daí em diante ele deixava lá pra eu tocá (Faustino, Chapada Gaúcha/MG).

Aos 12 anos, já com seu *dom* devidamente reconhecido por seus familiares, Faustino começou sua trajetória no mundo das folias, levado pelo próprio irmão.²² Durante quase 50 anos, atuou como violeiro em diversos festejos que animavam os devotos da Chapada Gaúcha, embora gostasse de ressaltar que devia suas “obrigações” apenas ao grupo de tocadores da sua comunidade de origem, onde viviam seus parentes e antigos vizinhos de zona rural. O tocador não se considerava um “bom cantador”, mas dizia ser “bastante bom” no acompanhamento instrumental de uma cantoria. Também não gostava muito de falar do diabo. O assunto, na verdade, parecia desagradá-lo profundamente: quando propus uma conversa rápida e genérica sobre o tema, disse não ter nada a ver com aquilo e ainda chamou sua esposa para que, na minha frente, confirmasse suas declarações:

Não... essa veia mesmo aí, ela doente, minha mulher, pode dizer: tenho parte nenhuma... Nem sei se conheço receita, não. Não sei. Tem um homem aí que diz que fez, eu nunca vi não. Não sei como é que faz... Eu tenho um medo, menino. Peço pra deus livrar a gente (Faustino, Chapada Gaúcha/MG).

O velho Faustino não sabia, mas minha visita à sua residência foi realizada por conta dos rumores locais de que ele teria feito, anos atrás,

o famigerado pacto com o diabo. Durante o período em que permaneci em Chapada Gaúcha, ouvi versões diferentes sobre o assunto. Às vezes, os relatos surgiam com alguma naturalidade – logo depois de uma pergunta sobre o tema dos pactos – e proferidos com um indisfarçável ar de jocosidade. Noutras ocasiões, eles eram acompanhados por expressões de admiração, fazendo emergir aos poucos a imagem de um exímio instrumentista, capaz de pontear sua viola como ninguém e proprietário de um vasto repertório musical. Não faltavam às descrições também os toques do extraordinário, responsáveis por disseminar certo temor entre aqueles que acreditavam na sua condição de pactário: Faustino, diziam, seria capaz de fazer sua viola tocar sozinha e podia quebrar as cordas do instrumento de outro tocador através de rituais de magia.

As narrativas dos detratores não correspondiam em nada ao discurso elaborado pelo próprio Faustino. Na verdade, o relato autobiográfico do velho tocador, embora parcialmente conhecido, não parecia ter nenhuma ressonância entre aqueles que o acusavam de ter realizado o pacto demoníaco. As lembranças dos seus esforços de aprendizagem, iniciados ainda na infância, se perdiam entre versões contrárias que destacavam as qualidades nefastas das suas habilidades instrumentais. Para todos os efeitos, a história repetida pelo violeiro apenas revelaria, segundo os acusadores, suas intenções ocultas de esconder seu envolvimento com o capeta.

Tinha um homem que tinha parte. A mulher dele morreu agora esse ano. Ela contava a história todinha, que ele tinha parte, mas ninguém sabe como que ele aprendeu. Ele morava num sítio pequeno, folião de primeiro. Ele tocava a noite todinha e não voltava atrás [i.e., não repetia o toque]. [...] Muita gente conheceu ele tocá. Era mais especial do mundo. E ele dava pra quem ele queria a parte. Pra você pegá a parte com ele, ele tirava a corda da viola e botava na viola sua. Dali um mês cê tava tocando igual os

caipira [i.e., os violeiros das duplas caipiras]. Ele dava aquela força lá. Cê misturava lá uma corda da viola dele e botava na viola sua e ficava as dez corda completa. Aí aprendia rapidinho, como aprendia muitos aqui. O Faustinho velho, lá da Chapada, aprendeu; ele não fala não. O Faustino é um tio meu, mas o Faustino tocava demais... (Cirilo [nome fictício], Chapada Gaúcha/MG).

Nascidas desse dilema fundamental, as histórias a respeito dos personagens supostamente pactários do norte e noroeste de Minas nunca me eram apresentadas pelos próprios tocadores. Em geral, os relatos costumavam ser creditados a uma espécie de entidade impessoal: o *povo* (“É o povo que fala que ele tem parte...”). Como o *lo que dirán* andaluz, a noção evoca a existência de um organismo único representando a “comunidade inteira agindo conjuntamente” (Gilmore, 1987, p. 33). À semelhança de um deus amorfo, o *povo* está em todo lugar e em lugar nenhum: seus limites nunca são fáceis de precisar. Seu papel é julgar e condenar, sem dar nenhuma chance de apelação. Entidade intangível, ele está sempre ditando ordens.²³ Responsável por resguardar os valores tidos como fundamentais do grupo, o *povo* age indiscriminadamente: qualquer um, sem exceção, pode ser objeto de sua implacável perscrutação. Ele também deve ser benevolente, é claro, pois o mesmo tribunal que condena pode ser da mesma forma a fonte de prestígio para aqueles que são julgados em conformidade com os ideais coletivos.²⁴

Com bastante frequência, as narrativas também me eram repassadas por interlocutores que, em sua maioria, diziam ter ouvido as histórias sobre pactos e pactários da boca de pessoas próximas. Ligados afetivamente àqueles com os quais eu conversava, os narradores “originais” dos relatos pareciam conferir autenticidade às versões, ao serem apresentados como sujeitos de “confiança” dos meus informantes: um

avô, um pai, um irmão, um compadre ou um amigo, a quem eles se referiam como incapazes de “mentir”.

Meu pai viu o Belão tocá, não era mentira. O Belão tocava aqueles toque mais lindo daquele tempo, uma admiração, [...], diz que era bonito demais. Daí meu pai enchia o saco e ele [o Belão] falava: “agora cês entra lá pra dentro. E eu vou também lá pra dentro e vou deixar a viola tocando sozinha proceis vê”. [...] Era noite isso. Aí todo mundo entrava pra dentro, ele também entrava, deixava a viola sozinha aqui e a viola ficava comendo cá fora. Verdade! A viola tocando sozinha! Tocava sozinha aquele mesmo toque que ele tocava com a mão aqui, a viola. Tinha alguém tocando, né? Ninguém via no escuro e o Belão tava lá dentro também. [...] Deve ser encanto, né? Porque tinha um compromisso com aquele anjo... (Jonas, Chapada Gaúcha-MG).

A insistência em atestar a veracidade das informações, recorrendo-se ao nome de pessoas consideradas idôneas, parece ser uma estratégica narrativa intimamente relacionada à natureza não consensual dos relatos. Produtos de um campo de vozes discordantes, as histórias são disseminadas numa arena de disputas onde as reputações das pessoas e das coletividades nunca são efetivamente rígidas ou imutáveis, estando sempre sujeitas aos movimentos diabólicos das opiniões e das relações sociais. A circulação constante de versões e contraversões a respeito de uma mesma narrativa é a marca de uma forma de sociabilidade bastante agonística.

O compadre Alécio [...], o povo fala que ele tocava por parte. Não tocava não! Dizem que ele botava a viola na mesa, e ela tocava sozinha. Mas é conversa. É só fama. Botaro essa fama nele, mas ele não fazia isso não. [...] [Ele] sabia tocá lundu, essas coisa. Então, tinha essa fama de violeiro [da

parte]... Eu perguntei pros irmão dele se ele fazia isso: “Não, ele nunca fez isso não. É fama” (Manoel de Oliveira, Uruçuaia/MG).

Verdadeiras lutas políticas (Bailey, 1971), os embates por reputação ocorrem em torno de uma noção central: a *fama*, que corresponde, grosso modo, à imagem pública do violeiro. Num sentido mais corrente, o termo indica um tocador a quem se atribui um alto valor musical, moral e religioso. A noção se aproxima, assim, das ideias de “famoso” e “afamado” para identificar um violeiro que se tornou conhecido e admirado pelos moradores de uma região pelo seu grande “dom para tocar viola” – e quanto mais longe ele for conhecido, mais “afamado” ele é. Num outro sentido, o conceito de *fama* também está articulado aos processos de destruição sistemática da reputação dos tocadores. Correlata à ideia de “má-fama”, a noção identifica tanto o instrumentista a quem se atribui a pecha de ser um violeiro “fraco” quanto aqueles “sem dom” que, para se tornarem “fortes” e “afamados”, realizaram os famigerados pactos demoníacos – colocando-se, assim, em desacordo com os preceitos básicos da moral religiosa do lugar.²⁵ Ambos os sentidos da *fama* ajudam a constituir um espectro de possibilidades, no interior do qual são posicionados os personagens das narrativas sociais.

A *fama* ainda aponta para a suspeição temporária da veracidade de uma narrativa. Longe de ser incontestável, a reputação do violeiro passa a ser considerada “justa” ou “injusta”, “verdadeira” ou “mentirosa”. Nesses momentos, a *fama* parece revelar uma espécie de consciência nativa de que a imagem pública de um tocador é antes de tudo construída e debatida socialmente num amplo campo de disputas sociais. Um violeiro nunca está sozinho. Intimamente ligada à sua família, ao seu grupo de vizinhança ou a uma equipe inteira de serviços rituais (frequentemente a estas três instâncias ao mesmo tempo), a reputação de um tocador pode ser o motor ou o resultado de toda uma série de “questões” individuais e

coletivas (Pereira, 2011). Trata-se, enfim, de questionarmos a maneira pela qual um determinado grupo social toma de assalto a opinião pública para fazer com que se estabeleça a sua versão dos fatos. Quais são os critérios de autenticação de uma história de pacto? Quando uma versão se torna mais verdadeira do que as outras? Qual a relação que isso tem com o poder local de famílias, comunidades de vizinhança ou grupos de serviços rituais?

As respostas para estas questões são fundamentais para a correta compreensão do caráter contextual das narrativas. Por enquanto já é possível dizer que a noção de *fama* expressa todas as ambivalências de um sistema que se pensa regido pela lei divina do *dom*, ao mesmo tempo em que está condenado a abrigar as lutas inerentes a uma forma de sociabilidade altamente agonística.²⁶ O tocador oscila, ao lado do seu instrumento, entre polos opostos da vida moral e cosmológica: ora associados, ambos, a deus e seus desígnios, ora vinculados ao diabo e suas tentações. Sua *fama* pode, por um lado, ser a expressão sensível do poder divino que garante a ordem e a hierarquia do mundo. A reputação se torna positiva tanto para os indivíduos e seus aliados quanto para toda uma comunidade envolvente: o *dom* coletivamente reconhecido também é, nesses momentos, a confirmação do caráter público da vida social, quando os interesses pessoais se coadunam com os valores e os interesses de toda a sociedade.

De forma simultânea, a *fama* também está articulada a dois comportamentos intimamente ligados ao mal e ao caráter agonístico das disputas sociais: a “ vaidade ” e a “ inveja ” – os principais motivos responsáveis pela queda dos anjos, segundo a tradição católica (Kolakowski, 1987). Para os devotos, o conceito representaria, então, o desejo mudo do tocador – e daqueles aos quais ele está ligado – de se destacar do seu meio, de ser diferente e admirado pelos seus pares (e, na verdade, não seria a “ vaidade ” a grande motivação do pactário?). Mas, por ser contes-

tável, a *fama* também expressaria a “inveja” daqueles que não conseguem aceitar o “sucesso” alheio e se remoem para tentar “derrubar” o prestígio de um tocador. Como em quase todos os embates pela “honra”, os indivíduos e seus aliados, nesses momentos, são sempre classificados uns em relação aos outros: a conquista do prestígio de um violeiro implica necessariamente a destruição da reputação de outro, e vice-versa (Pitt-Rivers, 1988).

A noção de *fama*, com todas as suas ambivalências, parece iluminar – como o próprio Lúcifer o faria – as regras implícitas de um sistema musical, social e religioso no qual a construção das identidades pessoais é, sobretudo, o resultado de disputas coletivas por reputação. O conflito de versões e contraversões sobre a vida de um tocador revela a consciência nativa de que ele e seus atributos mais importantes também podem ser produtos de uma sociedade e de uma cultura. Os debates a respeito da sua biografia propõem a desnaturalização das qualidades aparentemente singulares do violeiro, revelando, desta maneira, os segredos do funcionamento da própria vida em sociedade: se é a comunidade que produz (reconhece) o *dom*, será somente ela também que poderá retirá-lo de um tocador. Cabe garantir, neste sentido, através da luta, a autenticidade das opiniões gerais. O pacto não pode ser entendido apenas como um rito que dramatizaria a venda individual da alma de um violeiro para o capeta. Muito ao contrário, ele pode ser outra coisa, para representar a consciência coletiva da usurpação social do espírito de um tocador.

Notas

- ¹ As reflexões sobre o papel do diabo na vida dos seres humanos estão presentes também nos discursos sobre feitiçarias e *malinagens* (Pereira, 2011), na fala de padres e agentes religiosos, nos “causos” que se creem fictícios etc. Não estou fazendo referência, neste artigo, às elaborações conceituais dos evangélicos pentecostais, embora não desconheça o papel central do demônio nas suas reflexões (Birman, 1997).
- ² No caso dos católicos, ver, por exemplo, Mello e Souza (1986). A literatura sobre religiões pentecostais e neopentecostais também apresenta inúmeros casos nos quais os sujeitos religiosos afirmam ter estabelecido contratos com o diabo de várias maneiras. Ver, neste sentido, a nota anterior.
- ³ É necessário anotar, desde já, que não estamos tratando de músicos profissionais. Os violeiros com os quais trabalhei durante minhas viagens de campo são, antes de tudo, agricultores, pequenos comerciantes e funcionários públicos que se relacionam com seu instrumento e com sua música em termos religiosos. Eles são agentes imprescindíveis à realização dos rituais mais importantes do catolicismo popular da região: “foliões de Reis”, de “São Sebastião” ou do “Divino”, “folgazões” das danças dedicadas a São Gonçalo do Amarante. Não se deve considerar, obviamente, que a “carreira artística” de violeiro seja totalmente desconhecida destes tocadores. A influência do gênero musical caipira e de suas duplas mais consagradas é suficientemente grande para ser desconsiderada por eles. Mas, na maior parte das vezes, a ideia de se transformar num “artista”, num tocador “profissional” de viola, é apenas um sonho distante. Mais importante ainda: ela é entendida como coisa diferente. Ser “violeiro de Reis”, por exemplo, não é a mesma coisa do que ser um “artista”.
- ⁴ Minhas viagens de campo foram realizadas com o apoio do CNFCP (Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular) dentro do projeto levado a cabo por aquela instituição no sentido de elaborar um registro patrimonial da viola de dez cordas no Médio São Francisco. Minha pesquisa incluiu visitas aos municípios de Arinos/MG, Uruana/MG, Urucuia/MG, Chapada Gaúcha/MG, São Francisco/MG e Montes Claros/MG. Além destas viagens, também realizei, no município de Urucuia, uma pesquisa etnográfica que resultou na minha tese de doutoramento sobre os festejos de folia (Pereira, 2011).

- ⁵ Há algo de cerimonial nas falas dos devotos, como se a simples negação de uma crença no demônio fosse uma maneira de afastá-lo, ou como se, no sentido inverso, o simples fato de pronunciar o seu nome fosse o suficiente para se tornar aberto às suas influências. O risco da presença demoníaca não permite nem que a entidade seja mencionada pelo seu nome próprio. As pessoas preferem tratá-la por nomes genéricos ou apelidos, tais como o “cujo”, o “dianho”, a “coisa”, o “diá”, o “escuro”, o “pé-de-bode” etc.
- ⁶ O termo *malinagem* evoca, em primeiro lugar, o ato de fazer mal a alguém, a um objeto, a um animal ou planta. Uma criança, por exemplo, pode *malinar* (quebrar) um brinquedo, as galinhas vivem *malinando* (destruindo) as hortas dos seus donos etc. Num sentido mais amplo, o conceito costuma abranger ações intencionais de natureza mágica ou sobrenatural, realizadas por humanos ou não humanos para “fazer mal” a outros seres e coisas. O *romãzinho* (uma espécie de demônio infantil) pode *malinar* (sujar, derrubar) as roupas do varal, assim como uma mulher ciumenta pode fazer *malinagens* (feitiços) para atingir seu marido infiel. Nos contextos específicos dos rituais religiosos, a noção parece se referir a todo um conjunto de atividades que se aproximam dos conceitos de “bruxaria” e “feitiço”, responsáveis por *bromar* (bagunçar, atrapalhar, embromar, embaralhar) os rituais.
- ⁷ A “cotidianidade do diabo” no universo mental da cultura popular foi registrada por Menezes através de suas análises sobre folhetos de cordel (Menezes, 1985).
- ⁸ O tema da suscetibilidade feminina ao demônio não é novo e nem se restringe aos agricultores do norte e noroeste mineiro. Há uma vasta literatura historiográfica sobre o assunto, tanto na Europa, quanto no Brasil (Delumeau, 1989; Trevor-Roper, 1985; Muchembled, 2001; entre outros). J. Campbell observou o tema entre os camponeses gregos de sarakatsani, dando destaque, inclusive, à questão da atração e do encantamento diabólico: “Neste contexto, a mulher tem uma predisposição natural para o mal. Os seus poderes de atração sexual são de ordem sobrenatural” (Campbell, 1988, p. 126).
- ⁹ A narrativa explicaria, segundo os tocadores, a origem da afinação conhecida como “rio abaixo”, que em algumas localidades do norte e noroeste de Minas é considerada a preferida do capeta: “As mulheres”, dizia um informante, “ouvem o toque bonito do capeta e pulam na água pra chegar perto dele. Daí elas morrem e os corpo desce tudo rio abaixo...”.

- ¹⁰ Os milagres do diabo, segundo certas interpretações cristãs, “são falsos, no sentido em que não são fenômenos sobrenaturais, tão-só uma exploração hábil das forças da Natureza, e as pessoas piás são capazes de distingui-los dos milagres divinos” (Kolakowski, 1987, p. 254).
- ¹¹ Em oposição à viola, a rabeca talvez seja um instrumento mais sagrado. Muitos tocadores acreditam que esta espécie de violino rústico – tocado de modo a que o arco atravesse suas cordas num ângulo de quase 90 graus, formando assim uma espécie de “cruz” – pode até ser responsável por afastar quaisquer influências demoníacas das proximidades do seu tocador.
- ¹² O termo “óquio” designa um buraco ou passagem de ar aberto nas paredes de uma igreja.
- ¹³ Há narrativas que versam sobre contratos feitos entre vivos e mortos. Embora eles não sejam analisados aqui, vale a pena registrar sua ocorrência: “Diz que no cemitério que a pessoa sabia que tinha tocador muito bom, eles ia lá meia-noite, Sexta-feira da Paixão pra pôr a mão na sepultura, que o defunto vinha pegar a mão da pessoa, que a pessoa ficava bom pra tocar, que os dedo amolecia tudo” (Chaves & Fonseca, 2005, p. 40).
- ¹⁴ Falo de “rebelião” aqui tendo em vista o conceito formulado por Max Gluckman (1974): uma forma de questionar as distribuições particulares de poder sem colocar em xeque a própria estrutura do sistema social ou simbólico.
- ¹⁵ O pactário pode receber vários presentes do diabo, depois de terminado o pacto; todos eles atestando ou corporificando seu poder demoníaco. Além da grande habilidade mecânica necessária para tocar o instrumento e da memória prodigiosa capaz de guardar um grande número de toques, o tocador “por parte” também é agraciado com pequenos pacotes de conhecimento, que contêm, por exemplo, uma coleção mais ou menos completa de músicas de “autoria” do capeta (o do “rio abaixo” e o da “ludovina” são dois exemplos) e fórmulas rituais para a realização de diversos tipos de magia.
- ¹⁶ Entrevista recolhida e gentilmente cedida pelos pesquisadores Wagner Chaves e Edilberto Fonseca.
- ¹⁷ A relação que os devotos estabelecem com os objetos de culto revelam sua natureza total. Os devotos esfregam as imagens nos corpos para curar doenças, carregam-nas com respeito e são capazes de dirigir palavras de saudação e carinho para cada uma delas. A noção de “representação”, assim, ganha sentidos mais literais: a

imagem possui as mesmas qualidades da pessoa sagrada que ela procura representar; de certa forma, ela é sua encarnação, sem distinção entre matéria e espírito (Mauss, 2003; Pereira, 2004, 2011; Gonçalves, 2004).

- ¹⁸ Trata-se aqui de recuperarmos a formulação durkheimiana, segundo a qual, além de oposto ao profano, o sagrado é ele mesmo dividido entre “sagrado puro” e “sagrado impuro”, um referente ao fasto, enquanto o outro, ao nefasto (Durkheim, 2000).
- ¹⁹ Uma discussão secular no interior da tradição judaico-cristã diz respeito ao debate entre aqueles que defendem que o mundo é dividido simetricamente entre os poderes do bem e do mal, e outros que advogam que todo o universo estaria regido pela vontade de Deus, incluindo as forças demoníacas (Kolakowski, 1987). Os relatos recolhidos no norte e noroeste mineiro parecem abraçar a segunda linha argumentativa.
- ²⁰ A desordem, segundo Mary Douglas, tem ao mesmo tempo um valor de perigo e de potencialidade (1991). O ordenamento implica restrições, seleções de materiais disponíveis. A desordem, ao contrário, parece remeter ao infinito. Ela não exprime nenhum arranjo, mas pode ser capaz de gerá-lo constantemente. É por isso que, aspirando à criação da ordem, não condenamos pura e simplesmente a desordem. “Admitimos que esta destrói os arranjos existentes; mas também que tem potencialidade. A desordem é, pois, ao mesmo tempo, símbolo de perigo e de poder” (Douglas, 1991, p. 115).
- ²¹ Um estudo sobre o fim da carreira de um violeiro pode ser tão revelador quanto aqueles dedicados a explicar o seu começo.
- ²² Longe de ser uma categoria que se mantém absoluta, perene, a *influência* deve ser corroborada ou, em certos casos, negada por um público criterioso, preocupado com os feitos pessoais de um tocador ou futuro tocador (Pereira, 2011).
- ²³ Diz Gilmore: “The audience here which determines his fate is ever watchful unforgiving, exacting. It is everyone and it is no one. Although the instigator may be known, no single tormentor can ever be identified, as no single admirer can; and indeed, people always say that it is el *pueblo* (the people) or the town which gossips or pillories or ostracizes or admires. The audience is a single, collective organism: the entire community acting as one. [...] Thus observed by everyone and by no one in particular, every man and woman conceives of him and hearsel as being in a harsh spotlight, an actor in some unimaginable stressful drama,

stretched out naked and helpless for judgment before a tyrannical judge, a nebulous, intangible, but ever-present taskmaster” (Gilmore, 1987, p. 33)

- ²⁴ À primeira vista, as narrativas pareciam operar no sentido de reforçar a igualdade como um valor axiomático da vida comunitária. O pecado do suposto tocador *da parte*, por assim dizer, era ser considerado “melhor” instrumentista do que os demais violeiros de um lugar: “o povo falava”, dizia um devoto, “porque ele era bão pra tocá. Os outros não fazia o que ele tocava, né?” (Augusto, Chapada Gaúcha/MG). O valor da igualdade em pequenas sociedades camponesas é registrado por diversos autores. Ver, por exemplo, Pitt-Rivers (1992).
- ²⁵ As estigmatizações em torno das narrativas sobre pactos demoníacos tendem, pois, a transformar uma complexa demonologia numa realidade observável (Muchembled, 2001, p. 80).
- ²⁶ A sociabilidade agonística é uma marca tanto da vida em pequenas comunidades rurais (Comerford, 2003) quanto dos festejos populares (Cavalcanti, 1995). Os relatos sobre pacto surgem como um exemplo extremo destas formas de interação social.

Referências bibliográficas

- BAILEY, F.G.
1971 *Gifts and poison*, Oxford, Basil Blackwell.
- BIRMAN, Patrícia
1997 “Males e Malefícios no Discurso pentecostal”, in BIRMAN, Patrícia; NOVAES, Regina & CRESPO, Samira (orgs.), *O Mal à Brasileira*, Rio de Janeiro, EdUERJ, pp. 62-80.
- CABRAL, João de Pina
2007 “O Diabo e o dilema brasileiro: uma perspectiva anticesurista, II”, *Revista de Antropologia da USP*, n. 2, pp. 477-525.

LUZIMAR PAULO PEREIRA. AS VICISSITUDES DA FAMA...

CAMPBELL, J. K.

1988 "A honra e o diabo", in PERISTIANY, J. G. (org.), *Honra e Vergonha: valores das sociedades mediterrâneas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 111-126.

CARVALHO, Luciana Gonçalves de

2004 "O Diabo e o Riso na Cultura Popular", *Enfoques – revista eletrônica dos alunos do PPGSA*, n. 1, www.enfoques.ifcs.ufrj.br/index02.html.

CAVALCANTI, Maria Laura

1995 *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*, Rio de Janeiro, EdUFRJ.

CHAVES, Wagner & FONSECA, Edilberto

2005 *Sons de couro e cordas: instrumentos musicais tradicionais de São Francisco-MG*, Rio de Janeiro, IPHAN, CNFCP.

COMERFORD, John

2003 *Como uma família: sociabilidade, territórios de parentesco e sindicalismo rural*, Rio de Janeiro, Relume Dumará / Núcleo de Antropologia da Política/UFRJ.

CORRÊA, Roberto

2001 *A Arte de Pontear Viola*, Brasília, Viola Corrêa.

CORRÊA, Roberto; MARCHI, Lia & SAENGER, Juliana

2001 *Tocadores*, Curitiba, Olaria Produções Artísticas.

DELUMEAU, Jean

1989 *História do Medo no Ocidente: 1300-1800*, São Paulo, Companhia das Letras.

DOUGLAS, Mary

1991 *Pureza e Perigo*, Lisboa, Edições 70.

DUMONT, Louis

1997 *Homo Hierarchicus*, São Paulo, Edusp.

DURKHEIM, Emile

2000 *As Formas Elementares da Vida Religiosa*, São Paulo, Martins Fontes.

- GILMORE, David
1987 *Aggression and Community: Paradox of Andalusian Culture*, New Haven and London, Yale University Press.
- GLUCKMAN, Max
1974 “Rituais de Rebelião no Sudeste da África”, *Cadernos de Antropologia*, Brasília, n. 4, Editora Universidade de Brasília.
- GOFFMAN, Erving
1975 *Frame Analysis: an Essay on the Organization of Experience*, Cambridge, Harvard University Press.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos
2003 “O patrimônio como categoria de pensamento”, in ABREU, Regina & CHAGAS, Mario (orgs.), *Memória e Patrimônio*, Rio de Janeiro, DP&A, pp. 21-29.
- KOLAKOWSKI, Leszek
1987 “O Diabo”, *Enciclopédia EINAUDI*, n. 12, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 243-265.
- LEACH, Edmund
1974 *Repensando a Antropologia*, São Paulo, Perspectiva.
- MARQUES, Ana Cláudia
2002 *Intrigas e Questões: vingança de família e tramas sociais no sertão de Pernambuco*, Rio de Janeiro, Relume Dumará.
- MAUSS, Marcel
2003 *Ensaio de Sociologia*, São Paulo, Editora Cosac & Naify.
- MELLO E SOUZA, Laura de
1986 *O Diabo e a Terra de Santa Cruz*, São Paulo, Companhia das Letras.
- MENEZES, Eduardo Diatay B. de
1985 “A cotidianidade do Demônio na Cultura Popular”, *Religião e Sociedade*, n. 12, pp. 92-130.

LUZIMAR PAULO PEREIRA. AS VICISSITUDES DA FAMA...

MUCHMEMBLED, Robert

2001 *Uma História do Diabo*, Rio de Janeiro, Bom Texto.

PEREIRA, Luzimar Paulo

2004 *Os Andarilhos dos Santos Reis*, Rio de Janeiro, dissertação, UFRRJ, 133 pp.

2011 *Os Giros do Sagrado: um estudo etnográfico sobre folias em Urucuaia, MG*, Rio de Janeiro, Ed. 7Letras.

PITT-RIVERS, Julian

1988 “Honra e posição social”, in PERISTIANY, J. G. (org.), *Honra e Vergonha: valores das sociedades mediterrâneas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 12-59.

1992 “El lugar de la gracia en la antropología”, in PITT-RIVERS, J. & PERISTIANY, J.G. (org.), *Honor y gracia*, Madrid, Alianza editorial, pp. 280-322.

TRAVASSOS, Elizabeth

2006 “O Destino dos Artefatos Culturais de Origem Ibérica e a Modernização no Rio de Janeiro (ou como a viola se tornou caipira)”, in VELHO, G. & SANTOS, G. (orgs.), *Artifícios e Artefatos*, Rio de Janeiro, Editora 7Letras, pp. 115-134.

TREVOR-ROPER, H. R.

1985 “A Fobia às Bruxas na Europa”, *Religião e Sociedade*, n. 12, pp. 37-90.

VILELA, Ivan

2003 “O Caipira e a Viola Brasileira”, in *Sonoridades Luso-Brasileiras*, http://www.ivanvilela.com.br/sobre/artigo_caipira.pdf

Discografia

FREIRE, Paulo

1995 “Receita de Pacto”, in *Rio Abaixo: viola brasileira*, Manaus, Independente.

ABSTRACT: The narratives of demonic pacts are important topics of the social life of guitarists from the north and northwest of Minas Gerais. On the one hand, they describe step by step the rules for achieving the covenants, pointing out the places, moments and objects best suited for their execution. True “recipes”, the reports keep all knowledge relating to contacts with the devil. Moreover, the narratives also highlight the character of supposedly factual events. For all purposes, the stories treat cases occurred with someone in a specific place and at a peculiar time. I aim to observe in this article how the stories of alleged pacts are articulated to build the public figure of a player. My argument is that the reports are events responsible for triggering a specific field of disputes where the guitarists and their allies face around reputations.

KEY-WORDS: Narrative, reciprocity, conflict, devil, viola.

Recebido em maio de 2011. Aceito em novembro de 2011.

