

Brão: o canto de trabalho dos mutirões rurais de São Luiz do Paraitinga

Brão: the work song of rural collaborative efforts in São Luiz do Paraitinga

Ricardo Mendes Mattos¹

RESUMO: O canto de Brão é uma canção de trabalho tradicional nos mutirões rurais de São Luiz do Paraitinga e região. São acompanhados diferentes momentos da cultura do Brão no interior do contexto histórico específico da cidade: de seu surgimento, com base no jongo como canto de trabalho; de seu papel no fortalecimento dos vínculos comunitários com a proliferação dos mutirões rurais ao perecimento da cultura caipira com as plantações de eucalipto e com o mercado de turismo.

ABSTRACT: The “Brão” is a traditional work song in rural collaborative efforts of São Luiz do Paraitinga and region. Different times of the culture of Brão are followed within the specific historical context of the city: its emergence from the black work song, the jongo; its role in strengthening community ties with the proliferation of rural collaborative efforts; the perishing of the redneck culture with the eucalyptus plantation and the tourism market.

PALAVRAS-CHAVE: Brão. Jongo. São Luiz do Paraitinga.

KEYWORDS: Brão. Jongo. São Luiz do Paraitinga.

I. INTRODUÇÃO

“O mutirão é o brão; é a festa dos companheiros”, diz Agenor Martins (Brandão, 1995, p. 251). É interessante a identificação entre o trabalho cantado e o canto trabalhado, entre a atividade produtiva e a festa. Em frase curta, mas seminal, o mestre da cultura popular desata a linha da vida caipira em suas expressões solidárias de trabalho, de canto e de festa. Tendo como referência essa frase, puxaremos a linha do Brão em São Luiz do Paraitinga.

O canto de trabalho, conhecido como Brão, é praticado apenas nos mutirões rurais das cidades de São Luiz do Paraitinga, Lagoinha e Cunha, no Vale do Paraíba paulista. Trata-se de um canto de desafio criado

¹ Doutor em Psicologia Social da Arte pela Universidade de São Paulo. E-mail: ricardomendesmattos@ig.com.br

no momento pós-abolição e primeiros anos da República, em virtude da grande troca cultural entre libertos e demais trabalhadores rurais. Mantendo o vocabulário e a forma de cantar, típicos da cultura caipira, o Brão incorpora traços marcantes de matriz afro-brasileira, em especial o desafio por meio de enigmas, formulados em linguagem metafórica. Foi o jongo, uma expressão cultural afro-brasileira, disseminada por todo o Vale do Paraíba, que ofereceu o terreno fértil para o florescimento do Brão.

O presente artigo delinea algumas transformações do Brão através dos tempos, tendo em vista o contexto social e histórico específico da cidade de São Luiz do Paraitinga. Para tanto, após uma breve caracterização da cantiga, são apresentados os registros do canto do Brão, feitos por cientistas sociais como Carlos Rodrigues Brandão, folcloristas como Alceu Maynard de Araújo e por estudiosos das culturas tradicionais na contemporaneidade. Enfatiza-se, sobretudo, o quanto as relações de solidariedade típicas das culturas rurais tradicionais, que originaram o mutirão e o Brão, dão lugar às relações de trabalho assalariado e ao assédio das expressões populares pelo mercado turístico e de entretenimento. Dessa forma, de amálgama da cultura caipira e das formas cooperativas de organização do trabalho rural, o Brão se reduz a mero “atrativo turístico” e “produto cultural”.

2. O QUE É O BRÃO?

O Brão é cantado apenas em mutirões rurais, sempre em dupla e com vozes simultâneas (uma mais grave, outra mais aguda), no modo mais popular de cantar das duplas de música sertaneja. O canto não é acompanhado por qualquer instrumento musical, e a composição poética é dividida em um verso improvisado, seguido de uma toada fixa, característica de cada dupla de cantadores.

O canto do Brão se inicia na chegada dos mutireiros à casa daquele que convoca o trabalho vicinal – que passa a ser chamado “patrão”. É o momento conhecido como “chegança”, no qual os cantadores pedem licença ao “patrão” e o saúdam. Duas cheganças comuns nos mutirões são as seguintes:

*Peço licença pro patrão
Ai, pro patrão
Pra fazê nossa chegada, ai ai*

*Dá licença meu patrão
Oi, o meu patrão
Pra chega no seu terreiro, ai ai*

Tais versos são sempre seguidos de uma toada fixa da dupla que o canta. No caso dos conhecidos cantadores Zé Liano e João Gino, a

toada fixa é a seguinte:

*Garcinha Branca bateu asa
E avoou
Aí, adeus morena
Eu me despeço e também vou*

Frequentemente, o “patrão” responde à chegada dos cantadores da seguinte forma, na qual colocamos uma outra toada muito comum, especialmente cantada pelo Mestre Renô Martins:

*Dô um viva pros cumpanhero
Ai, pros cumpanhero
Que chegaro na minha casa, ai ai*

*Aô querida
Quem não se adverte, morena
Que gosto terá na vida, morena*

Este primeiro momento da chegada pode saudar também outras personagens que participam do mutirão, como o viva à dona da casa e às cozinheiras:

*Viva a dona da casa
Ai, a dona da casa
Que família abençoada, ai ai*

*Viva as cozinheira
Ai, as cozinheira
Que prepara nossa ceia, ai ai*

Após essa primeira saudação, os mutireiros vão ao eito para o trabalho. Nesse momento, é comum uma dupla de cantadores puxar uma toada cantada por todos, durante o trajeto ao local de trabalho:

*Noís tamo aqui no terrero
Mas nós vai chega no eito, ai ai*

No eito, o “patrão”, ou cantor por ele indicado, tem o direito de iniciar a “linha” do Brão, ou seja, improvisar um verso que contenha uma charada ou advinha, em linguagem simbólica. A charada está sempre pautada em uma vivência coletiva conhecida por todos os cantadores. A partir do momento em que a linha é colocada, as demais duplas de can-

tadores fazem perguntas, sempre de maneira cantada, com o objetivo de decifrar o enigma proposto. Esse grande diálogo cantado normalmente dura algumas horas, em que as duplas cantam e trabalham na terra.

Um exemplo de “linha” de Brão e diálogo de decifração nos é dado pelo folclorista Alceu Maynard de Araújo (1957, p. 172), cantado pelos jovens irmãos José Bento (J) e Antenor Bento Gouvêa (A):

A – Meu amigo Zé Bento,
pra ocê eu vô fala, (bis)
num vim andano pô chão,
e nem avoano pô á, (bis)

J – Meu amigo Antenô,
irmão do meu coração, (bis)
pergunto se veiu a cavalo,
ou se veiu de caminhão? (bis)

A – Meu amigo Zé Bento,
já falei e torno a fala,
o pé num tava no chão,
mas enroscado nargum lugá

J – Meu amigo Antenô,
eu canto na boa fé,
eu pergunto pa ocê
onde tava enroscado o pé?

A charada proposta por Antenor se referia à forma como tinha chegado à casa do “patrão”. Os irmãos trocam mais algumas quadras desse jogo cantado até que Antenor “deu a linha por perdido”, ou seja, reconhece que seu adversário descobriu a resposta (óbvia): andava a cavalo. Descoberto o enigma, a dupla tem o direito de “pôr uma linha”, ou seja, propor uma nova advinha.

Há diversas adivinhas mais difíceis. Em um mutirão na década de 1990, Mestre Renô Martins mencionou um elefante que estava passeando pelo bairro e roubando os pecuaristas. No final das contas, o tal elefante era o caminhão de leite da COMEVAP, indústria regional que atua na área de leite e derivados, cujo veículo se assemelha a um elefante, que pagava um valor muito reduzido pelo leite produzido no bairro. Também Mestre Renô Martins, em cantiga de Brão no ano de 2010, fala da princesa de sua propriedade, que estava com a saia muito curta. Após um dia todo de tentativas, finalmente a linha foi descoberta: tratava-se da cachoeira de sua fazenda, que antes tinha grande volume de água e, após o plantio

de eucalipto na região, tem uma corredeira bem mais reduzida, daí estar com a saia curta. Percebe-se que, além de um divertimento tradicional para atenuar a labuta no campo, as cantigas de Brão são momentos de a comunidade discutir problemas que afetam a todos, como o valor do leite ou a escassez de água.

Após o trabalho cooperativo no eito e a cantoria do Brão, ocorre a partilha de uma refeição comunitária. Neste momento, é comum abençoar a refeição, também de forma cantada:

*Deus abençoa a refeição
E todos os camarada
Quem armoça cos irmão
Tem a mesa abençoada*

A refeição normalmente é seguida de festa. Ao irem embora da casa do “patrão”, os cantadores entoam um canto de despedida, normalmente respondido pelo anfitrião. No exemplo coletado por Alceu Maynard de Araújo (1957, p. 174), temos:

*Vô cantá êste meu verso
pro meu amigo patrão,
eu dispeço do senhô,
com dô no coração*

Ao que o “patrão” responde:

*Fiquei muito satisfeito
cum vontádi di chorá,
sô morado do Oriente,
percisano é só chamá*

Após essa breve caracterização do Brão, tentaremos decifrar algumas de suas linhas, a começar pelo seu surgimento.

3. JONGO EM TEMPO DE CATIVEIRO: VIVEIRO DO BRÃO

Antes do Brão, havia o jongo; antes do mutirão, o cativoiro. É Mestre Renô Martins quem conta: o Brão foi gerado pelos escravos, pois os negros cantavam o brão durante a escravidão, nas colheitas de café (IPHAN, p. 65). A linha do Brão estaria pautada no ponto do jongo (Brão, 2013). Ao tentar desatar a linha do Brão, chegamos a seu primeiro enigma: a raiz da cultura caipira na matriz africana. Como o Brão entra na roda do jongo?

Além de roda ritual noturna, ao som de tambores, o jongo foi também cantiga de trabalho, no ritmo das enxadas. Além do terreiro, o

eito. Os primeiros registros do jongo nos romances regionalistas de José de Alencar ou Júlio Ribeiro já trazem essa expressão pouco estudada do jongo.

No romance *Til*, ambientado na região do Oeste do Estado de São Paulo, no ano de 1846, José de Alencar (1872/2015, p. 97) oferece a seguinte descrição:

Na roça estavam os pretos no eito, estendidos em duas filas, e no manejo da enxada batiam a cadência de um canto monótono, com que amenizavam o trabalho:

*Do pique daquele morro
Vem descendo um cavaleiro
Oh! Gentes, pois não verão
Este sapo num sendeiro?*

Após a cantiga, os escravos dão sonora gargalhada, ao que o narrador esclarece:

Têm os pretos o costume de entressacharem nas toadas habituais, seus improvisos, que muitas vezes encerram epigramas e alusões. Bem desconfiava, pois, o feitor de que a tal cantiga bolia com ele, e o sapo não era outro senão um certo sujeito bojudo e roliço, de seu íntimo conhecimento

Ora, a disposição dos cantadores em filas, divididos em duplas, entoando cantos improvisados que trazem um enigma em linguagem metafórica são também características do Brão.

No tempo de cativo, contudo, o ponto do jongo era forma de comunicação em dialeto, restrita a afrodescendentes, que permitia a partilha dos acontecimentos, a crítica ao sistema escravagista, a sátira a feitores e senhores, além da combinação de fugas e formação de quilombos. Tais características, observadas por Stanley Stein no jongo de Vassouras, permitiram ao historiador afirmar que os cantos de trabalho dos escravos eram “canções de protesto, reprimidas, mas de resistência” (1990, p. 246).

Os estudos sobre o jongo permitem afirmar sua filiação africana. O canto solo de improviso, entoado em coro, com feições de desafio, são características da cultura tradicional centro-africana, assim como o gosto por adivinhas e provérbios cantado em linguagem enigmática.

Se os aspectos culturais se assemelham demais, o mesmo não ocorre com a esfera política. A resistência à escravidão foi o grande ponto do jongo, ao passo que o Brão canta o trabalho coletivo de um povo liberto.

4. MUTIRÃO: TRABALHO LIBERTO

Se o Brão é gerado pelo jongo como canto de trabalho afrobrasileiro, sua solidariedade é incompatível com as grandes propriedades e com a escravidão. O trabalho coletivo comunitário, que caracteriza o mutirão, depende

do laço de igualdade entre pequenos proprietários rurais.

São Luiz do Paraitinga teve importante papel como entreposto comercial da produção cafeeira do Vale do Paraíba, rumo ao porto de Ubatuba. A essa função principal, soma-se uma participação bastante modesta como produtora de café. Tal produção era caracterizada pela monocultura intensiva em grandes propriedades cultivadas pelo trabalho escravo. Após a abolição da escravatura, parte da população afrodescendente permanece assalariada ou subempregada nas mesmas fazendas, outra parte compõe um grupo de pequenos proprietários rurais, outra vai viver nas margens da cidade e uma última parte forma comunidades remanescentes de quilombo. As grandes propriedades são fragmentadas em terras de pequena extensão, onde se volta a cultivar uma policultura de subsistência.

Carlos Borges Schmidt, pesquisador ligado à Secretaria da Agricultura do Estado de São Paulo, estuda a região do Vale do Paraitinga na década de 1930 e observa as “condições penosas de existência” desses pequenos proprietários. Para conseguirem realizar alguns trabalhos que exigem número maior de pessoas, como limpar a roça no mato, o final do trato da lavoura ou a construção de uma casa, os proprietários convocavam mutirões. Não havendo condições para pagar pela mão de obra, todos recorriam a essa forma cooperativa de trabalho, pautada na solidariedade e no compadrio. Sobre a tradicional festa após o mutirão, Schmidt afirma: “[O mutirão] acaba em festança grossa: uma temperada de pinga, café, biscouto e jongo, esta uma dança de tradição africana, muito do gosto do pessoal da região...” (1943, p. 46).

Se temos enfatizado a importância do jongo ao Brão, o mutirão traz ainda o encontro com outras culturas. Esta forma de trabalho solidário era conhecida em São Luiz do Paraitinga pelos nomes de “puxirão” ou “muquirão”. Tais denominações revelam a influência indígena do trabalho solidário, pois a palavra “Apatchiru” designa em tupi a “reunião de gente para o trabalho”, expressão similar a putiru, disseminada no Brasil como “puchirum”, “puxirão”, “mutirum”, “muxirão” ou “mutirão” (Caldeira, 1956). Isto porque antes da chegada dos colonizadores, a região do Paraitinga, rio de águas claras em tupi, era povoada por índios Tamoios, Puris e Guaianazes.

Contudo, Clóvis Caldeira, estudioso dos mutirões nas diversas regiões do Brasil, observa a tradição dos adjuntos também nas aldeias portuguesas. No trabalho cooperativo nas vindimas em Santo Tirso de Prazins, perto de Guimarães, aquele que organiza o mutirão é chamado “patrão” (1956, p. 56) – denominação idêntica à do Brão. Em seus estudos sobre a poesia tradicional sertaneja, Luis da Câmara Cascudo (1984) salienta a origem europeia e ibérica dos cantos de desafio brasileiros, mencionando como exemplo exatamente um canto de trabalho português (a “desgarrada”), em que rapazes e moças travavam duelos irônicos e enamorados durante

o trabalho na lavoura. Além dos portugueses colonizadores, os africanos por eles escravizados e os índios por eles expulsos da região, o mutirão recebe ainda influência dos tropeiros. Ocílio Ferraz é enfático: “Das mais sólidas contribuições do Tropeirismo ao Brasil, podemos destacar os mutirões” (2002, p. 44). Como interposto comercial, a cidade foi fertilizada pela cultura tropeira em hábitos como o mutirão, mas também na musicalidade de violas e no canto sertanejo.

Tudo indica que o mutirão do Brão conjugue o conjunto de etnias que compõem a cultura caipira - africanos, índios e portugueses - exatamente os três grupos responsáveis pelo povoamento da região, posteriormente, denominada São Luiz do Paraitinga, além dos tropeiros que abasteceram também culturalmente a cidade ao longo dos tempos.

5. O BRÃO NA DÉCADA DE 1940

O folclorista Alceu Maynard de Araújo foi grande pesquisador das tradições populares da cultura luizense. Entre as décadas de 1940 e 1950, o antropólogo descreveu e divulgou o jongo, a cavalhada e a Festa do Divino, além dos rituais dos benzedeiros e raizeiros da cidade. Também devemos a ele o primeiro registro do Brão (Araújo, 1949).

Numa época em que 85% da população da cidade vivia na roça, o mutirão era praticado muito frequentemente em todos os bairros. Alceu Maynard de Araújo registrou um mutirão no “sítio Engenho Velho”, no pequeno Bairro do Oriente, que reunia apenas 7 propriedades naquele tempo.

O mutirão era organizado pelo “patrão”, que convidava toda a vizinhança, indiscriminadamente. O convite era necessariamente atendido e aqueles que não podiam dele participar enviavam representantes. Durante o mutirão, eram suspensas todas as diferenças sociais. Como na festa, essa suspensão simboliza “a queda de toda e qualquer barreira social que possa existir entre proprietários de sítios ou fazendas e simples camaradas, lavradores ‘sem eira nem beira’, no desenrolar do mutirão. Todos manejam suas enxadas ou foices, cantam e, findo o trabalho, folgam noite adentro na mais franca camaradagem” (Araújo, 1949, p. 169).

O patrão é responsável pelos comes e bebes, além de demarcar o pedaço de terra em que cada um irá trabalhar. Após a refeição de café com farinha de milho, os homens trabalham no eito, enquanto as mulheres preparam as refeições na cozinha. O mutirão ritualiza também uma competição entre os trabalhadores: o “salmorento”, aquele que termina seu trabalho mais rapidamente; e o “calderão”, o mais lento.

Às 10 horas, o almoço é levado em latas pelas mulheres e é servida pinga à vontade. Após a refeição, o trabalho continua e logo passa a ser entoada a cantiga do Brão, que começa com o “salmorento” improvisando chacota em relação aos demais trabalhadores. Todos se dividem em duplas de cantadores, dispostos em extensa linha na qual continuam

seu trabalho. Os cantadores iniciam o Brão com pedido de licença e logo lançam uma “linha”, em forma de pergunta ou enigma, como desafio aos demais pares que devem “desatar” o canto em linguagem metafórica. O “jogo cantado” dura toda a tarde e aquela dupla que porventura decifre o enigma pode colocar seu próprio canto de demanda. O Brão termina com linha de “homenagem ao ‘patrão’”, que tira o chapéu em retribuição.

Após o mutirão, todos vão à casa do “patrão” para o farto jantar. Tem lugar uma grande festa, com “cateretê ou função de bate-pé” (Araújo, 1949, p. 173). No baile, pode-se dançar, ainda, a quadrilha ou a xiba, com violas, rabecas e adufes tocando um fandango. O folclorista notou que outros mutireiros ficavam ao ar livre, ao redor de uma fogueira, assistindo aos violeiros em desafio cantando o calango.

Por fim, pode-se pensar no quanto o mutirão do Brão abrange aspectos contraditórios: de um lado a cooperação, mas acompanhada de ritual de competição; por outro lado, funde trabalho e festa. Daí Alceu Maynard de Araújo falar em “forma de ajuda vicinal festiva” ou “forma festiva de auxílio”. O Brão leva o canto festivo ao trabalho no eito, promovendo diversão e distração incomuns no trabalho.

Além do canto, há diversos outros elementos da festa que brotam no trabalho, como a abundância de cachaça e a mesa farta. O mutirão incorpora também a característica mais marcante da festa: a instauração de um regime de exceção, no qual há uma supressão das regras cotidianas e das diferenças sociais entre as pessoas. Todos os trabalhadores, dos mais pobres ao patrão, trabalham de igual maneira, sem discriminação.

Ora, tradicionalmente a festa instaura esse instante de exceção, em especial oposição ao cotidiano regulado pelo trabalho. O mutirão do Brão, como festa dos companheiros, embaralha as fronteiras entre festa e trabalho, pois é trabalho festivo. Isto se dá porque a cultura caipira vivencia uma forma de trabalho muito diferente do trabalho assalariado. Pois, como na cooperação comunitária das tribos indígenas, o trabalho é coletivo, não individualizado; é solidário, não remunerado; é união de companheiros, não relação entre desiguais (hierarquia); por fim, não cinde o cotidiano profano da festa sagrada. Em suma, não é trabalho alienado, mas a consagração da cooperação comunitária: o mutirão como a festa dos companheiros.

Na mesma década de 1940 em que Alceu Maynard Araújo assistia ao mutirão, houve grande mudança econômica com o chamado “surto pecuário” da cidade. O baixo valor das terras em São Luiz do Paraitinga atraiu pecuaristas oriundos, sobretudo, do sul de Minas Gerais. O impacto social dessa atividade econômica é bem resumido na frase de Carlos Borges Schmidt: “Lugar onde entra o boi, o homem desocupa” (1943, p. 43). Por dois motivos: os grandes pastos substituem as pequenas lavouras, fundamentais para a subsistência de famílias rurais, além de necessitarem de pouca mão de obra para a criação de gado. O pesquisador observa

nesse processo o abandono do campo: muitos trabalhadores vendem suas terras e vão para os centros urbanos à procura de emprego.

Contudo, a cultura popular dos mineiros pecuaristas parece ter se integrado bem aos costumes tradicionais da cidade. Este fato é percebido na descrição de um mutirão do Brão feita por Carlos Rodrigues Brandão, em fevereiro de 1984, promovido pelo fazendeiro Zé Leite, no Bairro de Santa Cruz do Rio Abaixo, conhecido como “bairro dos mineiros”.

6. O BRÃO NA DÉCADA DE 1980

Era sábado quando cerca de setenta mutireiros chegam em resposta ao convite do “patrão” Zé Leite. Eram trabalhadores rurais vindos de Catuçaba, de Lagoinha, de Santa Rita e Santa Cruz do Rio Abaixo, para fazer a “bateção de pasto” para o pecuarista.

Logo que chegavam, as duplas de Brão já entoavam suas cantigas preferidas em meio a pedidos de licença ao “patrão”. Carlos Rodrigues Brandão assemelha “os cantórios secos, tristes, quase lamentosos” àqueles das “duplas sertanejas” (1995, p. 250). Cada dupla sempre entoa uma cantiga própria, que funciona como sua “assinatura musical”.

Após tomar a refeição da manhã, os trabalhadores se dirigiam ao eito, ainda cantando, enquanto as mulheres arrematavam a preparação do tradicional “afogado” – iniciado no dia anterior. Os trabalhadores se dispunham em “linhas” no eito e as duplas passaram a cantar, de improviso, um desafio em linguagem enigmática a ser decifrado ou “desmanchado”. O tom de brincadeira e de divertimento leva o observador a associar o Brão a um diálogo coletivo para distrair a dura labuta: “Diálogo que é o próprio brão, pois ele não quer ser outra coisa mais do que uma conversa múltipla e cantada durante a jornada do trabalho” (1995, p. 252).

Contudo, além do companheirismo, Carlos Rodrigues Brandão salienta o mutirão e o Brão como “exercício ritual da competição e mesmo do conflito” (1995, p. 247). Isto porque, ao lado do trabalho cooperativo, há competição do mais hábil trabalhador; ao lado do diálogo coletivo, há o desafio cantado. É exatamente na condição de cantos que ritualizam desafios que o pesquisador assemelha o Brão, o jongo e o calango – este último uma “troca cerimonial de desaforos” (p. 240).

No pasto, o pesquisador observa como o “patrão” se comporta como festeiro, oferecendo grandes quantidades de cachaça (dois galões de leite cheios), enquanto o Brão corre solto. Ao final do mutirão, os cantadores de Brão improvisam saudações ao “patrão” como “demonstração pública de apreço”.

É interessante notar um comentário de Carlos Rodrigues Brandão sobre o jongo, como “um antigo jogo de canto e dança dos bairros rurais da região” (1995, p. 240). Pode-se entender que, nas regiões estudadas pelo pesquisador, o jongo não foi praticado, sobrevivendo apenas na lembrança

dos moradores. É interessante porque durante esta mesma época, Vicente da Rocha se lembra dos mutirões organizados por seu irmão, Alfredo da Rocha, em que o Brão durante o trabalho diurno era seguido pelo jongo noturno até o romper da aurora (Sambas e Congadas).

O próprio Agenor Martins, dos principais informantes de Carlos Rodrigues Brandão, lembra-se de participar desse mutirão do Brão a convite de Alfredo da Rocha, no qual chegou a tirar ponto na roda de jongo.

Se os pecuaristas mineiros fortaleceram a cultura popular da região, o mesmo não se pode dizer das mudanças promovidas por outra atividade econômica que invadiu a cidade em meados da década de 1980: o eucalipto. Com a exploração da região pela indústria papeleira, não apenas se acirrou o processo de êxodo rural, como foi alterada toda a cultura tradicional. A cultura do eucalipto exige o trabalhador assalariado individual, em detrimento do trabalho cooperativo; o emprego de tecnologias maquinais por mão de obra especializada, em vez da enxada. Ora, o vínculo de companheirismo estava exatamente assentado no trabalho coletivo sem remuneração e na mão de obra pouco especializada, transmitida pela tradição, ou seja, todos manejavam igualmente a enxada no eito. Com a modernização das relações de trabalho na cultura do eucalipto, o Brão é ceifado em suas raízes: no mutirão como forma de trabalho solidário e na valorização da transmissão oral da cultura caipira.

Por outro lado, a mesma década de 1980 vê surgir os primórdios da atividade turística na cidade: seja pelo tombamento do centro histórico como patrimônio arquitetônico, pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico Arqueológico Artístico e Turístico do Estado – CONDEPHAAT; seja pela organização do primeiro carnaval nos moldes das marchinhas tradicionais, no que viria a ser considerado um dos mais importantes carnavais brasileiros.

A relação do turismo com a cultura popular é ambígua, pois os visitantes da cidade tendem a valorizar as tradições festivas locais. Contudo, o patrimônio cultural passa a ser assediado pelo mercado do turismo como mero “atrativo turístico”, perdendo sua força comunitária. Em outras palavras, o Brão passa a ser mais valorizado como atração para turistas e pesquisadores, do que como forma festiva de organização do trabalho no campo, adquirindo um valor de troca distinto do valor de uso de outrora.

A paisagem rural também ganha outros contornos, com a multiplicação de “atrativos naturais”, pousadas e campings. O espaço vai sendo apropriado pelo potencial de atrair visitantes, e os filhos de trabalhadores rurais especializam-se em atividades típicas do mercado turístico, além de trabalharem em centros urbanos da região, especialmente Taubaté e Ubatuba.

O Brão é registrado em 2013 exatamente como apresentação folclórica ou demonstração tradicional valorizada por visitantes da cidade.

7. A DEMONSTRAÇÃO DO BRÃO EM 2013

No ano de 2010, a empresa de cosméticos Natura promove o Projeto Mestres Navegantes, que inclui registros audiovisuais de manifestações populares de São Luiz do Paraitinga. Entre elas, o Brão é simulado em um desafio entre a dupla composta por Mestre Robertinho (José Roberto Landin) e Pavão (Benedito Rodrigues Campos) e a dupla de Renô Martins e Zé Leite (Brão, 2011). Esse registro do Brão descolado de seu contexto de realização no mutirão rural é característico do destino do canto de trabalho que perde sua força comunitária e ganha estampa de produto cultural. Tal expediente é mais bem observado no documentário de Victor Biganezes, contemplado pelo Programa de Ação Cultural da Secretaria Estadual de Cultura de São Paulo, no qual o Brão é registrado como cultura tradicional ameaçada de extinção. Desde o início do documentário, o pesquisador deixa clara a situação do Brão na atualidade: “tem mais gente interessada em registrar o Brão do que gente cantando o Brão”.

Ainda assim, Zé Liano e João Gino, Zé leite, Alfredinho Rocha e outros cantadores de vários bairros de São Luiz do Paraitinga e de Lagoinha estiveram presentes na propriedade de Mestre Renô Martins, no dia 31 de agosto de 2013. A demonstração do Brão contemplou suas tradições, com as mulheres na cozinha e os homens no eito, com amizade e cachaça.

Os cantadores que chegavam ao “terreiro” iam entoando seus cantos de “saudação” e de “chegança”, e logo os trabalhadores subiram o morro para o que noutros tempos foi um mutirão. No eito, entre simulações de foices limpando o pasto, Mestre Renô Martins começa a linha do Brão no qual propõe um enigma com a metáfora da “rainha”. A decifração do enigma ficou a cargo dos cantadores Zé Liano e João Gino, que realizaram longo diálogo cantado com Renô Martins para descobrir a que se referia a tal “rainha”. Ao final da tarde, a dupla de Lagoinha finalmente desamarra a linha ao descobrir que se referia a uma das cachoeiras da propriedade do “patrão”, muito visitada por turistas, conhecida como Cachoeira Renô Martins.

O registro destaca uma realidade muito distinta daquela de 1940’ e 1980’: o Brão como mera demonstração folclórica em um ambiente rural tomado pelo apelo turístico, no qual o mutirão é apenas simulação caricata da solidariedade de outrora.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O mutirão é o brão, é a festa dos companheiros”, foi a frase que deu início à nossa jornada. A linha do Brão coloca lado a lado trabalhadores rurais em iguais condições. Trabalhadores provenientes das diversas etnias que compuseram a cultura caipira luizense. Companheiros em solidariedade, no trabalho coletivo do mutirão. É no contexto de organização de formas de trabalho cooperativo e formação da cultura rural caipira que o Brão ganha

força. A ameaça de extinção do Brão não significa apenas o desaparecimento de uma expressão cultural tradicional, mas de todo o modo de ser caipira.

Procuramos tratar brevemente da trajetória dessa expressão cultural da vida comunitária rural, em seus processos sucessivos de renovação, de acordo com as mudanças no contexto social e econômico.

O jongo, cantado por africanos e afro-brasileiros durante o período da escravidão, pari o canto liberto do Brão, fruto do encontro entre pequenos proprietários rurais e os novos cidadãos libertos da República nascente. Nesse momento, a expressão cultural do Brão é reflexo da inclusão dos cidadãos libertos na vida republicana, cuja contribuição foi abundante no âmbito da cultura popular.

De maneira similar, a grande migração de mineiros para o sertão do Paraitinga revela um momento econômico característico da região: o ciclo da pecuária. Os registros do canto do Brão são laboratório privilegiado para observar as contribuições dos mineiros na cultura popular local, a partir da década de 1930. Esses migrantes não apenas se integraram com facilidade às tradições locais, como as enriqueceram com farto manancial de cantigas, como o exemplo maior do calango, canto improvisado de desafio que passa a acompanhar as festas após os mutirões.

O ciclo do plantio de eucalipto e do mercado turístico, contudo, traz impactos sobretudo pejorativos para a cultura comunitária rural, no geral, e para o canto do Brão, em específico. O trabalho assalariado e especializado, típico das relações modernas de trabalho, mina os alicerces do mutirão: a solidariedade gratuita de trabalhadores que dominam os mesmos processos de trabalho. Também a cisão entre o trabalho e o lazer, característica das relações capitalistas de trabalho, não condiz com a união entre trabalho e festa, marcante no canto do Brão.

Assim, o canto do Brão, na contemporaneidade, é também reflexo do novo contexto social e econômico, no qual a renovação de culturas tradicionais encontra estreito caminho ligado ao mercado moderno, seja a indústria do turismo como “atrativo turístico” ou o mercado de entretenimento como “produto cultural”.

No contexto atual, sem mutirão e sem festa, o Brão sobrevive apenas como mera demonstração folclórica, atração turística ou espetáculo. Se os visitantes de outrora (tropeiros e mineiros) contribuíam com seu fortalecimento, os turistas de agora registram seu perecimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, José. *Til. romance brasileiro*. São Paulo: Melhoramentos, 1872/2015. 320 p.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. Muquirão. *Fundamentos*, n. 9-10, São Paulo, março-abril, 1949. pp. 158-167.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A partilha da vida*. São Paulo: Geic/Cabral

- Editora, 1995. 273 p.
- Brão. *Produção: Natura*. 2011. (4:54 min.). Disponível em: <http://www.renomartins.com.br/?cat=6> . Acesso em: 23.02.2014.
- Brão. Direção: Victor Biganezes. Produção: Marcelo Toledo. Vento de Maio Filmes/PROAC, 2013. *DVD* (30 min.).
- CALDEIRA, Clovis. *Mutirão – formas de ajuda mútua no meio rural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956. 222 p.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da USP, 1984. 327 p. (Reconquista do Brasil; nova série; 81).
- FERRAZ, Ocílio José Azevedo. *Viagens de tropeiros entre serras*. São Paulo: AB, 2002. 119 p.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *“Foi São Benedito quem me trouxe aqui”: devoção e tradição entre congadas e moçambiques do Vale do Paraíba*. (pesquisa e texto de Raquel Dias Teixeira) Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2012. 133 p.
- SCHMIDT, Carlos Borges. Aspecto da vida agrícola no Vale do Paraitinga. *Revista Sociologia*, v. 1, pp. 35-55, 1943.
- STEIN, Stanley J. *Vassouras: um município brasileiro do café, 1850-1900*. (Vera Bloch Wrobel). Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990. 361 p.

Recebido em: 24/08/2015

Aceito em: 16/12/2015