



**Universidade Federal da Bahia**  
**Programa de Pós-Graduação em Música**  
**Mestrado em Música -Etnomusicologia**

**Etnomusicologia das Taieiras de Sergipe:**  
**uma tradição revista**

**Hugo Leonardo Ribeiro**

**Salvador - Bahia**  
**2003**



**Universidade Federal da Bahia**  
**Programa de Pós-Graduação em Música**  
**Mestrado em Música -Etnomusicologia**

**Etnomusicologia das Taieiras de Sergipe:**  
**uma tradição revista**

**Hugo Leonardo Ribeiro**

Dissertação Submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música  
como Requisito Parcial para Obtenção do Grau de Mestre em Música

Orientador: Prof. Manuel Veiga

**Salvador, Bahia**  
**2003**

**A Dissertação de Hugo Leonardo Ribeiro foi aprovada**



**Manuel Vicente Ribeiro Veiga Júnior  
Orientador**



**Carlos Sandroni**



**Sônia Maria Chada Garcia**

**Salvador, 20 de fevereiro de 2003**

## RESUMO

O presente trabalho estuda como se dá o relacionamento social de grupos populares que ora se autodenominam folclóricos. Voltando-se para os conceitos que influenciam na manutenção ou mudança dos fazeres musicais, a pesquisa enfocou as Taieiras do estado de Sergipe.

Entendendo o produto musical dos grupos populares como reflexo da sociedade em que vivem, seus parâmetros e processos, no entanto, estão também intimamente ligados ao indivíduo que em geral coordena, organiza e responde pela criação ou mudança no repertório do grupo.

Através de uma interpretação do comportamento dos atores sociais envolvidos e do próprio contexto das apresentações dos grupos, percebeu-se que estes passaram a manipular características apontadas como relevantes por textos de folclore, nem sempre científicos, tais como tradição, antiguidade e anonimato, como forma de validação do seu fazer frente a outros grupos. Essa necessidade de reconhecimento surge a partir da interferência sócio-econômica das instituições públicas e privadas nos contextos das apresentações públicas, dando nova ênfase a uma antiga e saudável disputa entre os grupos, criando uma nova hierarquia, na qual se torna mais importante aquele que demonstra um maior apego à tradição.

Durante a pesquisa de campo foram estudados cinco grupos de Taieiras de diferentes localidades, comparando-os e buscando características que tivessem em comum. Em geral, as Taieiras são formadas pelo Rei e pela Rainha, pelos acompanhantes dos mesmos, pelas taieiras propriamente ditas (mulheres com vestidos brancos enfeitados de fitas coloridas), e pelos instrumentistas de percussão. Suas músicas são executadas sem acompanhamento harmônico ou melódico, o que resulta numa possível variação de uma execução para outra. Na sua maioria, essas músicas homenageiam São Benedito e Nossa Senhora do Rosário.

Procurou-se fixar a atenção na relação desses grupos com a sociedade que os cerca, evidenciando como os conceitos polares de religião (o sagrado) e diversão (o profano) se refletem nos conceitos sobre música e nos processos de criação e mudança dentro do repertório de cada grupo.

A “Introdução” (Capítulo 1) aborda a organização e formação dos grupos de Taieiras no Brasil, e no estado de Sergipe, fazendo uma revisão da bibliografia existente sobre o assunto. “Taieiras em Sergipe” (Capítulo 2) faz uma descrição dos grupos estudados no estado, sua localização, características e formações, concentrando-se na análise de conceitos.. “O Sagrado e o Profano e suas Relações Sociais” (Capítulo 3) procura identificar como as relações entre o sagrado e o profano estão presentes nos grupos, influenciando na relação que os grupos têm entre si e com a sociedade que os acolhe, analisando os comportamentos. “Música” (Capítulo 4) faz uma análise dos produtos, relacionando os elementos musicais presentes nos diferentes grupos estudados. Por último, as “Conclusões e Reflexões” (Capítulo 5) revêem os resultados alcançados e por alcançar, tecendo algumas considerações e reflexões mais profundas sobre as experiências vivenciadas na pesquisa de campo.

## ABSTRACT

The present work studies the social relationship of traditional groups as they take upon themselves the concept of folk groups. While focusing on the factors that may promote continuity or change in the music making, the research is centered on the Taieiras of the Northeastern Brazilian State of Sergipe.

The musical product of the popular groups is understood as a reflection of the society where they live. Its parameters and processes, however, are intimately related to the individual that, in general, organizes the group and is responsible for the creation or change in its repertoire.

Through the interpretation of the behavior of the involved social actors and by consideration of the proper context of the group's presentations, it has been perceived that the groups concerned do manipulate certain characteristics. The relevant categories, such as tradition, antiquity, anonymity, are those pointed as such in academic essays about folk groups. There is a concern for validity of the group's identity. This concern for legitimacy derives from socio-economic interferences by public and private institutions in the contexts of the public presentations. There arises a new meaning for an old and, up to a certain degree, healthful dispute among the groups. In the new hierarchies thus created, an attachment to the tradition is highly considered.

The fieldwork dealt with five groups of Taieiras from different cities. A search for characteristics held in common was a first, necessary approach. Taieiras, in general, are made up by the King and the Queen, their companions, the Taieiras themselves (women dressed in white, with ribbon ornaments in colors) and the percussionists. The music is executed without any harmonic or melodic accompaniment, which allows for possible variations from one performance to the other. In its majority, the music is devotionally dedicated to St. Benedict and to Our Lady of the Rosary.

The main research drive dealt with the relation of the groups with the society around them, evidencing how the polar concepts of religion (the sacred) and recreation (the profane) cast a reflection upon the concepts about music making and the processes of creation and change of each group's repertoire.

Chapter 1, "Introduction", approaches the organization and formation of the groups of Taieiras in Brazil and in the state of Sergipe, reviewing the bibliography about

the subject. Chapter 2, “Taieiras in Sergipe”, describes each of the studied groups in this State, its location, characteristics and formation, focusing on analysis of the concepts. Chapter 3, “The Sacred and the Profane and their Social Relationship”, attempts to identify how the conscience of the sacred and of the profane is present in the groups, how relations between themselves and with the society around them are affected, with emphasis on analyzing behavior. Chapter 4, “Music”, deals with the products, trying to relate musical elements present in the different groups studied. At last, Chapter 5, “Conclusions and Reflections”, reviews the results obtained or still to be reached through further studies, as well as some considerations and reflections are drawn from experiences lived in the field.



A Lourdes, que muito fez para a continuidade das Taieiras de Laranjeiras, *in memoriam*.

## AGRADECIMENTOS

A Ângela Luhning, em nome de todos meus professores que me mostraram caminhos escuros e tiveram a sabedoria de me dar um foco de luz, para desenvolver a paciência de explorá-lo aos poucos e minuciosamente.

A Manuel Veiga, cujos incentivos e lições foram valiosamente além de qualquer ensino acadêmico.

A Líliam Barros, em nome de todos os meus colegas de seminários, cujas discussões e opiniões foram inestimáveis.

Ao NEMUS, que mais do que um grupo de pesquisas é uma matriz de amizades, especialmente Luciano Caroso, Leandro Gazineo e Sônia Chada.

A Maísa, em nome de todos os funcionários da Escola de Música, cujos serviços sempre pude contar nas horas mais esdrúxulas.

A todos que contribuíram cedendo material para a pesquisa, em especial a Beatriz Góes Dantas.

A todos os organizadores dos grupos de Taieiras que pacientemente contribuíram para a construção desse conhecimento: Gérson e Claudineti em Lagarto, Jorge em São Cristóvão, Ieda em Japarutuba e, Helena e Bárbara em Laranjeiras.

A meus pais, Homero e Arline Ribeiro, cujo suporte emocional e financeiro permitiu-me iniciar toda a jornada de estudos musicais que, por ora, desemboca no presente estudo.

A minha esposa Agatha Christie, que vem transformando meus projetos em realidade; presença essencial em todos os estágios de minha pesquisa.

A meu filho Pedro Henrique, que ao nascer mostrou-me um novo sentido para minha existência.

A todos meus amigos e companheiros musicais.

# ÍNDICE

RESUMO. . . . .	iv
ABSTRACT. . . . .	vi
AGRADECIMENTOS. . . . .	ix
LISTA DE FIGURAS. . . . .	xii
LISTA DE FOTOS. . . . .	xiv
LISTA DE TRANSCRIÇÕES NO TEXTO. . . . .	xv
CAPÍTULOS	
1 – Introdução. . . . .	1
Quem são as Taieiras? . . . . .	3
As Taieiras Ontem. . . . .	5
Procedimentos Técnicos e metodológicos. . . . .	18
2 – Taieiras em Sergipe. . . . .	20
Folclore e Parafolclore. . . . .	21
Uma descrição superficial. . . . .	21
Uma descrição densa. . . . .	23
Laranjeiras. . . . .	30
O Ritual da Apresentação. . . . .	35
Lagarto. . . . .	41
Taieiras de Seu Gerson. . . . .	42
Taieiras de Dona Neti. . . . .	48
São Cristóvão. . . . .	53
Japaratuba. . . . .	59
3 – O Sagrado e o Profano e suas Relações Sociais. . . . .	61

O Sagrado. . . . .	63
O Profano. . . . .	71
Fuga da realidade. . . . .	71
Socialização. . . . .	79
Ganhos materiais. . . . .	80
4 – Música. . . . .	83
Transcrição. . . . .	84
Métrica e Síncope. . . . .	87
Relações Musicais. . . . .	92
5 – Conclusões e Reflexões. . . . .	102
Taieiras Hoje. . . . .	102
Reflexões. . . . .	104
 ANEXOS	
1 – Transcrições. . . . .	107
2 – Referências às Taieiras em Sergipe. . . . .	142
3 – Tayêras – Luciano Gallet (Partitura). . . . .	163
4 – Relação das músicas dos CDs. . . . .	166
BIBLIOGRAFIA. . . . .	170

## LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Conceitos – Comportamentos – Produtos	01
Figura 02 – Mudança cultural (Spradley & McCurdy)	02
Figura 03 – Mudança cultural	02
Figura 04 – Canto das Taieiras transcrito por Melo Moraes Filho (1900)	07
Figura 05 – Trecho da peça escrita por Luciano Gallet, sobre melodia de Taieiras (1926)	09
Figura 06 – Canto das Taieiras transcrito por Guilherme Pereira de Mello (1947)	10
Figura 07 – Canto das Taieiras transcrito por Oneyda Alvarenga (1935)	12
Figura 08 – Canto das Taieiras transcrito por Mário de Andrade	13
Figura 09 – Herança religiosa de Bilina	31
Figura 10 – Tabela de classificação das músicas das Taieiras de Laranjeiras	34
Figura 11 – texto de TL05 (Em Porto chegamos)	89
Figura 12 – Análise do texto de TL05 (Em Porto chegamos)	89
Figura 13 – Divisão rítmica dos querequexés e tambor de TL05	90
Figura 14 – Divisão estrutural baseada na repetição rítmica de TL05	90
Figura 15 – Análise dos acentos estruturais da divisão rítmica de TL05	90
Figura 16 – Relação dos acentos fenomenais e estruturais	91
Figura 17 – Trecho da transcrição de TL05	91
Figura 18 – Exemplo de contratempo e síncope em TL07	92
Figura 19 – Análise das melodias de Melo Moraes e Luciano Gallet.	93
Figura 20 – Análise do refrão de Melo Moraes e Luciano Gallet.	93
Figura 21 – Análise das melodias de Alvarenga e Andrade.	94
Figura 22 – Moça Baiana (Angélica Rezende Garcia)	95

Figura 23 – Célula Rítmica 1	96
Figura 24 – Célula Rítmica 2	96
Figura 25 – Célula Rítmica 3	96
Figura 26 – Célula Rítmica 4	96
Figura 27 – Pandeiros e caixa do Cacumbi	96
Figura 28 – Pandeiros e caixa do Cacumbi	96
Figura 29 – Tambor das Taieiras de Laranjeiras	97
Figura 30 – Pandeiro da Chegança	97
Figura 31 – Pandeiro da Chegança	97
Figura 32 – Tambor das Taieiras de Laranjeiras	97
Figura 33 – Frases melódicas descendentes	99
Figura 34 – Períodos de frases	100
Figura 35 – Versos das Taieiras	101

## LISTA DE FOTOS

Foto 01 – “Patrão” segurando o tambor e baqueta	33
Foto 02 – Querequexés e Espada nas mãos de uma taieira.	33
Foto 03 – Cacumbi de Seu Deca	35
Foto 04 – “Zé Rolinha”, Mestre da Chegança	35
Foto 05 – Taieiras ajoelhadas no centro da igreja, cantando em louvor a São Benedito e Nossa Senhora do Rosário.	39
Foto 06 – Coroação da Rainha das Taieiras	39
Foto 07 – Igreja de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário	40
Foto 08 – Dentro da casa do finado Oscar (antigo organizador da Chegança)	40
Foto 09 – Seu Gérson	42
Foto 10 - Coreografia do duelo das espadas	45
Foto 11 – Rei e Rainha das Taieiras de Gérson	46
Foto 12 – Devotas de São Benedito das Taieiras de Gérson	46
Foto 13 – <i>Combone</i> e Estandarte de São Benedito das Taieiras de Gérson	47
Foto 14 – Trio de percussão das Taieiras de Gérson	47
Foto 15 – Taieiras de Lagarto (Neti), desfilando pelas ruas de Laranjeiras.	49
Foto 16 – Guardas de Honra, Rainha, Rei. Taieiras de Lagarto (Neti)	50
Foto 17, 18 – Taieiras de Lagarto (Neti)	50
Foto 19 – Terno de Zabumba das Taieiras de Lagarto (Neti)	52
Foto 20 – Seu Jorge	53
Foto 21 – Taieiras de São Cristóvão	55
Foto 22 – Peneira	55
Foto 23 – Percussionistas das Taieiras de São Cristóvão	55
Foto 24 – D. Claudineti	78

## LISTA DE TRANSCRIÇÕES NO TEXTO

TL12 – Estrela	36
TL05 – Em Porto Chegamos	37
TL08 – Lá Vai Meu São Benedito	37
TL13 – Catirina Mubamba	38
TL11 – Moça Baiana	38
TL01 – Rio Fundo	38
TL02 – Bendito	39
TL04 – Guia com Guia	40
TL06 – Calango	41
TLG03 – São Benedito, Que Dia Vieste	45
TLG01 – Taieira de Maracatu	47
TLG02 – Dia de tanta alegria	48
TLN02 – São Benedito	49
TLN01 – Taieira	52
TLN03 – Meu Papagaio	52
TSC01 – Hoje é Dia de Santos Reis	56
TSC02 – Taieiras ê	56
TSC03 – Ladainha de Nossa Senhora	57
TSC04 – Peneira o Xerém	57
TSC05 – A Festa do Divino	57
TL07 – Copacabana	67
TL10 – Meu São Benedito	98
TL04 – Guia Com Guia	98

# CAPÍTULO 1

## INTRODUÇÃO

O repertório de um grupo de música tradicional tende a ser um reflexo da sociedade e contexto em que vivem. Juntamente a isso estão relacionados conceitos de criação e apropriação de novos itens musicais que, consciente ou inconscientemente, são praticados dentro dessa comunidade. Seus parâmetros e processos, no entanto, estão intimamente ligados ao indivíduo, em geral ao que coordena, organiza e é responsável pela criação ou mudança dentro do repertório do grupo. Merriam, ao rever o pensamento de Nettl<sup>1</sup> concorda que, “...any music composition is ultimately the product of the mind of an individual or a group of individuals.” (1964: 165)

Blacking também acredita na importância do estudo do indivíduo:

The function of music is to enhance in some way the quality of individual experience and human relationships; its structures are reflections of patterns of human relations, and the value of a piece of music is inseparable from its values as an expression of human experience. (Blacking, 1995: 31)

Porém, diversos fatores atuam juntos na dinâmica da criação (inovação) e aceitação dentro de um grupo social. Merriam, que vê a cultura através de um modelo tríplice articulado em conceito, comportamento, e produto, nos alerta de que o processo de mudança é variável de uma cultura para outra e que a relação entre conceito, comportamento e produto nem sempre é linear, podendo acontecer a mudança em um dos fatores, sem no entanto afetar os demais.

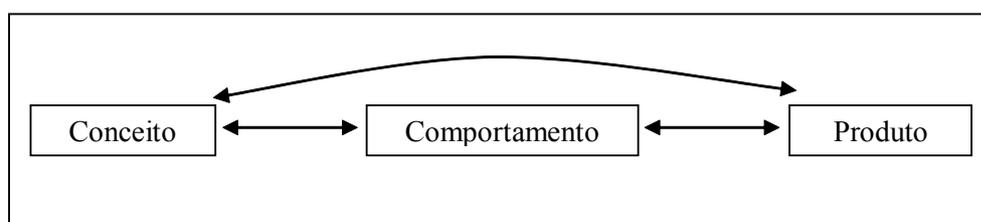


Figura 01

---

<sup>1</sup> Bruno Nettl, 1954, “Notes on musical composition in primitive culture, *Antropological Quaterly*, 27:81-90.

Mas, apesar da mudança ser um universal da cultura, diversos fatores podem contribuir para inibi-la, desde as funções que estão atribuídas a determinada música, até os próprios conceitos incorporados, influenciando no resultado final de dado repertório, como bem explica Nettl:

We are tempted top ask why music changes at all, but if change is the norm in culture and in music, we should rather ask the opposite question, that is, taking all of the mentioned possibilities into account, whether there are cultures or social conditions in which music does not change or in which change is greatly inhibited. (1983: 178)

Segundo Spradley e McCurdy, a mudança cultural pode ser entendida em termos de quatro processos relacionados: inovação, aceitação social, performance e integração. (Spradley, 1975: 574-75).



Figura 02

A partir dessa relação, o presente estudo insere mais um elemento, e vê a mudança cultural como um processo não linear, onde a inovação, deve ser aceita pelo chefe do grupo, o indivíduo, havendo a performance, culminando na a aceitação social, e na integração, onde todos os processos estão interrelacionados e se influenciam mutuamente.

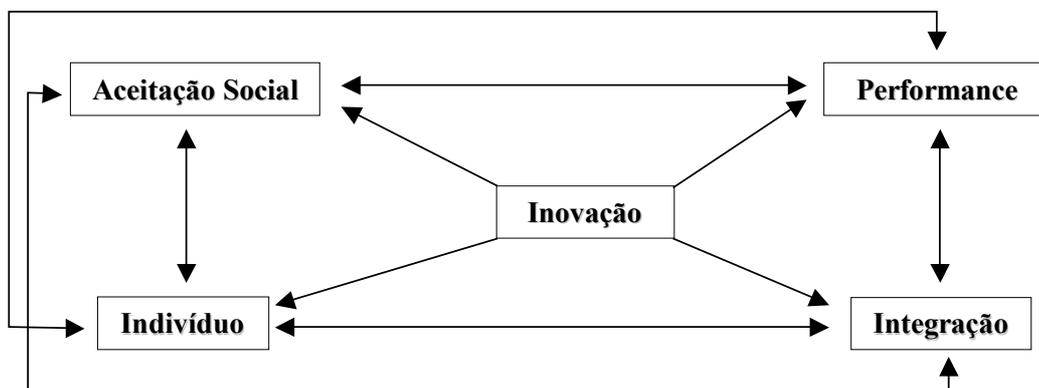


Figura 03

Dessa forma, é analisando o processo de transmissão desse repertório através de um estudo comparativo, que podemos encontrar quais os elementos essenciais do estilo e conteúdo que caracterizam as músicas do mesmo em um determinado grupo.

Este estudo estará voltado para os conceitos que influenciam na manutenção ou mudança do fazer musical, no caso, dos grupos de Taieiras do Estado de Sergipe. Para tanto foram definidos alguns questionamentos que serão discutidos durante o texto:

- Existem características comuns aos grupos de Taieiras?
- Existem características comuns às músicas executadas pelos grupos de Taieiras?
- Quais os fatores externos ou internos que contribuem para a manutenção, criação ou recriação desses grupos de Taieiras?

### **Quem são as Taieiras?**

As Taieiras têm em seu repertório musical um dos elementos principais. Incluídos como parte do amplo “folclore brasileiro”, têm como característica geral serem formadas em quase sua totalidade de mulheres, que dançam e cantam predominantemente em homenagem a São Benedito e Nossa Senhora do Rosário. Os poucos participantes do sexo masculino, no entanto possuem funções fundamentais na estrutura formal.

Os grupos de Taieiras se incluem entre os “reinados”<sup>2</sup>, onde estão também os Congos, Congadas e Maracatus. São formados pelo Rei e pela Rainha (às vezes são duas), acompanhantes dos mesmos, taieiras<sup>3</sup> (quase sempre mulheres com vestidos brancos

---

<sup>2</sup> Segundo Guilherme Pereira de Melo, “Reinados são festas em que se disputam a nomeação de um homem e de uma mulher para exercer o cargo de Rei e de Rainha. É o que em França no século XVI se dava o nome de *reinales*. Esta tradição que é de origem francesa, teve começo no princípio do século XVI e faz parte dos costumes populares brasileiros, como provam as danças do Congo e das Taieiras” (Melo; 1908: 53). Em *Danças Dramáticas do Brasil*, vol.1, Mário de Andrade discorda dessa classificação afirmando que “Melo de Moraes Filho . . . recenseia entre os Reisados [sic] tanto os Congos quanto as Taieiras, o que é positivamente um desacerto. Como origem, forma e finalidade, estas danças dramáticas se distinguem do Reisado” (1982: 53). Nesse trabalho se adotará a nomenclatura de Reinados de acordo com Guilherme de Melo, pensando unicamente na classificação baseada na estrutura do folguedo.

<sup>3</sup> A partir de então se usará a nomenclatura adotada por Beatriz Dantas, em que utiliza o nome “Taieiras” com ‘T’ maiúsculo para referir-se ao grupo, e “taieiras” com ‘t’ minúsculo ao referir-se às dançarinas cuja função leva esse nome.

enfeitados de fitas coloridas), e instrumentistas. Esses são geralmente compostos por um tocador de tambor, e ganzás manipulados pelas taieiras, mas isto pode variar a depender do grupo.

Ao passo que sua relação com os santos católicos confere às Taieiras uma característica religiosa, sua atuação em festas populares e seu repertório musical lhe confere uma característica profana, de diversão. Explica-se: nem todos os grupos de Taieiras estão atrelados somente às datas festivas do calendário católico. “Festivais de cultura”, “encontros folclóricos” e festas particulares também se tornaram um bom pretexto para as taieiras se divertirem e conhecerem outras localidades.

Essa nova possibilidade de apresentações fez emergir nos grupos populares um novo significado aos seus fazeres que, se em determinada época estavam subordinados às apresentações tradicionais do ciclo natalino, agora podem se apresentar mais vezes durante o ano e viajar por conta da “brincadeira”. E agora, com a atenção voltada para um conceito cristalizado do que seja folclore, novos grupos começam a surgir e a dividir o palco com os “tradicionais”, sendo classificados como grupos pára-folclóricos, um rótulo pejorativo que de certa forma serve para classificar e ordenar em grau de importância os grupos que vão se apresentar em dada ocasião. Esse é um conceito ético elaborado por folcloristas, que o povo passou a se apropriar, e redefini-lo de acordo com sua conveniência. Em geral são conceitos baseados na tradição e antiguidade, e que posteriormente serão melhor discutidos.

Apesar de indubitavelmente essa situação propiciar um novo comportamento cultural, gerando mudanças no fazer musical, ao mesmo tempo vemos aparecer no próprio seio dos grupos populares um novo conceito de tradicionalidade, baseado nessa mesma visão “folclórica”; apoiada por instituições públicas, líderes comunitários e intelectuais. Mudanças passam a ser renegadas para não afetar a credibilidade do grupo ou para não ferirem a tradição. Surge então um problema para o analista, quando o ‘fazer’ (comportamento) e o ‘falar sobre’ (conceito) entram em conflito.

Como recorte metodológico foram escolhidos os cinco grupos populares atuantes no estado de Sergipe que se autodenominam Taieiras. Um na cidade de Laranjeiras, um em Japarutuba, um em São Cristóvão, e dois na cidade de Lagarto. Desses, somente o grupo da cidade de Laranjeiras tem uma linha histórica que nos remete ao século XIX, enquanto que na cidade de São Cristóvão o grupo foi recriado em 2001. Procurou-se então focalizar a atenção na relação desses grupos com a sociedade que os

cerca, evidenciando como os conceitos polares de religião (sagrado) e diversão (profano) refletem-se nos conceitos sobre música e nos processos de criação e mudança dentro do repertório de cada grupo. Sendo todos organizados e mantidos por um líder, tornou-se claro que as características de cada grupo refletem as experiências pessoais deste líder, e são os seus conceitos que irão definir o comportamento do todo. No entanto, os integrantes nem sempre partilham desses mesmos conceitos, revelando que uma nova realidade integradora, alicerçada em funções sociais fundamentais para o equilíbrio afetivo dessa sociedade, está em ação.

### **As Taieiras Ontem**

A primeira referência às Taieiras quem nos oferece é Francisco Calmon, ao descrever a festa realizada na vila de Nossa Senhora da Purificação e Santo Amaro, na Bahia, em 1760, na *Relação das Faustíssimas Festas, que celebrou a Câmara da Villa de N. Senhora da Purificação, e Santo Amaro da Comarca da Bahia Pelos Augustíssimos Desporios da Sereníssima Senhora D. Maria Com o Sereníssimo Senhor D. Pedro infante de Portugal...*, editado em Lisboa (para a mesma referência ver também: Melo, 1908: 52; Ribeiro, 1970: 290; Dantas, 1972: i; e Andrade, 1982a: 34):

No dia dezoito sahio segunda vez o Reinado dos Congos com todo o seu estado, percorrendo pelas ruas da Villa, e não foi para os moradores pouco plausível este divertimento, por verem a grandeza, aparato, e tratamento dos Sôbas, que o acompanhavão, alguns dos quaes levavão as roupas semeadas de dobrões. Precedião as danças das Talheiras, Quicumbís, meninos Índios, e o ataque da gente da sua guarda com os Índios da emboscada... (Calmon, 1982: 60)

Mais de um século depois é Sílvio Romero (1883: 168-70) quem nos traz um exemplo dos versos musicais das Taieiras, composto de um refrão e oito estrofes, algumas delas encontradas ainda hoje nos cantos de Taieiras (ver Anexo 2 para transcrição integral dos versos, p. 155).

Na segunda edição, considerada pelo autor uma edição melhorada sem as notas e introdução de Teophilo Braga, Sílvio Romero define assim as taieiras:

...são mulatas, vestidas de branco e enfeitadas de fitas, que vão na procissão dançando e cantando com expressão especial e cor toda original. Os versos,

onde se conhece a ação burlesca da raça negra, dizem: ‘Meu S. Benedito; Não tem mais coroa; Tem uma toalha; Vinda de Lisboa...; Inderé, ré, ré, ré...; Ai! Jesus de Nazaré! Etc.’. A música é puramente brasileira. (Romero, 1985: 40-41)

Em sua *História da Literatura Brasileira*, Romero traz outros versos, precedidos do seguinte comentário: “Estas [Taieiras] são um grupo de mulatas, na flor da idade, faceiras, vestidas de branco e muito bem enfeitadas” (1943: 143-44).

Apesar de datação incerta, é o manuscrito inédito de Serafim Sant’Iago<sup>4</sup>, do final do século XIX, disponível no Instituto Geográfico e Histórico de Sergipe, que nos dá a primeira informação detalhada sobre o grupo que se apresentava nas festas de Reis na cidade de São Cristóvão, com descrição da festa, participantes, roupas e versos das “Tayeras”:

Também comparecia na porta da Igreja, do Rozario, a função denominada "Tayeiras". Eram as pretas ou creoulas mais dançadeiras de São Christovão... Eram estas mulheres que por todo o mez de Dezembro de cada anno, ensaiavam a função predilecta – "Tayeiras", afim de se apresentarem na porta da Igreja do Rozario no dia da festa da Adoração dos Reis Magos ou Epiphania. Estas mulheres apresentavão-se muito bem vestidas, isto é, de saia branca e camizas muito bem enfeitadas; regôr na cabeça e sôbre elle um rico chapéu bem enfeitado. Usavão ricos laços de bonitas fitas na cintura e uma bengala na mão. (...)Logo que repicavam os sinos, acabada a festa, ellas encaminhavão-se para a porta da Igreja do Rozario, antes de chegar outra qualquer função. Eram ellas que sempre tinham a primazia de chegar em primeiro lugar a porta do Rozario. Muito salientava-se a creolla Romana e suas companheiras nessa occasião, cantando e dançando allegremente, percorrendo tôda a Cidade, entrando e sahindo em tôdas as cazas até pela manhã do dia 7 de janeiro. (Sant’Iago, manuscrito inédito: 14-5)

Já o primeiro exemplo de grafia musical de um canto de Taieiras quem nos fornece é Melo Moraes Filho, em 1900, no *Cantares Brasileiros: Cancioneiro Fluminense no Quarto Centenário: Parte Musical*, cuja melodia está assim transcrita<sup>5</sup> (p. 14):

<sup>4</sup> Historiador de São Cristóvão. O texto completo referente às Taieiras e seus versos cantados está transcrito no Anexo 2, pp. 159-60.

<sup>5</sup> Mais de trinta anos antes da preocupação que levaria Mario de Andrade a organizar um Congresso Nacional de Língua Cantada, nota-se nesse exemplo um enorme descuido com a prosódia.

## As Tayêiras

CHULA DE MULATAS  
DO NORTE

allegretto

Vir-gem do Ro-sá - rio, Se-nho-ra do mun - do; Vir-gem do Ro-sá - rio, Se-nho-ra do mun - do; dá me.um cô - co d'a-gua se não vou ao fun-do, dá me.um cô - co d'a-gua se não vou ao fun - do. In - de - ré - ré - ré! Ai! Je - sus de Na - za - reth! In - de - ré - ré - ré! Ai! Je - sus de Na - za - reth!

Figura 04 – Canto das Taieiras transcrito por Melo Moraes Filho (1900)

Sem deixar dúvidas do quanto as Taieiras se destacaram no Sergipe da virada do século XIX, Prado Sampaio, pesquisador sergipano, nos remete novamente aos grupos de Lagarto, São Cristóvão e Aracaju, ao comentar a mestiçagem do povo brasileiro, repetindo o pensamento de Sílvio Romero:

Em diversas de suas localidades, no Lagarto, S. Christovam e no Aracajú, quem não conhece o folguedo dos Congos, que é próprio de negros e o das Tayêras, que é feito por mulatas? Nas Tayêras a dança é transplantação africana, mas **a musica é genuinamente brasileira**. Vestidas de branco, enlaçadas de fitas, as mulatas comparecem às procissões de São Benedito e de N. Senhora do Rosário, dançando e cantando. (Sampaio, 1908: 17; grifo nosso)

Comentário próximo havia feito Teophilo Braga, na introdução à primeira edição do *Cantos Populares do Brasil* repudiada por Sílvio Romero:

... Sílvio Romero procurou na poesia popular do Brazil a expressão d'estes elementos; avaliando a situação especial em que se achava, escrevia: 'temos a *África* em nossas cozinhas, a *América* nas nossas selvas, e a *Europa* nos nossos

salões...'. De facto em algumas províncias definem-se com clareza estes elementos através da mestiçagem de três séculos; nos cantos da Bahia accentua-se a sentimentalidade do negro, como nas *Tayêras*... (Romero, 1883: xxii-xxiii)

Mas é novamente Melo Moras Filho quem nos dá a melhor fonte de informações até então, apesar de extremamente subjetiva pelo excesso de adjetivos, sobre as Taieiras ao descrever a Procissão de São Benedito na cidade de Lagarto – SE:

De Nossa Senhora do Rosário o formoso séquito eram as *Tayêras*. Este grupo encantador e original, compunha-se de faceiras e lindas mulatas, vestidas de saias brancas, entremeadas de rendas, de camisas finíssimas e de elevado preço, deixando transparecer os seios morenos, ardentes e lascivos. Um torço de cassa alvejava-lhes a frente trigueira, enfeitado de argolões de ouro e lacinhos de fita; ao colo, viam-se-lhes trêmulos colares de ouro; e grossos cordões do mesmo metal volteavam-lhes com elegância e mimo, os dois antebraços, desde o punho até o terço superior. E uma das taieiras, girando no ar a sua varinha enfeitada, acompanhando o andor, cantava: *Virgem do Rosário; Senhora do Mundo; Dê-me um coco d'água; Se não vou ao fundo!*... E toadas em coro, nas danças saracoteadas, nos requebros mais graciosos, respondiam, cantando também: *Inderé, ré, ré, ré; Ai! Jesus de Nazaré!* Taieira: *Meu S. Benedito; Não tem mais coroa; Tem uma toalha; Vinda de Lisboa....;* Coro: *Inderé, ré, ré, ré; Ai! Jesus de Nazaré!* Taieira: *Virgem do Rosário; Senhora do norte....; Dê-me um coco d'água; Se não vou ao pote!*... E adiantada seguia a procissão nas ruas, vilas, vencendo o itinerário estabelecido, ao som da música e das canções populares, confundindo-se o elemento religioso com o profano. (Moraes Filho, 1946:104-06)<sup>6</sup>

Por enquanto todas as referencias às Taieiras nos remetiam ao Estado de Sergipe. Em 1911, no prefácio do livro *Canções Populares do Brasil*, Brito Mendes, num texto em forma de diálogo com um certo Alberto comenta sobre a enorme produção de textos poéticos:

Mas o que significa, afinal, tão excessiva produção? Significa que o fundo da alma brasileira é essencialmente poético, como se pode verificar até entre a gente inculta e analphabeta. Não vemos ahi, a avolumar o nosso *folk-lore*, tantas composições poéticas de origem africana e indígena, o que se constata pelas phrases e termos especiaes que n'ellas apparecem, próprios das referidas línguas? Posso-te dar alguns exemplos d'essas canções, onde os estranhos enxertos de linguagem comprovam a existência de sentimentos poéticos no

<sup>6</sup> Ver todo o capítulo referente a procissão de São Benedito do Rosário transcrito no Anexo 2, pp. 148-53.

próprio negro africano, ou no índio, indivíduos absolutamente ignorantes. (Mendes, 1911: xiv)

E após citar duas outras canções, Mendes apresenta os seguintes versos, seguidos de um comentário próprio da época:

*Virgem do Rosário  
Senhora do mundo.  
Dá-me um côco d'água  
Senão vou ao fundo.  
Inderé, ré, ré, ré, Ai!  
Jesus de Nazareh...*

D'estes versos, de hybrida composição, resalta a nostalgia das duas raças que se extinguem, afastadas dos domínios onde viviam em completa liberdade.... (Mendes, 1911: xv)

Através da coletânea de peças para voz e piano intitulada *Canções Populares Brasileiras – recolhidas e harmonizadas por Luciano Gallet*, deste famoso compositor, é que temos a primeira transcrição de uma melodia e versos de Taieiras de outro Estado fora Sergipe<sup>7</sup>:

**Tayêras**

Nº1  
CHULA  
de mulatas do Norte.  
(Pará)

*Chanson et danse  
de Mulâresses du Nord  
(Pará)*

Song and Dance  
of the mulatresses from the North  
(State of Pará)

Allegretto  $\text{♩} = 84$  *Muito rythmado  
(Très rythmé)* Solo *sempre f  
toujours f*

Canto

Vir - gem do Ro - sá - rio, Se - nho - ra do mun - do; Vir - gem do Ro -  
Viêr - ge du Ro - sai - re mai - trê - se du mon - de; Viêr - ge du Ro -  
Vir - gin of the Ro - sa - ry, La - dy of the World; Vir - gin of the

Piano

Figura 05 – Trecho da peça escrita por Luciano Gallet, sobre melodia de Taieiras (1926)

<sup>7</sup> Transcrita integralmente no Anexo 3, pp. 163-5.

Para melhor contextualizar o exemplo lembremos que Gallet foi um dos precursores do nacionalismo musical brasileiro<sup>8</sup> e que, segundo Mariz, suas primeiras harmonizações de canções populares datam de 1921 (2000: 130). Rapidamente percebe-se que esta partitura tem como alvo a alta sociedade brasileira (instrumentação muito comum na época) e o público estrangeiro ávido pelo exotismo tropical, como é possível observar pelas traduções para o francês e o inglês.

Em 1924 apareciam dois cadernos da primeira série de canções populares brasileiras, consolidando uma estética que até hoje está longe de se extinguir. (...) Em 1926 mais três cadernos estavam prontos. Nelas a linha melódica é conservada autêntica e respeitada a letra original. Dessa segunda série, somente *Tayeras*, *Foi numa noite mais calmosa*, *Bambalelé* e *Arrazoar* são para solista e piano. As demais se destinavam a coros a duas e quatro vozes mistas. (Mariz, 2000: 131; grifo nosso)

Em *A Música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*, primeiro livro de história da música no Brasil, no capítulo “Influência Portuguesa, Africana e Espanhola”, Guilherme Pereira de Mello ao falar sobre os Congos e as Taieiras, repete o mesmo texto de Sílvio Romero da introdução da segunda edição dos *Cantos Populares Brasileiros*, mas, nos dá exemplos musicais para os versos dos Congos e das Taieiras, com a ressalva de que os versos transcritos na melodia das Taieiras são diferentes dos transcritos por Romero:

Vir-gem do Ro-sá - rio. Se-nho-ra do mun - do: Vir-gem do Ro-sá - rio. Se-nho-ra do mun - do: Dá m'un cô-co d'a-gua se não vou ao fun-do, dá m'un cô-co d'a-gua se não vou ao po - te. In - de - ré - ré - ré Ai Je - sús de Na - za - ré In-de - ré - ré - ré - ré Ai Je - sús de Na - za - ré

Figura 06 – Canto das Taieiras transcrito por Guilherme Pereira de Mello (1908)

<sup>8</sup> Luciano Gallet foi um dos pioneiros no tratamento artístico de canções folclóricas.

Note-se que a partitura é idêntica à transcrição de Melo Moraes Filho (1900) já comentada, inclusive com o mesmo descuido em relação à prosódia (com exceção dos compassos 9 e 13, possivelmente por erro de edição).

Apesar dos relatos orais remeterem a organizadoras e apresentações de Taieiras na cidade de Laranjeiras aproximadamente no fim do século XIX, é somente com o vigário Philadelpho Jonathas de Oliveira, em seu livro *História de Laranjeiras Catholica*, em 1935, que temos a primeira constatação escrita da existência de Taieiras naquela cidade.

A partir da década de 50, pelo o que folcloristas começaram a insinuar, as Taieiras estariam em processo de extinção, como nos atestam Édison Carneiro, Câmara Cascudo, Mário de Andrade, José Calasans e Oneyda Alvarenga:

Uma coisa é certa, porém – somente as formas que há elementos genuinamente populares permanecem. Os pastoris estão em franca decadência; as congadas se fracionam – e só fracionariamente podemos dizer que ainda existem, em plano nacional; as **taieiras** e o louvor a São Benedito **são simplesmente recordação...** (Carneiro, 1965: 16; grifo nosso)

Grupo feminino que, vestido tradicionalmente de baianas, **acompanhava** a festa de Nossa Senhora do Rosário, em Lagarto, Sergipe, na celebração de São Benedito, 6 de janeiro, dançando e cantando. (...) **Ocorrem no estado de Alagoas.** (Cascudo, 1979: 733-34; grifo nosso)

As danças dramáticas estão em plena, muito rápida decadência. Os reisados de muitas partes já desapareceram. **Desapareceram as Taieiras**, os Quicumbres, os Meninos Índios. (Andrade, 1982a: 69; grifo nosso)

**As tradicionais funções dos cacumbis e das taieiras**, folguedos ligados ao ciclo folclórico do Rei do Congo, **estão desaparecendo** em terras de Sergipe. Compreende-se, perfeitamente, que assim suceda. São as novas formas de vida que vão, de modo implacável, modificando a estrutura tradicional da nossa sociedade, diluindo antigos costumes tão intimamente ligados ao sistema patriarcal, monocultor e escravocrata por tanto tempo dominante em nosso País. Os autos dos cacumbis e das taieiras, refletindo certos aspectos da história do negro escravo, muito significavam para as populações negras e mestiças que viveram mais de perto o drama do cativo. (Calasans, 1951: 177-82; grifo nosso)

As **Taieras eram** grupos de mulatas, ‘vestidas de branco e enfeitadas de fita’, que se exibiam nas festas de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário. Não obedecendo a nenhum assunto, as Taieras não foram realmente uma dança dramática, mas apenas um cortejo coreográfico. Como tal, e conforme o

costume no Séc. XIX, incorporavam-se habitualmente às procissões católicas das datas citadas, ao lado de outros conjuntos que desempenhavam danças-dramáticas. Dos cantos de Taieras só nos restou uma chula tradicional desses ranchos, espalhada por todo o Brasil com ligeiras variantes de texto e música, da qual colhi em Minas a seguinte versão, como canto do Congo. (Alvarenga, 1950: 12-13)

Mesmo tendo “matado” as Taieiras, Alvarenga nos brinda com mais uma transcrição, e um registro concreto de sua presença em Minas Gerais.

♩ = 80 Livre

Meu São Be-ne - di - to é san - to de pre - to. Ê - le be - be ga -

ra - pa c - le ron - ca no pei - to. O - le - ré Jc - sus de Na - za - ré, é é é.

Canto colhido em Varginha (Minas), em 1935.

Figura 07 – Canto das Taieiras transcrito por Oneyda Alvarenga

*Meu São Benedito  
É santo de preto.  
Êle bebe garapa  
Ele ronca no peito.  
Oleré,  
Jesus de Nazaré,  
È, é, é.*

*Meu São Benedito  
Já foi cozinheiro  
Hoje ele é santo  
De Deus verdadeiro.  
Oleré, etc.*

*Meu São Benedito  
Não tem mais coroa,  
Tem uma toalha  
Que veio de Lisboa.  
Oleré, etc.*

*Que Santo é aquele  
Que vem na Charola?  
É São Benedito  
Com Nossa Senhora.*

*Meu São Benedito  
Eu venho lhe pedi  
Pelo amor de Deus  
P'ra tocar cucumbi*

(Alvarenga, 1950:12-13)

È possível, portanto, estabelecermos uma possível ligação com o texto transcrito em *Danças Dramáticas do Brasil*, onde Mário de Andrade, ao falar sobre “Reinado” (1982a; 38), cita um recorte de jornal a ele enviado por um colaborador:

Aí vem informado que ainda perduram certas danças populares ‘de caráter negro’, em Minas, ‘aqui e acolá, na Mata, no sul e no centro, principalmente com as denominações genéricas de Reinados de São Benedito, Reinados de N. S. do Rosário.

Seriam esses Reinados, além das famosas Congadas mineiras, também apresentações de Taieiras? Nem Oneyda Alvarenga, nem Mário de Andrade nos dão elementos suficientes para uma conclusão em seus comentários.

De São Paulo vem mais uma transcrição musical de Taieiras, desta vez pelas mãos de Mário de Andrade, publicada no *Ensaio Sobre a Música Brasileira* (1962: 101), cuja única informação textual é a indicação de que “G. de Mello registra outra versão deste canto no livro ‘*A Música no Brasil*’”:

As Taieiras

♩ = 108 colhido em S. PAULO

São Be-ne-di-to é san-to de pre-to. E-le be-be ga-ra-pa cron-ca no  
pei-to. In-de-ré-ré-ré Je-sus Na-za-ré, In-de-ré-ré-ré Je-sus Na-za-ré.

Figura 08 – Canto das Taieiras transcrito por Mário de Andrade

I	II
<p><i>São Benedito</i>  <i>É santo de preto.</i>  <i>Ele bebe garapa</i>  <i>E ronca no peito.</i>  <i>Inderé-ré-ré</i>   bis  <i>Jesus Nazaré</i></p>	<p><i>São Benedito</i>  <i>Não tem mais coroa,</i>  <i>Tem uma toalha</i>  <i>Que vem de Lisboa.</i>  <i>Inderé-ré-ré</i>   bis  <i>Jesus Nazaré</i></p>

(Andrade, 1962:101)

A década de setenta nos presenteia com a mais importante contribuição sobre o assunto: o livro *A Taieira de Sergipe: pesquisa exhaustiva sobre uma dança tradicional do*

*nordeste*, escrito pela antropóloga e folclorista Beatriz Góes Dantas, em 1972, onde faz uma etnografia do grupo da cidade de Laranjeiras, ainda sob o comando da finada Umbilina. Entre as informações importantes que fornece, estão vinte exemplos musicais de melodias das Taieiras de Laranjeiras e quatro das Taieiras de Lagarto, bem como, em anexo a transcrição da “descrição da festa de Nossa Senhora do Rosário em São Cristóvão segundo o Anuário Christovense”, texto inédito de Serafim Sant’Iago<sup>9</sup> a que já nos referimos.

Théo Brandão afirmou, ainda em 1976, que “talvez seja São Miguel dos Campos, na zona da mata de Alagoas, o último lugar no Brasil onde ainda se tenha realizado um antigo folguedo de mulatos – a Dança das Taieiras.” Essa desatualização também está presente no verbete “Taieiras” da *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica* (Marcondes, 1998: 762), que termina o pequeno texto (sem autor indicado, mas provavelmente escrito por Alvarenga) com a seguinte frase: “As taieiras, também designadas taieras, parecem subsistir somente em Alagoas.”

Um outro problema levantado em relação às Taieiras foi o da sua classificação. Mário de Andrade, no *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, como já citamos, nos dá seu exemplo musical sob a denominação de danças dramáticas (1962: 101). Em *Danças Dramáticas do Brasil* também diz: “Taieiras como Quicumbres, hoje desaparecidos, no século XIX foram danças dramáticas isoladas” (1982a: 34).

Para Oneyda Alvarenga as Taieiras “não foram realmente uma dança dramática, mas apenas um cortejo coreográfico” (1950: 12). Quanto à designação de “Dança Dramática”, a *Enciclopédia da Música Brasileira*, mantém a dicotomia entre dança dramática e cortejo:

Expressão criada por Mário de Andrade para designar os bailados coletivos que obedecem a um tema tradicional e caracterizador, respeitando o princípio formal de suíte (seqüência de motivos), **podendo incluir ou não trechos de representação dramática.** (...); as denominações populares mais gerais permitem apenas as divisões de alguns deles [bailados] em três grupos: 1) *bailes pastoris* (...); 2) *cheganças* (...); e 3) *reisados* (...). Estruturalmente [as danças dramáticas] dividem-se num cortejo dançado nas ruas, parte móvel chamada pelo povo de cantigas, e numa embaixada, a parte fixa, representada, à qual também se associam cantos e danças. **Não se incluem nessa estrutura o Maracatu e as Taieiras, que são apenas**

<sup>9</sup> Esse mesmo texto encontra-se no Anexo 2, com a inclusão de mais duas estrofes não contidas no livro de Beatriz Dantas, pp. 159-60.

**cortejos**, não chegando a constituir autos propriamente ditos. (Marcondes; 1998: 231-32, grifo nosso)

Em *Danças Dramáticas Brasileiras*, Mário de Andrade tenta explicar:

Reúno sob o nome genérico de ‘danças dramáticas’ não só os bailados que desenvolvem uma ação dramática propriamente dita, como também todos os bailados coletivos que, junto com obedecerem a um tema dado tradicional e caracterizador, respeitam o princípio formal da Suíte, isto é, obra musical constituída de seriação de várias peças coreográficas. (1982a: 71)

Nesse mesmo livro, cita diversas vezes as Taieiras e, ao enumerar “todas as danças dramáticas” que conhece, inclui “As Taieiras” no item 11, comentando porém que “subsiste apenas como cantiga solta, se é que não foi sempre isso.” (1982a: 54-55). Infelizmente não nos presenteia com nenhum exemplo, possivelmente por ser uma obra inacabada. Mas, em *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1962; 101) ele inclui uma transcrição sob o título *As Taieiras*, com letra e melodia característica, denominado-a de dança dramática.

É certo que nomenclaturas como “folgado”, “dança dramática”, e “rancho” nada mais são que sistemas classificatórios elaborados por estudiosos, e que no fundo em nada afetam a dinâmica da cultura popular. **Do ponto de vista ênico, todos se consideram apenas como grupos folclóricos.**

Outro fato curioso é o texto de Câmara Cascudo que faz a seguinte observação:

Diminuindo o fervor religioso que incorporava as Taieiras às procissões, **foram transformadas em ranchos**, com nomes genéricos de baianas, mulatas, maxixeiras, cantando toda espécie de cantiga, mas sempre **constituídos, em sua maioria absoluta, por homens vestidos de mulher** (1988; 163, nosso grifo).

Numa série de textos sobre a cidade do Rio de Janeiro, de autores não identificados e sem a devida comprovação das fontes, há sugestão de transformações que ocorreram em expressões folclóricas na sua adaptação ao carnaval carioca. No ano de 1820, a polícia teria proibido a Congada do Rosário de sair à rua, pelo número de conflitos que surgiam entre os negros. Teriam passado estes a aderirem aos ranchos de Reis, entre eles as Taieiras, diminuindo com o tempo o caráter litúrgico dos mesmos. (cf.

<http://www.geocities.com/Area51/Atlantis/2970/link0055.htm> acessado em 12 de dezembro de 2002)

Outros livros que abordam o folclore brasileiro de maneira abrangente, tais como *Cultura Popular Brasileira* (Araújo, 1973), *Cem Melodias Folclóricas* (Araújo e Arigó Jr., 1957), *Folclore Nacional* (Araújo, 1967), *Arquivos de Folclore* (W. Bastos, 1977), *Brasil no Folclore* (Ribeiro, 1970), descrevem dezenas de manifestações populares, sem dedicarem nem mesmo um parágrafo às Taieiras.

Apesar de não tão divulgada como outros folguedos (Congada, Reisado, Maracatu), as Taieiras influenciaram diversos compositores e intérpretes de música brasileira a gravar cantos de Taieiras, ou inspirados nos mesmos. É o caso de Ely Camargo. Segundo as palavras de Guerra Peixe na contracapa do disco *Cantos de Minha Gente* (Camargo, [1973]), Ely é uma

professora goiana que se dedica a recolher e cantar com propriedade, música folclórica, transmitindo-nos a mensagem espontânea do povo. E é em virtude dessa espontaneidade que Ely jamais adultera as peças musicais por meio de interpretações inadequadas. Vale ressaltar, a propósito, que Ely prefere conservar a prosódia por vezes sacrificada do documento, a ter que, em nome da correção, modificar arbitrariamente o original.

No disco citado, provavelmente de 1972-73<sup>10</sup>, a primeira faixa do lado B é intitulada “Taieiras (Maceió-AL-dez.1971)”, cujas informações complementares nos são dadas novamente pelo maestro Guerra Peixe no folheto em anexo:

**Taieiras** – (Maceió). São grupos femininos usando o tradicional traje de **baiana**, e que cantam e dançam com muita graciosidade nas procissões que celebram S. Benedito, a 6 de janeiro. Nessa manifestação popular, que subsiste em Alagoas, Sergipe e Pará é notável o equilíbrio entre a religiosidade e a profanidade. (Camargo, s/d; grifos do original)

Apesar dos acréscimos harmônicos feitos por George Kaszás<sup>11</sup>, esse é provavelmente o único registro do que possivelmente seriam os cantos de Taieiras de Alagoas (constante no CD anexo à dissertação).

<sup>10</sup> Guerra Peixe termina seu texto de contracapa com a seguinte observação: “toda esta safra é de 1971/72. Portanto, material recentíssimo.”

<sup>11</sup> Diretor musical e arranjador das músicas.

José Ramos Tinhorão e Humberto Franceschi<sup>12</sup> nos dão uma pista de que bem antes disso, no início do século XX, houve a gravação de um canto de Taieiras intitulado “Chula do Norte”, em disco da Casa Édison, pelo intérprete Baiano, confirmada por Luiz Antonio Barreto (2002):

Os temas extraídos da cultura popular passaram a ter uma aceitação nacional. Baiano, cantor da Casa Edson, gravou com o nome de Lundu do Norte o mesmo canto das Taieiras, registrado por Silvio Romero e por Melo Moraes Filho na festa lagartense.

Infelizmente o acesso a tal gravação não se tornou viável pela raridade do exemplar.

Em 1971, Tim Maia grava uma música intitulada “A Festa do Santo Reis” como sendo de autoria de Márcio Leonardo. Foi durante a pesquisa de campo que seu Jorge, de São Cristóvão, nos informa sobre tal gravação, dizendo que essa é uma música das antigas Taieiras de São Cristóvão. Como se constatará adiante, trata-se da mesma música, com algumas variações, que seu Jorge canta com as atuais Taieiras de São Cristóvão (ambas as versões estão contidas no CD anexo à dissertação).

Em 1997, o compositor e multi-instrumentista Celso Machado gravou em seu CD, intitulado “Varal” uma faixa com o nome de “Taieira”, que segundo o compositor, em entrevista por telefone direto de sua residência no Canadá, “foi inspirada nos “disquinhos” antigos da FUNARTE<sup>13</sup>, mas que nada tem do original”.

A mais recente gravação de um grupo Taieiras está contida na coleção Bahia Singular e Plural, lançado pelo IRDEB (Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia) no ano de 2000. Essa coleção de CDs é o resultado de uma ampla série de gravações de manifestações populares, dirigida pelo etnomusicólogo Fred Dantas. Tal gravação encontra-se na faixa 14 do CD 3, intitulada Ô LÊ LÊ Ô, e é cantada por um grupo de Taieiras da cidade de Cairu que, segundo Fred Dantas,

saem às ruas vestidas de baianas (saia rodada, turbante, xale de pano da costa)..., sucedida por um breve samba-de-roda, realizado às portas das casas, acompanhadas por um único tambor-solo. Os cantos, embora façam referência

<sup>12</sup> Durante o I Encontro Nacional da ABET, ocorrido em Recife-PE, novembro de 2002.

<sup>13</sup> Provavelmente a gravação das Taieiras de Laranjeiras feita por Beatriz Dantas e Luiz Antonio Barreto em 1976, lançada pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, n°009.

a São Benedito e Nossa Senhora do Rosário, bastante venerados pelas tradições artísticas de Cairu, são de natureza mais livre e bem-humorada. (IRDEB; 2000: 44)

Percebe-se claramente que este grupo assemelha-se bastante às descrições feitas por antigos pesquisadores, pelo menos no que se refere à vestimenta. Este canto está disponibilizado no CD em anexo.

### **Procedimentos Técnicos e Metodológicos**

Para o presente estudo foram feitas diversas gravações de campo, entrevistas, ensaios e apresentações dos grupos de Taieiras atuantes em Sergipe. Algumas entrevistas foram filmadas para que, posteriormente, se estudasse tanto a informação dada pelo informante quanto sua expressão corporal.

Este texto será acompanhado de 1 CD com todas as gravações de Taieiras até aqui conseguidas, disponibilizadas em formato mp3. Foram feitas transcrições da maior parte do repertório sonoro colhido<sup>14</sup>, referente às Taieiras, estando transcritos no Anexo 1. Vale ressaltar que, a maioria das transcrições musicais apesar de não indicar fórmula de compasso, sugere divisões estruturais da música em forma de barra tracejada, para facilitar a leitura das partituras, o que será melhor esclarecido no capítulo 4, referente à análise e transcrição das músicas. Pede-se que, para efeito de alterações inseridas no corpo da melodia, interpretem-se tais divisões estruturais como normalmente se interpreta um compasso, ou seja, a alteração vale para toda a divisão estrutural, não mais tendo efeito após a barra tracejada. Exceções serão feitas para músicas de caráter tonal, onde serão utilizados barras de compasso e armaduras de clave. Para “Benedito” (TL02), das Taieiras de Laranjeiras que, pelo seu caráter ritual e de livre interpretação, sugeriu-se apenas uma possibilidade de divisão rítmica, algo próximo de um cantochão *ad libitum*.

No corpo do texto estão inseridos trechos das transcrições que remetem diretamente ao anexo 1, onde se encontrará as transcrições completas intituladas ou pelo nome das músicas dadas pelos organizadores dos grupos, ou pelo título das músicas registradas no CD, como é o caso das Taieiras de Laranjeiras. No canto esquerdo superior

---

<sup>14</sup> Exceto as partes do pifê das Taieiras de Lagarto (Gerson), por terem demonstrado enorme liberdade de variação sobre o motivo melódico principal, não constituindo, portanto, de interesse principal da presente dissertação; e os instrumentos melódicos presentes na gravação de Ely Camargo, que sugeriam uma harmonização tonal e que certamente faz parte do processo de arranjo do diretor musical George Kaszás

das partituras estão índices para a localização das mesmas no corpo do texto, seguido do número da transcrição, sendo assim definidos:

TL – Taieiras de Laranjeiras  
 TLG – Taieiras de Lagarto (Gérson)  
 TLN – Taieiras de Lagarto (Neti)  
 TSC – Taieiras de São Cristóvão  
 TM – Taieiras de Maceió (gravação de Ely Camargo)  
 TC – Taieiras de Cairú – Bahia (CD “Bahia Singular e Plural”)

Exemplo: TL01 – Taieiras de Laranjeiras, transcrição número 1

Para a transcrição das Taieiras de Laranjeiras foi utilizado o CD gravado pelo grupo no estúdio em 1995, por estarem mais claras (auditivamente) as melodias e percussão. Ressalte-se que essa gravação é acolhida pelo grupo como representativa de suas canções. Como referencial de apresentação, seguem também três CDs com a gravação de campo, contendo a apresentação na íntegra. Para todas as demais transcrições foram utilizadas gravações de campo, dando preferência às apresentações e comparando-as com as melodias cantadas nas entrevistas, ou ensaios.

Para as transcrições optou-se por um modelo enxuto, sem muitos sinais ou símbolos não convencionais, para que houvesse uma maior facilidade na leitura dos exemplos, bem como na comparação entre repertórios, instrumentação utilizada e caráter melódico. As transcrições servirão como um suporte visual à percepção auditiva, uma vez que o que se pretende não é uma análise do objeto musical em si, mas como este se relaciona com os diversos grupos, quais os elementos percebidos mais recorrentes (melódicos, intervalares, rítmicos, de textura), e quais os passíveis de alteração ou não.

## CAPÍTULO 2

### TAIEIRAS EM SERGIPE

No estado de Sergipe tem-se registro documental das Taieiras a partir do século XIX, não se podendo comprovar sua existência anterior. Sua presença fez-se notar nos municípios de Lagarto, Laranjeiras, Itaporanga, Japaratuba, Aracaju e São Cristóvão, podendo inclusive ter ocorrido em outros lugares.

Vários estudiosos as deram como não mais existentes. Outros previam sua extinção em um curto prazo de tempo. Mas a dinâmica cultural popular fez com que as Taieiras permanecessem “vivas” em determinadas regiões, “renascessem” em outras ou fossem até mesmo “recriadas”.

Atualmente somente cinco grupos populares se auto-denominam Taieiras. Um na cidade de Laranjeiras, um em Japaratuba, um em São Cristóvão, e dois na cidade de Lagarto. Desses, somente o grupo da cidade de Laranjeiras tem uma linha histórica que nos remete ao século XIX, enquanto que na cidade de São Cristóvão o grupo foi recriado em 2001.

Porém, antes de nos aprofundarmos nas características de cada um dos grupos atuantes, é necessário uma breve reflexão sobre os **conceitos** de folclore e parafolclore, utilizados por pesquisadores de orientação folclorista, e já assimilados e manipulados pelos atores sociais, refletindo diretamente no **comportamento** e no **produto**<sup>15</sup>. Sempre preocupados em registrar fatos “tradicionais”, “originais” e “antigos”, as limitações das pesquisas “folclóricas” quase sempre acabam por influenciar na interação social das comunidades, na sua dinâmica cultural, gerando hierarquias não antes pensadas, e até recriações culturais.

Como todos os grupos estudados são classificados ou se auto-classificam a partir desses conceitos, justificam-se então seu esclarecimento e definição. É importante deixar claro, porém, que não se pretende aqui elaborar um novo conceito de objeto folclórico ou parafolclórico, nem tampouco rever definições acadêmicas ou de correntes ultrapassadas. Pretende-se, sim, observar como o próprio povo o entendeu, manipulou e deu novo significado aos termos.

---

<sup>15</sup> Essa analogia à concepção tripartida de Allan P. Merriam será revisto mais profundamente nos próximos capítulos.

## FOLCLORE VERSUS PARAFOLCLORE

### Uma Descrição Superficial<sup>16</sup>

Nos municípios de Japarutuba, Laranjeiras e São Cristóvão, é visível o orgulho que as pessoas sentem ao falarem que na sua cidade existem diversos grupos folclóricos ativos. Há um orgulho de estar contribuindo para preservar as tradições. Para tanto, organizam festas religiosas e profanas, ensaiam os grupos e desfilam perante um público que aguarda esses momentos com vivo interesse.

Existe até mesmo um certo ufanismo local que acredita e defende ser Sergipe o estado brasileiro que mais possua grupos folclóricos atuantes. Nessa mesma perspectiva, os municípios tornam-se famosos pelos encontros culturais que organizam. São Cristóvão já realizou vinte e nove edições dos seus. Neste ano de 2003 já tomou lugar o XXVIII Encontro Cultural de Laranjeiras. Japarutuba iniciou sua série no ano de 2002 durante os festejos do dia de Reis. Diversas outras cidades do interior de Sergipe convocam a participação de dezenas de grupos folclóricos do Estado, incentivando a manutenção e difusão dessas manifestações populares, ao mesmo tempo em que esses mesmos encontros culturais acirram uma “nova” rivalidade entre municípios, onde “ganha” aquele que tiver mais grupos locais.

São características desses grupos o espírito coletivo, antiguidade, anonimato, e o fato de serem formados praticamente por pessoas de baixo poder aquisitivo, em sua grande maioria de baixa escolaridade. Estas características se refletem nas vestes humildes, mas bem elaboradas, nos enfeites “improvisados” e nas cantigas estróficas de fácil memorização. Estes são os grupos folclóricos, que, para preservarem a tradição, a história, não se permitem mudanças nas roupas, tampouco nas cantigas “conhecidas de todos”. São conservadores.

Com a difusão e valorização dos grupos populares, outros indivíduos, de nível cultural e financeiro superior aos anteriores, apropriam-se do “conhecimento” tradicional e organizam grupos particulares, com indumentária elaborada e vistosa, instrumentos musicais modernos e uma maior capacidade de verbalizar sobre sua prática. Não ligados à

---

<sup>16</sup> De acordo com Geertz (1989: 17), Gilbert Ryle chama de “descrição superficial” o que o ator está fazendo, e de “descrição densa” o significado do ato, “uma hierarquia estratificada de estruturas significantes”. Essa descrição superficial é o tipo que normalmente se encontra em artigos de jornais e revistas não especializadas.

antiguidade, possuem maior liberdade de criação musical e modificação estrutural interna. Estes são, portanto, denominados parafolclóricos que, ao possuírem toda uma característica burguesa-urbana, acabam por serem constantemente convidados para desfilar em eventos de maior porte, abrilhantando as festas com ares de eventos culturais, sem choque nem agressão à elite dominante; tornando-se assim, representantes oficiais da cultura popular de determinada região.

Possivelmente esta descrição se configuraria na visão da dinâmica cultural segundo a ótica dos folcloristas. É o que poderíamos chamar de uma espécie de descrição superficial de um acontecimento social. Porém, essa explicação encontra-se dissociada da realidade popular, altamente complexa em seus atos significantes e interpretações, de acordo com interesses pessoais e locais. Uma possibilidade de vislumbrá-la seria a tentativa de interpretar os acontecimentos, à luz da antropologia simbólica.

Seguindo essa orientação teórica, nos baseamos em Clifford Geertz para uma análise cultural, que

...é (ou deveria ser) uma adivinhação dos significados, uma avaliação das conjeturas, um traçar de conclusões explanatórias a partir das melhores conjeturas e não a descoberta do Continente dos Significados e o mapeamento da sua paisagem incorpórea. (1989: 30-31)

E segue definindo as três características da descrição etnográfica:

...ela é interpretativa; o que ela interpreta é o fluxo do discurso social e a interpretação envolvida consiste em tentar salvar o “dito” num tal discurso da sua possibilidade de extinguir-se e fixa-lo em formas pesquisáveis. (1989: 31)

Dessa forma, serão revistos os acontecimentos vivenciados na pesquisa de campo, levando em consideração tanto as informações êmicas, como comportamentos observados, interpretando os fatos num discurso lógico e inteligível de um ponto de vista ético.

### **Uma Descrição Densa**

Numa cidade pequena como Japaratuba, a sessenta quilômetros da capital, com cerca de seis mil habitantes e uma economia basicamente agrícola em decadência, a possibilidade de utilizar-se do turismo como fonte de renda extra é bastante animadora. A

venda de objetos e artesanatos surge como uma possibilidade de renda informal, e mantém diversas famílias. Como de praxe, os jovens locais não querem mais trabalhar na roça. Mudam-se para a capital em busca de estudo e uma vida com mais conforto, refletindo na ruptura com a continuação das tradições locais.

A mesma situação é encontrada nas cidades de Laranjeiras e São Cristóvão, com o agravante de estarem mais próximas à capital (18 Km.), aumentando o êxodo rural (se é que ainda é possível falarmos nestes termos).

A esses motivos a mídia de massa se alia, transformando toda a forma de pensar e agir de nossa sociedade capitalista e, como não podia deixar de ser, está presente em praticamente todas as cidades do interior sergipano. Novos produtos, novos conceitos estéticos e novos estilos musicais estão presentes. Uma nova ordem econômica exige uma maior produção com menor custo, envolvendo um emprego maior de máquinas, extinguindo empregos. É visível que mesmo cidades do interior já não são as mesmas de um século atrás: a Lagarto social, cultural e até mesmo estrutural de Sílvio Romero já quase não existe.

Aproveitando datas festivas e comemorações populares já sacralizadas pela tradição, as prefeituras e entidades culturais locais passaram a vislumbrar no turismo cultural uma nova forma de dinamizar a economia local, organizando encontros culturais e eventos folclóricos. Tais eventos, movidos por interesses econômicos e políticos tendem a tratar os participantes como meros objetos, passíveis de manipulações diversas, camufladas pelo desejo de manutenção da tradição folclórica.

Um exemplo extremo foi vivenciado no ano de 2002, durante o XXVII Encontro Cultural de Laranjeiras. Este evento tradicionalmente coincide com a festa de Reis em 6 de janeiro, quando acontece um fórum de debates acadêmicos, e se aproveita a data para deleitar os participantes com o desfile dos grupos. A isso se juntam shows de bandas populares e um parque de diversões em plena avenida principal. Por uma feliz coincidência, o dia 6 de janeiro de 2002 caiu num Domingo. Nada mais próprio para a realização de missas, cortejos e festejos religiosos próprios e inerentes à data. Por motivos não explicados, entretanto, a prefeitura decide mudar a data do Encontro e de todos os festejos para a semana seguinte. Logo, as comemorações de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário, ao invés de ocorrerem no dia 6 de janeiro, passaram para o dia 13 de janeiro, exatamente no Domingo seguinte.

Glaura Lucas, vivenciando situação semelhante no estado de Minas Gerais relata:

A perspectiva desse tipo de estudo impregnou o termo ‘folclore’ de uma conotação pejorativa... Esse tipo de enfoque dispensado às tradições populares nas pesquisas será o mesmo que inspirará certos eventos de natureza ‘folclórica’ promovidos pelos mecanismos oficiais de ação cultural, em que se observa normalmente uma descontextualização, um desvirtuamento de objetivos e uma descaracterização das funções básicas das manifestações tradicionais. (2002: 39)

A despeito do nome, os encontros culturais que além de promovidos pelas prefeituras locais contam com o apoio de agências estatais, apóiam-se nos mega-shows de bandas populares, produtos da indústria cultural que se utiliza da mídia de massa para “massacrar” os ouvintes com inúmeras repetições de uma mesma música. São relegados para segundo plano todos os festejos vinculados à data religiosa, transformando todo o simbolismo que permeia as apresentações populares.

Dessa forma, bandas de *axé music* e forró “eletrônico” atraem para a cidade um grande número de pessoas, gerando empregos temporários (barracas de comidas e produtos típicos), e uma ampla divulgação da cidade. Esses shows sempre acontecem à noite e acarretam substancial dívida pública, esta mascarada por acordos políticos, vez que os shows também servem de propaganda política para seus organizadores, revertendo-se em votos para eleições futuras.

A chamada “parte cultural” acontece principalmente durante o dia, com apresentações de grupos locais, feiras de artesanato, desfiles de escolas, concursos literários, entre outros. A polarização dos principais eventos à noite, e a quantia monetária destinada às partes, já demonstra o interesse dos organizadores em separar e hierarquizar as apresentações, o que é percebido rapidamente pela população local.

Esses que em outras épocas podiam considerar-se auto-subsistentes, passam então a exigir da prefeitura ajuda na confecção de roupas, dinheiro para compra de sapatos e instrumentos para as apresentações e local para poder ensaiar o grupo. E o que antes era um apoio público para a “defesa do folclore” transforma-se em patrocínio<sup>17</sup>, gerando uma relação viciosa, uma vez que os grupos só se apresentam se tiverem apoio financeiro.

---

<sup>17</sup> Definimos apoio como uma ajuda para a realização de apresentações, disponibilizando locais, divulgando o festejo e, se for o caso, financiando a estrutura física para tornar viável a apresentação, mas sem interferir diretamente nos grupos envolvidos, nas roupas ou estrutura. Patrocínio configura-se portanto numa

Seu Gérson, organizador de uma das Taieiras de Lagarto, lamenta:

Cada prefeito que ganhava, que entrava aqui, esquecia do folclore..., e o pessoal que gostava do folclore, se a prefeitura arcasse com as despesas, folclore tinha; se não arcasse com as despesas, não tinha folclore.

O apoio baseia-se na credibilidade que os grupos conferem aos encontros culturais, partindo de uma política de turismo cultural, direcionando a atenção principal para os grupos antigos, cuja presença é imprescindível.

Logo, ao assistir às apresentações dos grupos “folclóricos”, é possível constatar uma atitude passiva de grande parte da população local. Quando não há descaso com o acontecimento, há uma falta de interesse em participar, mesmo como espectador. Essa atitude, apesar de não ser assumida por todos, parece refletir-se naqueles em que menos deviam: os organizadores. A maior prova está no despreparo técnico para organizar eventos desse porte, desde a definição de um roteiro pelas ruas, onde os grupos passam a desfilar por entre carros que, sem a menor preocupação, abrem as portas e ouvem música em alto volume. Até a inserção desses grupos em palcos montados, a três metros do chão, cuja metragem não condiz com o tamanho do folguedo e quantidade de participantes é inadequada. Nesse mesmo palco é feita uma microfonação para amplificação dos instrumentos musicais, que além de impedir o movimento dos músicos, altera totalmente o resultado acústico. Isso sem falar no tempo pré-determinado que é imposto às apresentações, geralmente cerca de dez a quinze minutos, que limita qualquer espécie de evolução dos grupos, e mesmo o repertório tem que se adaptar a exigências “superiores”.

Vivenciando todo esse descaso e manipulação, aliado a um círculo vicioso entre agências públicas e grupos populares, questiona-se quais são as motivações para a manutenção de grupos “folclóricos”.

O erro começa em querer transpor um acontecimento de uma época, com fins e significados próprios, para os dias atuais, e querer manter os mesmos significados. O tempo passa, e com ele tudo vai se transformando, desde fachadas prediais, até conceitos, influenciando no comportamento social e modificando o produto cultural. Dessa forma é

---

interferência direta, onde a prefeitura compra e confecciona as roupas, instrumentos, organiza data e hora do evento, tempo estimado para a apresentação e até mesmo pagamento de “cachê” para os grupos que participam.

visível a diferença entre a verbalização do fazer e o próprio fazer, o que nos motiva a uma interpretação dos comportamentos dos organizadores e participantes.

Os motivos são diversos, e coincidem com a maneira como os interesses pessoais estão sendo negociados e alimentados por ambas as partes. Se, por um lado, as pessoas formam grupos e se apresentam por pura diversão, por outro há a intenção de atrair turistas para assistirem às apresentações de grupos tradicionais locais, revertendo em dividendos para a cidade através da venda de lembranças e tudo mais que puder ser comercializado. Outra motivação encontrada é o destaque oferecido para aqueles que se prestam a desfilar em meio à multidão, burlando a timidez, ou até mesmo ganhar as roupas utilizadas durante o desfile e o lanche após o mesmo.

Mas, o grande motivo ainda é a louvação religiosa, que tem nos autos, folguedos, danças dramáticas, cortejos, ou como queiram classificar; um ato de fé e devoção a santos católicos, muitas vezes transpostos ou sincretizados com outras crenças populares. Obviamente essa análise dos acontecimentos não pode ser generalizada, mas reflete a realidade de grande parte dos atores sociais envolvidos nas festas.

Manter uma visão petrificada dos grupos populares é não enxergar como eles se comportam face a exigências de público e organizadores. Sendo a maioria dos grupos originários de festas e procissões religiosas, sua função, influenciada pelas grandes festividades, passa a ser de entretenimento, quando não de destaque frente à sociedade local. Esta, mesmo fingindo não ver, demonstra uma relação diferenciada para com aqueles que se envolvem, chefiam ou participam dos grupos. A manifestação de religiosidade ou divertimento é melhor visualizada levando em conta as diferentes faixas etárias e as características de formação do grupo.

Essa relação não se dá de maneira uniforme e equilibrada. Ao contrário, por estar fundada em pré-conceitos<sup>18</sup> enraizados (apesar de “novos”), ela separa os grupos em duas faces de uma mesma moeda, simplificadas nos conceitos de folclórico e parafolclórico. Essa divisão também não é entendida de uma mesma forma: para cada sociedade ela se dá de maneira a refletir seu próprio conceito de autenticidade, daquilo que é válido e deve ser mantido, preservado.

Observe-se que todos os grupos classificam-se como folclóricos, e a definição de qual é folclórico ou parafolclórico é sempre externa a eles. Se os grupos mais tradicionais, com vestimentas simples e que tentam reviver uma prática antiga são mais

---

<sup>18</sup> Entenda-se como conceitos pré estabelecidos.

interessantes aos eventos, pela credibilidade e exotismo que trazem consigo, novos grupos que se prezam pela beleza visual, dela se valem para chamar a atenção do público. Dessa forma, ser classificado como folclórico é uma coisa boa para os organizadores, o problema está nos critérios adotados para tal classificação. Esses critérios serão vistos de um ponto de vista êmico de local a local.

Na cidade de Laranjeiras, a definição de grupo folclórico está ligada à antiguidade. Grupos antigos são considerados folclóricos, e grupos recentes são classificados como parafolclóricos. Essa classificação mostrou-se bastante inexata, pois um grupo parafolclórico poderia tornar-se folclórico, embora isso leva-se muito tempo. Tempo esse que não é possível quantificar em termos exatos, mas que provavelmente envolveria mais do que uma geração. Segundo essa classificação, as Taieiras, Chegança e Cacumbi são grupos folclóricos, e o Cacumbi Mirim é parafolclórico, em Laranjeiras.

Em Japaratuba, os grupos folclóricos são aqueles que envolvem dança, música, coreografia, encenação mas, principalmente, tem uma função existencial, ou seja, eles contam e representam uma história ou um fato histórico. Os grupos denominados parafolclóricos são aqueles que apesar de terem música, dança e coreografia, não contam nem representam um fato histórico. Existe também uma terceira categoria, os grupos de projeção, que são os grupos folclóricos mirins ou infantis, formados em escolas ou no PETI (Programa de Erradicação do Trabalho Infantil – programa nacional praticado pela Ação Social). Tais grupos são organizados por pessoas ligadas aos grupos principais ou até mesmo pelas professoras das escolas, e tem como função a educação e a valorização cultural, servindo também como preparação de indivíduos para mais adiante entrarem nos grupos principais.

Em São Cristóvão há o entendimento que o grupo folclórico tem que preservar as raízes, representar fatos históricos ou suas apresentações constarem de pelo menos várias partes. Nisso fazem a distinção entre danças do folclore e folguedos folclóricos. Por exemplo, apesar de serem externamente parecidos, há diferenças entre o samba de côco e a caceteira. O primeiro tem diversas partes, cada qual com uma dança, uma “pisada”, um folguedo folclórico. Já a caceteira é somente uma dança, faz parte do folclore (povo), mas não é folguedo (não conta uma história nem é dividido em várias partes).

É no mínimo curiosa essa divisão, e mais importante é como a população renova sua tradição baseada nesses critérios. Em Laranjeiras, existe um grupo folclórico chamado Reisado de Dona Lalinha, nome da organizadora falecida há algum tempo. Para

dar continuidade à “tradição”, a Secretaria Municipal designou uma pessoa para tomar conta do grupo, o que constitui uma interferência. Em Japaratuba, o grupo local de Taieiras não se apresentou durante o ano de 2002 por motivos políticos; e era possível ver um grupo de “Xangô de D. Nininha” dançando sob a classificação de parafolclórico.

Essa exaltação da arte popular cognominada folclórica tem provocado diversas transformações na música tradicional em Sergipe. Entre elas podemos citar o fato dos adereços utilizados durante o desfile, se tornaram mais importantes que a própria música executada<sup>19</sup>.

É sintomático notarmos que grande parte da literatura folclórica dos anos 60 e 70, influencia a geração de difusores e empreendedores culturais ora atuantes, reproduz um pensamento europeu do século XIX. Apesar disso, Peter Burke (1999: 43) comenta:

A cultura popular de 1800 foi descoberta, ou pelo menos assim julgavam os descobridores, bem a tempo. O tema de uma cultura em desaparecimento, que deve ser registrada antes que seja tarde demais, é recorrente nos textos...

Essa recorrência da possibilidade de extinção, também presente na literatura brasileira, estimulou diversas pesquisas com o intuito de registrar, preservar e proteger a cultura popular da influência “nefasta” das grandes cidades, da grande mídia. Podemos ver essa atitude na Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro promovida pela Funarte nos anos 70.

José Maria Tenório Rocha inicia seu texto sobre as Taieiras de Alagoas dizendo: “antigo folguedo dançado por mulatos, [que] está em vias de **extinção** em Alagoas.” (Rocha, 1977:37; nosso grifo). Em *Folgedos Natalinos*, Théo Brandão também inicia seu texto conjecturando que “talvez seja São Miguel dos Campos, na zona da mata de Alagoas, o **último lugar no Brasil** onde ainda se tenha realizado um antigo folguedo de mulatos – a Dança das Taieiras” (1976: 1; grifo nosso). Em 1972, Beatriz Dantas também justificava com razão que “o objeto deste estudo [as Taieiras de Laranjeiras]... me afigura de grande importância por se tratar de uma manifestação folclórica em **desaparecimento** e ainda não devidamente conhecida pelos folcloristas”. (Dantas, 1972: 14; grifo nosso)

A defasagem face a teorias antropológicas mais recentes pode comprometer a dinâmica natural de criação e transformação das artes populares. Reproduzindo o

---

<sup>19</sup> Para uma rápida comparação, vide os modernos concursos de quadrilhas juninas, ou grupos que se apresentam na mídia televisiva

pensamento de estudiosos, que “sabiam o que estavam fazendo”, entretanto, os atores sociais passam a acreditar que o importante seria preservar a tradição, o antigo, para não perder a identidade do grupo e da festa que se realiza.

Ao abordar a continuidade da mudança, Nettl aceita a existência de tipos ou níveis de mudança e cita Murdock<sup>20</sup>, que identifica na mudança cultural um padrão de conduta universal constituído de inovação, aceitação social, eliminação seletiva, e integração. (Nettl, 1983: 174-76). Spradley e McCurdy entendem a mudança cultural em termos de quatro processos relacionados: inovação, aceitação social, performance e integração. (1975: 574-75).

Se imaginarmos uma relação simplista de causa e efeito dentro dos processos de mudança cultural, a restrição à inovação não dará continuidade à cadeia de acontecimentos, não havendo, portanto, a mudança. Porém, tal forma cultural hermética não existe. A mudança está sempre presente. Questiona-se aqui as inibições externas a um parâmetro social, sem que essas mesma inibições sejam inerentes à determinada prática.

Proclama-se então a liberdade de ação. Se imaginarmos uma comunidade onde a inovação seja uma variável aceitável, o próprio processo de aceitação social faz com que a identidade coletiva se preserve, sem perder sua contextualização. Ou seja, a liberdade de inovação gera um contínuo processo de renovação de identidade, que mescla novas culturas, influências e dá novo significado a antigos padrões de conduta, mantendo um contínuo incentivo à procura pelo novo.

Logo, o que se percebe é que tais tendências folcloristas tendem a moldar um padrão de comportamento, inibindo a inovação e cristalizando o produto cultural. E como a cultura sempre está mudando, cria-se a denominação de parafolclore não somente para aqueles “intrusos” que tentam se apropriar do que pertence a outro segmento cultural, como também para novos grupos que surgem dentro de uma tradição “antiga” e que se dão a liberdade de mudar algum aspecto. Isso será discutido mais adiante, quando será abordada a mudança dentro do repertório musical das Taieiras de Laranjeiras e dos grupos mais recentes, assim como a mudança do ponto focal da festa, que passa a ser o aspecto visual e não a música.

Encerra-se essa discussão com uma reflexão sobre o pesquisar. Para que servirá? Será simplesmente para controle social, o pretende-se mudar algo? Se o saber não

---

<sup>20</sup> Murdock, George Peter, 1956, “How Culture Changes.” In H. L. Shapiro, ed., *Man, Culture and Society*. New York: Oxford University Press, pp.247-60.

é uma simples cópia ou descrição de uma realidade estática, e a realidade deve ser decifrada e reinventada a cada momento pois a verdadeira educação é um ato dinâmico e permanente de conhecimento centrado na descoberta, análise e transformação da realidade pelos que a vivem, por que manter uma prática ultrapassada que, na maior parte das vezes não mais reflete a realidade vivida? Reiteramos aqui e aceitamos a citação de Brecht feita por Rubem Alves: “Eu sustento que a única finalidade da ciência está em aliviar a miséria da existência humana.” (Alves, 1982: 69)

## **LARANJEIRAS**

As Taieiras de Laranjeiras são atualmente um dos grupos populares mais respeitados no estado de Sergipe. Onde quer que se fale no nome das Taieiras, lembra-se de imediato do grupo oriundo dessa cidade. Esse respeito está envolto numa série de fatores simbólicos, entre os quais podemos destacar o mitológico.

Numa linhagem de organizadoras que nos remete ao século XIX, Beatriz Dantas nos dá a informação de que antes da famosa Umbilina, “houve a negra Calu que já morreu idosa, antecedida por Maria Nenêga ‘que recebeu a tradição de Sá Geralda, antigamente a dona desse negócio’”.(Dantas, 1972: 56). Desde a metade da década de setenta, após o falecimento de “Dona Bilina”, assume a tarefa de dar continuidade às Taieiras, “Dona Lourdes”, permanecendo até seu falecimento em outubro de 2002, a partir de quando assume, por enquanto, Helena.

Mas foi com Bilina, que as Taieiras se firmaram em importância e respeito perante a comunidade laranjeirense. Neta de escravos africanos, herdou de sua avó Ismera a tradição religiosa africana, sendo posteriormente “convocada” para a chefia do terreiro nagô “Santa Bárbara Virgem”. De sua mãe Carolina, ‘Crioula Calu’, recebeu o encargo de organizar as Taieiras. (ver Dantas, 1972: 27-9, 1988: 66-87)

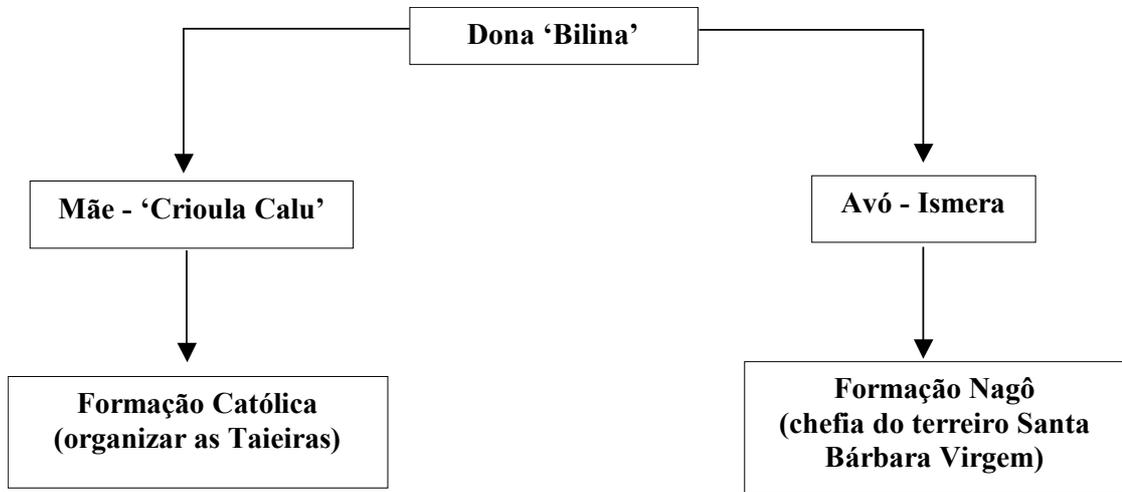


Figura 09 – Herança religiosa de Bilina

Para sobreviver trabalhou como cozinheira Laranjeiras e Aracaju mas,

Estava no Rio de Janeiro [como empregada de uma família migrada de Laranjeiras] quando, em sonhos, um orixá lhe indica a obrigação que deveria ser feita para acabar com a varíola que, implacável, assolava Laranjeiras (1911). (Dantas, 1988: 81)

Para muitos de nós é difícil compreender as circunstâncias daquele momento. Poucos vivenciaram a devastação que uma doença infecto-contagiosa provoca quando dizima quase metade da população de uma cidade. É difícil captar a dor e o sofrimento que pairavam no ar. O cheiro da morte, a podridão dos cadáveres e a fumaça dos remédios se aliam à proibição de retirar-se da cidade e à certeza de estar entregue à morte, sem consolo temporal ou espiritual. É nesse cenário que se deve buscar o significado do retorno de Dona Umbilina para Laranjeiras, quando todos que ali estavam só desejavam fugir e escapar da peste. Seu retorno “heróico” à Laranjeiras, para atuar diretamente no combate à praga de varíola, fez com que se tornasse respeitada por toda a sociedade local, e seu papel como chefe de terreiro passa a ter uma conotação mítica, assumindo poderes sobrenaturais para realizar tarefas múltiplas.

Entenda-se mito numa acepção ampla, como “uma história com um significado simbólico que envolve personagens em tamanho maior que o natural, sejam eles heróis ou

vilões.” (Burke, 2000: 78). Para Burke, a vinculação do mito a determinadas pessoas e não a outras está na percepção (consciente ou inconsciente) de enquadramento, o qual:

...impressiona a imaginação das pessoas, e começam a circular histórias sobre determinado indivíduo, oralmente, a princípio. Ao longo dessa circulação oral, entram em atividade os mecanismos comuns de distorção estudados por psicólogos sociais, como ‘nivelamento’ e ‘aguçamento’.... Esses processos ajudam a assimilação da vida do indivíduo em particular por determinado estereótipo, segundo o repertório presente na memória social em determinada cultura. (Burke, 2000: 79-80)

Relacionando esse acontecimento histórico e a chefia do terreiro nagô com a organização das Taieiras, o grupo assumiu, a partir de então, uma importância maior do que antes havia tido. É necessário ressaltar que foi com Bilina que houve a união das duas funções em uma só pessoa, o que depois permaneceu na passagem do comando do terreiro para a finada Lourdes, também organizadora das Taieiras. A relação entre as duas práticas tornou-se algo indissociável para a atual sociedade laranjeirense, como seria confirmado em entrevista com Gilena, antiga admiradora das festas populares de Laranjeiras.

A associação entre o terreiro nagô e o grupo de taieiras está presente de diversas formas: nos participantes, na condição para participar, no sincretismo religioso, e no comportamento musical. Apesar de estar aberto a todos, por muito tempo só participavam do grupo de Taieiras pessoas que tinham alguma ligação com o terreiro de Santa Bárbara Virgem. Seja direta, quando o indivíduo fora batizado no terreiro e freqüentava habitualmente, ou indireta, quando composta por filhos ou sobrinhos de freqüentadores do terreiro. O que pode parecer curioso para o olhar de fora, é visto com naturalidade pelo de dentro. A começar pela exigência de ser batizado católico para poder ser batizado no terreiro.

Apesar de, durante muitos anos, terem sido comandados pela mesma pessoa e possuírem diversos traços em comum, Bilina já afirmava, entretanto, que cada um tinha seu lugar. Mesmo transitando com naturalidade entre ambos os grupos religiosos (nagô e católico), procurava não misturá-los. Beatriz Dantas por sua vez, questionava tal comportamento ao identificar dentro do ritual de louvação das Taieiras um sincretismo religioso.

Outro ponto de encontro entre o terreiro e a Taieira está na característica do participante. “Para dançar nas Taieiras tem que ser moça virgem.”<sup>21</sup> Sabe-se que para comandar o terreiro de Santa Bárbara Virgem, tanto Bilina, como Lourdes tinham que permanecer “puras”, virgens, condição básica essa que parece ter sido transplantada para o grupo de Taieiras, o que explicaria o fato de ser formado praticamente por crianças (cerca de quinze meninas e quatro meninos).

Os participantes de ambos os sexos das Taieiras têm funções definidas: 2 guias (dançarinas que encabeçam as fileiras e puxam os cantos), 2 contra-guias (vão logo atrás das guias, e são responsáveis em puxar a resposta dos cantos) taieiras (dançarinas que respondem aos cantos), lacraias (mulheres que seguram sobrinhas para as rainhas), capacetes (meninos que fazem guarda aos reis), ministro (menino acompanhante do rei), patrão (tocador de tambor), rei (menino coroado), rainhas (mulheres que são coroadas)<sup>22</sup>.

Suas cantigas são sempre *a cappella*, entremeadas de solo e coro, com letras fixas na maior



Foto 01 – “Patrão” segurando o tambor e a baqueta



Foto 02 – *Querequexés e espada nas mãos de uma taieira*

parte dos cantos, sendo que em dois cantos deve-se improvisar versos (geralmente as guias e contraguias o fazem, por serem as mais experientes) sobre uma melodia pré-estabelecida. Há sempre um tambor, desses que podem ser comprados em lojas de instrumentos musicais, fechado com pele em ambas as

<sup>21</sup> Entrevista pessoal com Josafá, cuja casa em Laranjeiras é sempre visitada pelas Taieira, ratificando uma difundida crença sobre as Taieiras de Laranjeiras.

<sup>22</sup> Classificação feita por Dantas (1972), sendo que nesse ano de 2003 não havia nem a função de lacraias, nem do ministro.

extremidades, percutido com uma baqueta simples feita com um pedaço de madeira e ponta recoberta por feltro, tocado por um garoto, o “patrão”. Há também querequexés, ganzás feitos de lata, em formato cônico, tocados pelas taieiras e guias. As espadas, cambitos de madeira enfeitados com fitas, além de ornamentais, têm função percussiva em diversos cantos quando, de duas a duas, as taieiras simulam um duelo.

Os cantos podem ser divididos em duas grandes categorias, cada qual subdividida em mais duas<sup>23</sup>:

- Músicas de louvor
  - Cantos de Igreja – executados somente dentro da Igreja
  - Canto do Porto – executado no “Porto”
- Músicas profanas
  - Cantos de Rua – executados enquanto se deslocam pelas ruas
  - Cantos de Visitação – executados quando entram nas casas que são convidadas

	Músicas profanas		Músicas de louvor	
	Cantos de Rua	Cantos de Visitação	Canto do Porto	Cantos de Igreja
TL01 – “Rio fundo”	X			
TL02 – “Bendito”				X
TL03 – “Retirada”		X		
TL04 – “Guia com guia”		X		X
TL05 – “Em Porto chegamos”			X	
TL06 – “Calango”		X		
TL07 – “Copacabana”	X			
TL08 – “Lá vai meu São Benedito”	X			
TL09 – “Quando nessa casa entrei”		X		
TL10 – “Meu São Benedito”				X
TL11 – “Moça baiana”	X			
TL12 – “Estrela”	X			
TL13 – “Catirina Mubamba”	X			
TL14 – “A lê lê Cotia Macamba”	X			X
TL15 – “Entremos com muita alegria”		X		X
São Benedito Não Quero Mais Crôa <sup>24</sup>				X
Deus Vos Salve Casa Santa				X

Figura 10 – Tabela de classificação das músicas das Taieiras de Laranjeiras

<sup>23</sup> Esta é uma classificação ética, baseada nas apresentações de 2002 e 2003.

<sup>24</sup> Ambas as músicas “São Benedito Não Quero Mais Crôa” e “Deus Vos Salve Casa Santa” não foram aqui transcritas.

## O Ritual da Apresentação<sup>25</sup>

Tradicionalmente, no dia da apresentação, os participantes das Taieiras se reúnem bem cedo na casa da organizadora Lourdes para se arrumarem e vestirem as roupas feitas especialmente para o dia<sup>26</sup>.

Enquanto todos se aprontam, ouvem-se sons de caixa e cantos ao longe. São os Cacumbis, grupo formado só por homens (todos negros), vestidos de amarelo, com fitas coloridas ao redor, cantando alegremente cantigas em louvor a São Benedito. Após cantarem e dançarem brevemente na porta de Lourdes, dispersaram-se à procura de sombra.



Foto 03 – *Cacumbi de Seu Deca*



Foto 04 – “Zé Rolinha”,  
*Mestre da Chegança*

Pouco depois vem a Chegança, outro grupo exclusivamente masculino, cujos membros, vestidos de marujos, dançam e cantam cantigas relacionadas com a guerra entre Mouros e Cristãos. Também dançam e cantam na porta da casa. Em silêncio geral do grupo, o mestre faz uma reverência à organizadora das Taieiras e, em seguida, unem-se todos ao Cacumbi, na espera delas.

É importante perceber essa relação entre os três grupos que, em toda ocasião festiva na cidade, se reúnem. Durante a festa de Santos Reis, seguem juntos durante todo o percurso, só se separando após a apresentação na Igreja.

Estando todas prontas, as Taieiras se encontram na porta com os grupos de Cacumbi e Chegança, seguindo em direção ao porto.<sup>27</sup> Vão cantando e dançando pela rua, um atrás do outro, primeiro as Taieiras, depois a Chegança e, por último, o Cacumbi, cada

<sup>25</sup> Essa é uma descrição das festas ocorridas em 13 de janeiro de 2002 e 12 de janeiro de 2003.

<sup>26</sup> Para uma maior informação sobre os adornos das Taieiras de Laranjeiras, indicamos o texto de Cláudia Toscano, referente às taieiras, inserido no livro *Indumentária Folclórica*, transcrito na íntegra no Anexo 2, p. 161.

<sup>27</sup> O porto nada mais é, hoje em dia, que um grande terreno à beira do rio que corta a cidade de Laranjeiras, o Cotinguiba.

qual cantando suas músicas e tocando seus instrumentos. As Taieiras seguem cantando por todo o trecho (cerca de duzentos metros, num total de oito a dez minutos, repetindo a mesma música):

The musical score is for a piece titled 'TL12 – Estrela'. It features three parts: 'Voz Principal' (Main Voice), 'Querequexés' (a rhythmic instrument), and 'Tambor' (Drum). The tempo is marked as '♩ ~ 80'. The lyrics are: 'Ô Es - tre - la Es - tre - la ô es - tre - la do cé - (éu) ca - iu no mar'. A callout for the 'Côro' (Chorus) shows a melodic line with the lyrics 'Ô Es - tre - la Es - tre - la ô es -'. A note on the right side of the score states: 'Segue esse mesmo ostinato rítmico até o fim da música.' (Follow this same rhythmic ostinato until the end of the music.)

#### TL12 – Estrela

Chegando ao porto, cada grupo se reúne num canto para cantar em louvor ao menino Jesus, como nos conta Maria José, mãe de uma das brincantes taieiras:

...vão todos para o rio porque são todos de devoção ao mar. Cacumbi, Taieira e Marujada são praieiros, são do mar. Tem que passar por lá. Tem que agradecer e cumprir com a devoção. (...) Nós vai louvar é Nosso Senhor Jesus dos Bons Navegantes.... na procissão de navegantes os grupos saem juntos de novo. (...) Os três. Sempre juntos na louvação. Sempre foi assim.

Tocando e cantando todos ao mesmo tempo, cada qual uma cantiga diferente, transformam o momento num indefinido caos sonoro, organizado pela coerência da fé. Nesse momento é possível vivenciar o significado profundamente religioso de alguns, em geral os homens mais velhos que, sérios, compenetrados, algumas vezes de olhos fechados entoam fortemente as canções, contrastando com a inocência das crianças que participam das Taieiras.

As Taieiras, a seguir, entoam o canto “Em Porto Chegamos”:

♩ ~ 70

Voz Principal

Querequexés

Tambor

Em Por-to che-ga-mos em por-to che-ga-mos com pas-so lar-go pa-ra mar-char.

Segue esse mesmo ostinato rítmico até o fim da música.

#### TL05 – Em Porto Chegamos

Ao mesmo tempo, a cerca de dez metros um do outro, o Cacumbi e a Chegança continuam suas cantigas.

Seguem então todos para a Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, onde muitas pessoas estão à espera da coroação das Taieiras, um dos pontos altos da festa. Nesse momento as Taieiras executam os “cantos de rua” puxados pela organizadora sem uma ordem exata, variando a ordem e duração de cada uma e de uma apresentação para outra. Porém, percebe-se que todos os cantos são acompanhados pela mesma célula rítmica do tambor e querequexés, não havendo pausa entre um canto e outro. Eis a ordem dos cantos executados no dia 01/01/2003:

Côro

Melódia A

Melódia B

Voz Principal

Querequexés

Tambor

Ô lá vai lá vai Meu São Be-ne-di-to As-sim vai a li-nha do per-dão Ô lá

Segue esse mesmo ostinato rítmico até o fim da música.

#### TL08 – Lá vai meu São Benedito

Espadas

Cíoro

Lou-vor em ter-ra lou-vor em, mar

Voz Principal

Ca-ti-ri-na Mu-bam-ba man-dou me cha-mar

Is-so tu-do é lou-vor is-so tu-do é lou-

Querequexés

Tambor

### TL13 – Catirina Mubamba

Espada

Vozes

Ô mo-ça bai-a-na che-gue na ja-ne-la ô mo-ça bai-

Querequexés

Tambor

### TL11 – Moça Baiana

♩ ~ 80

Voz Principal

O-lha\_o ri-o fun-do Ô re-ma ca-nô-a O-lha\_o ri-o fun-do

Querequexés

Tambor

Segue esse mesmo ostinato rítmico até o fim da música

Ô re-ma ca-nô-a Che-ga na ja-ne-la mor meu bem que a cri-ou-la é bo-a.

### TL01 – Rio Fundo

Ao chegarem à Igreja, cantam o “Bendito”, música de caráter ritualístico pelo seu fundo sonoro contínuo (que a chefe inicia para não ser puxado nem rápido nem lento demais) formado pelo tambor e querequexés, posição genuflexa das taieiras, e melodia de interpretação quase *ad libitum*, com muitos portamentos, dando uma característica melódica singular dentro desse vasto repertório.

~ 120

Solo

Se - nhor. São Be - ne di - to. Tai - é.

Querequexés

Tambor

Segue esse mesmo ostinato rítmico até o fim da música.

São Be - ne - di - to. E va - le - - (ei) - me São Be ne di - to.

### TL02 – Bendito



Foto 05 – Taieiras ajoelhadas no centro da igreja, cantando em louvor a São Benedito (TL02)



Foto 06 – Coroação da Rainha das Taieiras

Durante a missa, a coroa de Nossa Senhora do Rosário é retirada e colocada na cabeça da Rainha Perpétua, e logo em seguida posta de volta no lugar de origem.

Assim feito, dá-se início à louvação aos santos, realizada na nave central da Igreja. Boa parte dos antigos frequentadores da Igreja faz coro aos cantos das Taieiras nesse momento: “Meu São Benedito”, “São Benedito Não Quero Mais Crôa”, “Deus Vos Salve Casa Santa”, “Cotia Macamba”, “Guia com Guia”.

Voz Principal  
Querequezés  
Tambor

O Gui-a com gui-a sai um de-sa-fi-o ô gui-a com gui-a sai um de-sa-fi-o pa-

#### TL04 – Guia com Guia



Foto 07 – Igreja de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário (Fonte: [http://www.brasil.terravista.pt/claridade/2375/Páginas/Patrimônio/Patrimônio%20Histórico.htm](http://www.brasil.terraviva.pt/claridade/2375/Páginas/Patrimônio/Patrimônio%20Histórico.htm) foto tirada por Eduardo Guimarães)

Findos os cantos de Taieiras, é a vez da Chegança, Cacumbi e Cacumbi Mirim fazerem suas homenagens. As Taieiras continuam dentro da Igreja e só se retiram quando esses três grupos finalizam seus cantos. Saem as Taieiras e entra a Marujada, que após seus louvores dá vez ao Cacumbi.

Ao fim da cerimônia, o cortejo retira-se da igreja, e sai rua a fora executando cantos diversos, visitando casas de famílias amigas do grupo. Após cantarem e dançarem dentro ou em frente da casa visitada, as Taieiras ganham um lanche e descansam numa sombra. Nessas ocasiões, uma das músicas mais pedidas é o “Calango”, cuja dança é motivo de brincadeiras entre as participantes e os de fora. Explica-se: durante esse canto, duas meninas ficam dançando uma de frente para a outra, no centro da fileira. Quando o coro

começa o refrão, “Nas cadeiras da mulata, ô Calango, ô dê ó dê ó dê”, as meninas começam a se requebrar, descendo até o chão. Por isso essa música só pode ser dançada por crianças menores de oito anos, para evitar a malícia dos espectadores.<sup>28</sup>



Foto 08 –Dentro da casa do finado Oscar (antigo organizador da chegança)

<sup>28</sup> Por motivos técnicos não foi possível realizar a gravação dessa música.

The musical score is for the piece 'Calango'. It consists of three staves. The top staff is for the 'Voz Principal' (Lead Voice), marked with a tempo of ~80 and a 'solo' instruction. The lyrics are: 'Ca lan - go vez um so - bra - do Ca-lan-(go) De vin - te cin - co ja - ne - las Ca-lan-(go) Ca -'. The middle staff is for 'Querequexés' and the bottom staff is for 'Tambor'. Both instrumental parts feature a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

### TL06 - Calango

A manhã finaliza com o almoço na casa da organizadora, recomeçando o cortejo no meio da tarde, em direção à igreja do Rosário, de onde sai a procissão em homenagem aos santos protetores dos negros.

Nessa procissão vão as imagens dos santos, seguidas por dezenas de grupos populares (Taieiras, Cacumbi, Marujada, São Gonçalo, Reisado, Samba de Coco, entre outros), juntamente com os fiéis, em direção à praça central de eventos, onde todos se apresentam, um a um. Nesse momento as Taieiras executam músicas do repertório aqui classificadas como profanas. Findas as apresentações, os grupos se dispersam. Os esperados shows musicais da noite ainda virão.

Além do dia 6 de janeiro, as Taieiras de Laranjeiras também saem no dia de Bom Jesus dos Navegantes, quando vão em procissão fluvial juntamente com o Cacumbi e a Marujada. Em agosto também participam dos festejos em que se reúnem todos os grupos “folclóricos” de Laranjeiras.

## LAGARTO

Atualmente existem dois grupos de Taieiras na cidade de Lagarto. Serão diferenciados a partir do nome de seus organizadores, doravante referidos como “Taieiras de Seu Gérson” e “Taieiras de Dona Neti”.

Como é de se esperar, existe uma rivalidade entre os dois grupos que extrapola os atos das apresentações públicas, chegando a gerar conflitos pessoais, envolvendo tanto membros dos grupos, quanto da esfera política. Essa mesma rivalidade também está explícita nas estórias sobre a criação de cada grupo e na fundamentação histórica buscada como forma de credibilizar o seu fazer e de se sobressair.

As principais diferenças estão no plano visual (roupas), nas danças realizadas e na estrutura do grupo, sendo que há uma permutação do repertório musical, que não vê fronteiras. Há inclusive dançantes que participam dos dois grupos.

Não se presenciou nenhum tipo de ritual a ser seguido nos dois grupos de Lagarto. A situação, local e estrutura do evento determinam a forma de condução da apresentação, assim como a ordem das músicas a serem executadas. Nota-se também a quantidade bem inferior de músicas em relação ao grupo de Laranjeiras, o que será discutido posteriormente.

### **Taieiras de Seu Gérson**

Segundo seu organizador, Gérson, as Taieiras, originárias da Bahia, foram introduzidas inicialmente na cidade de Laranjeiras, sendo trazidas para a cidade de Lagarto mais ou menos há cinquenta anos.<sup>29</sup> Para Gérson, a ida das Taieiras está relacionada com o Festival de Laranjeiras:

As taieiras são muito mais recentes, foi quando elas vieram de Laranjeiras para aqui, com seu **Pança, Maninho de Silar**. Depois do festival de Laranjeiras, trouxeram as Taieiras pra cá, mas não colocaram crianças, colocaram pessoal da terceira idade... sempre foi assim. (Entrevista com Gérson)

Primeiro seria seu Rubens o organizador das Taieiras, passando para Maninho de Silar e então Pança, seu último chefe.

O grupo que organiza existe há cerca de seis anos, época em que teve a iniciativa de criar a Associação de Folclore de Lagarto. Essa associação conta hoje com cerca de cento e cinquenta sócios que participam dos grupos de Parafuso, Taieira, Reisado, Ciranda e Terno de Zabumba.



Foto 09 – Gérson

<sup>29</sup> Em relação aos textos de Sílvio Romero, disse que o autor referia-se às Taieiras de Laranjeiras e não à cidade de Lagarto, pois “na época dele não existia Taieira em Lagarto”. Para ver referências anteriores à cidade de Lagarto, vide Anexo 2, onde estão transcritos os textos integrais de Sílvio Romero, Prado Sampaio Leite, Melo Moraes Filho e Guilherme Pereira de Melo.

Não há restrições sociais ou religiosas para participar das Taieiras (existe inclusive quatro senhoras da Assembléia de Deus). O único senão está no fato de que para participar das Taieiras a mulher tem que ser virgem, ou não ter mais contato sexual com homens. Por ter optado em formar um grupo com senhoras da terceira idade, a única restrição é o cumprimento da segunda hipótese.

...Aí Laranjeiras formou um grupo de crianças, que na história de Benedito, as Taieiras tinham de ser virgens. A criança, ou então a mulher da terceira idade que não tivesse mais contato com o homem, para que mantivesse a tradição de São Benedito. Então inclusive, nas Taieiras de Laranjeiras continua a tradição de ser crianças, garotas de 10, 12 anos, garotinhas... (Gérson)

Essa exigência básica para pertencer ao grupo é explicada através da sua versão da história de São Benedito:

O rei de Portugal não aceitava um negro numa sala de aula dando aula aos brancos. Ele era professor e estudava para padre. É tanto que lá ordenou-se padre. Mas o Rei não aceitava ele como padre na Igreja, nem no colégio para dar aula. Então o Rei mandou uma carta para ele, para que ele desocupasse o país por causa de sua cor. Ele disse: 'Estou aqui para servir ao Senhor'. Foi a resposta que ele mandou para o Rei. O Rei mandou outra carta para ele: ou ele desocuparia o país, ou iria para a forca. Benedito foi ao Papa, contou toda a história e levou as cartas que o Rei escreveu. O Papa disse a ele: 'Se você está preparado para servir a Deus, não tem nada a ver sua cor com a palavra de Deus'. Ele voltou. O Rei achou que ele era muito atrevido e mandou preparar a forca para que Benedito fosse morto. Ele disse que iria morrer enforcado, mas amando a Deus, os alunos da escola, e a própria Igreja. No dia da forca que prepararam para matar ele, reuniram-se a Igreja e os alunos da escola, e as mães de família para que o Rei não matasse Benedito. Ele saiu para a forca, e lá estava aquela multidão de gente. Nisto, aquele clamor do pessoal fez com que a Rainha se comovesse. Aí a Rainha disse ao Rei: 'Meu Rei, se você matar Benedito, você vai matar todo esse povo.' E o Rei disse: 'Então você resolva o que fazer com ele. Aqui é que ele não pode ficar'. Ele deu as costas, e ela saiu de perto do Rei e mandou tirar a corda do pescoço de Benedito, e disse: 'Você procure sair aqui do país'. Aí ele disse: 'Pra onde é que eu vou?' Ela disse: 'Pra uma terra nova chamada Brasil.' Foi aí que ele saiu de lá no navio negreiro, junto com os escravos e veio para Salvador. E ele continuou em Salvador, fundou a escola, fez a Igreja, santificou-se, morreu aqui e santificou-se. Ficou aí as devotas de São Benedito, que eram aquelas mulheres e crianças que acompanhavam ele, como devotas de São Benedito, pela história dele. (Gérson)

História essa que em muito difere da história de São Benedito. Segundo o verbete “Benedito” no *Dicionário do Folclore Brasileiro* de Câmara Cascudo:

Santo popular na Sicília, nascido em San Fratello e falecido em Palermo a 4 de abril de 1589, com 65 anos de idade. Preto e humilde, não aprendeu a ler e chegou a guardião do seu convento. Profeta e taumaturgo, era venerado em toda ilha e sua imagem foi divulgada antes da canonização regular. Também com ele se verificou o milagre das rosas. Trazia o lixo dos dormitórios do convento numa aba do hábito, quando o vice-Rei da Sicília, encontrando-o, quis ver o que levava. Benedito mostrou-lhe a aba cheia de flores. Sua cor popularizou-o entre os negros, e no Brasil teve prestigioso culto nacional. (1979: 733-34)

E segundo consta na *Enciclopédia Barsa* (1997: 420):

São Benedito, conhecido como "il moro" (o mouro), nasceu em 1526 na aldeia de San Filadelfo, hoje San Fratello, na Sicília, Itália. Seus pais, africanos e servos, teriam guardado continência até lhes ser assegurada a alforria do filho que concebessem. Benedito foi camponês como o pai até os 21 anos, quando se juntou aos eremitas de monte Peregrino. Após oito anos de penitência, ingressou na ordem dos franciscanos, como irmão leigo. Já se falava de sua aura de santidade. No convento de Santa Maria, onde foi guardião, realizava as tarefas mais humildes. Conta-se que um dia levava o lixo das celas na aba do hábito, quando o encontrou o vice-rei da Sicília e lhe perguntou o que trazia. Benedito mostrou-lhe a aba: estava cheia de rosas. É a ele atribuída a expressão "sangue dos pobres", com referência à esmola de restos de comida. Amado de Norte a Sul do Brasil, onde o chamam "o santinho preto", São Benedito morreu em 4 de abril de 1589 em Palermo, na Itália.

Essa versão de seu Gérson da história de Benedito serve convenientemente para acreditar sua prática e reforçar seu poder de comando, por ser o conhecedor da tradição. Toda a estrutura das Taieiras está, portanto, apoiada nessa história, desde o pré-requisito necessário à participação no grupo, à escolha das músicas, e principalmente à coreografia elaborada especialmente (por Gerson) para representar a história de São Benedito. Como já foi discutido, a necessidade de apoiar-se numa história é uma dos elementos que definem se um grupo é folclórico ou parafolclórico. Para garantir seu lugar entre os grupos folclóricos, Gérson se utiliza dessa “tradição inventada” para dar credibilidade a seus grupos. A importância dessa coreografia é percebida tanto em seu discurso exaltado, quanto na preparação do grupo para apresentar-se fora do estado.

Porque quando ela está dançando, ela em círculo, na meia lua, na lança, porque ela faz a lança, porque vem Reis e Rainha, aqui vem o defensor, você vê ela fazendo dentro do palco, aquela coisa toda, faz as duas lanças, faz as duas filas, entrar na lança, sair para a meia lua, ela fica uma dentro, outra atrás assim, é muito bonita a coreografia.

Quando é pra preparar o pessoal pra ir pra São Paulo [Festival de Folclore de Olímpia], eles têm 60 dias aqui, do café da manhã, almoço e lanche da tarde, porque só se apresenta em São Paulo pessoas que tem o conhecimento da cultura, o que é folclore, o que é cultura em Sergipe, não é para ir só para pular. Nós passamos o mês inteiro ensaiando aqui, para a coreografia sair toda certinha. (Entrevista com Gérson)



Foto 10 – Coreografia do duelo das espadas

~100

Voz

São Be - ne - di - to Que di - a vi - es - te

Caixa

Zabumba

Triângulo

Segue esse padrão, com variações rítmicas e de ataque na zabumba.

TLG03 – São Benedito, que dia vieste

E orgulha-se de ser o salvador do folclore de Lagarto porque,

se eu não tivesse me interessado, hoje não tinha folclore em Lagarto. Hoje folclore anda, folclore tem. Se perguntar na cidade quem é seu Gérson, vão dizer: ‘Ele é um lutador, um sofredor do folclore, que faz de tudo para manter o folclore, mas como ele consegue eu não sei’.

Seu discurso segue, repleto de auto-referências como o verdadeiro herdeiro da cultura de Lagarto. Sobre a Associação de Folclore de Lagarto diz que é registrado em cartório, que “é uma empresa por lei” e também registra cada grupo “resgatado”, num total de vinte por enquanto. Por isso reclama do descaso do poder público cujo apoio não tiveram para ir a São Paulo nesse ano, pois “é o Parafuso de Lagarto que representa o estado lá fora, pelo meu trabalho, e não pelo estado, político ou qualquer outro.”

Em suas Taieiras são mais de quarenta participantes. Indispensáveis são o Rei, a Rainha, o *Combone*<sup>30</sup>. As devotas de São Benedito (dançarinas) podem variar de número. Essas usam vestidos brancos longos, enfeitados de fitas coloridas, colares, sapatos brancos e chapéu com aba enfeitada de fita azul ou vermelha.



Foto 11 e 12 – *Rei e Rainha e devotas de São Benedito das Taieiras de Lagarto (Seu Gérson)*

Os percussionistas usam uma calça branca, camisa azul claro lisa e fitas penduradas no chapéu. Observou-se duas possibilidades quanto à presença dos destes. Em Janeiro de 2002, na cidade de Laranjeiras estava presente somente um percussionista que tocava uma zabumba bem grave, quase um surdo, de fabricação artesanal, com peles de couro e baqueta simples. Em Janeiro de 2003, também durante apresentação no Encontro

<sup>30</sup> Que, segundo seu Gérson significa percussionista, em “língua africana”.

Cultural de Laranjeiras, estavam presentes um trio que tocava caixa, zabumba e triângulo. Todos de fabricação artesanal. A caixa só se diferencia da zabumba em tamanho e pelo fato de haver um barbante atravessando a borda inferior encostando na pele. Soa como uma caixa clara, só que mais grave e abafada. Para a transcrição e exemplos sonoros foi utilizada a gravação de estúdio e de campo com o trio de percussão.



Foto 13 e 14 – Combone e Estandarte de São Benedito; Trio de percussão (da esquerda para a direita: caixa, zabumba e triângulo)

Têm em seu repertório somente três músicas, que cantam sem seguir uma ordem específica. Quando se apresentam nas ruas ou em cortejo, não realizam nenhuma coreografia especial mas, em palco ou paradas, obedecem uma coreografia própria de cada música.

~110

Voz

Ê Ê Ma-ra-ca - tu

Caixa\*

Zabumba \*

Triângulo

Segue esse padrão, com variações rítmicas e de ataque na zabumba.

TLG01 – Taieira de Maracatu

The image shows a musical score for the song "Dia de tanta alegria". It includes a vocal line and three percussion lines: Caixa (Cajon), Zabumba, and Triângulo. The tempo is marked as ~96. The lyrics are: "Di - a ô di - a di - a de tan-ta\_a le - gri - a ao Se-". A note on the right side of the score reads: "Segue esse padrão, com variações rítmicas e de ataque na zabumba."

### TLG02 – Dia de tanta alegria

Apresentam-se em diversas ocasiões, mas sem uma data fixa em que sejam “obrigados” a sair. Em geral estão à disposição para viajar a qualquer convite, contanto que tenham as despesas pagas. Assim sendo já se apresentaram em palanques políticos e em inauguração de Igrejas.

### Taieiras de Dona Neti

O grupo organizado por Dona Neti, também conhecido como Taieira Árabe é um tanto incomum se comparado com os demais. Suas roupas em nada se parecem com os demais grupos, assemelhando-se com as vistosas vestes do maracatu pernambucano. Não é por menos que esse seja ao mesmo tempo seu principal trunfo e seu calcanhar de Aquiles.

Formado há sete anos, pelo historiador lagartense Adalberto Fonseca, conta hoje com mais de vinte integrantes. São o Rei, a Rainha, as taieiras, e os músicos de um Terno de Zabumba, que acompanha o grupo. Além das Taieiras, Dona Neti também “herdou” de seu Adalberto outros dois grupos “folclóricos”: o Parafuso e os Cangaceiros, contando com cerca de cento vinte participantes ao todo.

Eu era costureira do grupo, e um dia resolvi dançar. Aí eu fiquei dançando mais eles. Foi chegou o dia sete de setembro e ele disse para mim: ‘Se eu morrer agora, eu estou realizado. Porque eu queria deixar esse grupo folclórico em Lagarto. Porque tinha e acabou. E eu queria deixar com uma pessoa que desse continuação. E eu tenho certeza que você não vai parar.’ (Dona Neti)

São cinquenta e cinco participantes nas Taieiras. Vinte mulheres taieiras, “mulheres velhas que dançavam antigamente pro Rei e Rainha”. Oito moças que são tias, “são as moças que tão aprendendo para quando ficar velhas serem taieira (...) são as samaritanas, aquelas que usam talhas, que levavam água e flores de laranjeira”. As taieiras usam vestidos brancos enfeitados de fitas coloridas, e levam nas mãos espadas ou chocalhos.



Foto 15 – Taieiras de Lagarto (Neti), desfilando pelas ruas de Laranjeiras

Voz Principal

Côro

Tai - e - (i) - ra ô Tai - e - (i) - ra Tai - e - (i) - ra ô Tai -

Côro

Tai e - - (i) - ra - - - - - Tai e - (i) - ra

Solo

e - (i) - ra ô tum tum tum ô tum tum tum Que

#### TLN02 – São Benedito

Dez meninas porta-bandeiras. Quatro mulheres escravas que seguram o pálio, espécie de guarda-sol onde o Rei e a Rainha ficam. O Rei, a Rainha, uma princesa e um príncipe. Cinco tocadores (terno de zabumba) e dois guardas de honra.



Foto 16 – *Guardas de Honra, Rainha, Rei e Princesa. Taieiras de Lagarto*

A quantidade numérica pode variar, mas as funções têm de permanecer, “nem que seja uma”. Não existe restrição para participar, desde que se queira dançar. É formado por mulheres idosas até jovens adolescentes, porém a idade está relacionada com a função de taias ou taieiras. Também se faz necessário a presença do estandarte de São Benedito, o principal homenageado.



Foto 17 e 18 – *Taieiras de Lagarto (Neti)*

Sua versão para o surgimento das Taieiras nos remete à senzala:

Segundo seu Adalberto dizia, que no tempo do Rei e Rainha não existia a senzala? Então, aquelas mulheres, que viviam na senzala, elas botavam aquelas saias godê, com aquelas blusas bem decotadas, mostrando o busto, botavam um turbante na cabeça e dançavam em volta da fogueira. Foi onde surgiu Taieiras. É por isso que chama Taieiras, aquelas meninas que iam buscar água no rio com aquelas taias [jarra para armazenar água]. (Dona Neti)

Quanto ao surgimento do grupo em Laranjeiras, é seu Adalberto quem explica:

Um Árabe ou Libanês que aqui viveu casando-se com uma Lagartense de nome Jardelina, foi criador deste grupo. Vivia ele de mascatear pelos sítios e fazenda vendendo tecidos, bijuterias, perfumes etc. Ele que gostava da estada aqui em Lagarto, resolveu também participar dos festejos, criando o grupo de Taieiras. A indumentária fazia parte do tecido por ele vendido. Era saia rodada, com tecido de Chitão florido, Califom e ainda uma mantilha que cobria os olhos e a cabeça, tal qual a vestimenta da samaritana quando foi apanhar água no poço do api jacob, como relata o próprio Evangelho. Ali estava Jesus, que a defendeu pelo martírio a que estava sendo alvo. Ia ser apedrejada pelos Fariseus, por ser ela uma pecadora. Nasceu assim as Taieiras. (Texto inédito, aqui com atualização ortográfica, transcrito literalmente no Anexo 2, p. 144)

Percebe-se logo uma grande confusão. Misturam-se negros na senzala com as samaritanas bíblicas. Novamente tais explicações nos remetem à necessidade de se buscar embasamento num fato antigo, para maior credibilidade do grupo. Este discurso está sempre presente, mesmo quando Neti afirma não ligar para os comentários de que seu grupo não seja folclórico. Na verdade ela está sempre afirmando sua tradicionalidade através da música e das roupas das taieiras, como contrapeso às inovações introduzidas nas vestes de outros personagens, e assim poder também ostentar a rubrica de folclore.

São acompanhadas por um Terno de Zabumba, que segundo Neti, “dá muito trabalho”, tanto é que em ocasiões que sejam propícias, apresentam-se com som mecânico, tocando uma antiga fita gravada no começo da formação do grupo. Já houve ocasião em que se apresentou com um sanfoneiro, mas não deu certo. “Mesmo se tocar com zabumba, e não for a que a gente tem, não fica bem. Eles já conhecem as músicas, já têm o pique da gente”. O terno é formado por duas gaitas (pifes feitos de bambu), uma zabumba, caixa e um triângulo. A música tocada é característica dessa formação instrumental, com os dois pifes tocando a melodia com contornos melódicos semelhantes, mas não idênticos. Evitamos transcrever o acompanhamento, limitando-nos à melodia vocal. Acompanhando este texto seguem exemplos sonoros com o Terno de Zabumba.

Voz

O di - a(a) - ma - nhe - ce - (u)o sol já cla - re - ou Ba - ta pal - mas di - ga  
 vi - va que\_as Tai - ei - ras já che - gou O di - a(a) - ma - nhe - ce - (u)o sol já cla - re -  
 ou Ba - ta pal - mas di - ga vi - va que\_as Tai - ei - ras já che - gou

### TLN01 - Taieira

Durante as apresentações o Terno de Zabumba também toca músicas instrumentais conhecidas, como a “*Briga do Cachorro com a Onça*”, e canções tradicionais no Estado de Sergipe, como “*Meu papagaio*”. Esse tipo de repertório não invalida a posição do grupo de Taieiras, pois faz parte do “folclore”. Só não podem deixar de estar presentes são as músicas de São Benedito.



Foto 19 – Terno de Zabumba das Taieiras de Lagarto

♩ ~ 120

Solo

Meu Pa - pa ga - io das a - sas dou - ra - das quem tem na - mo - ra - da fi - ca

Côro

meu pa - pa - ga - (io)

Solo

meu pa - pa - ga - (io) quem não tem fi - ca sem na - da meu pa - pa ga - (io)

### TLN03 – Meu Papagaio

Outro detalhe curioso é o fato deste ser o único grupo acompanhado por instrumentos melódicos. Todos os demais são acompanhados somente por instrumentos de percussão, e cantam *a cappella*.

## SÃO CRISTÓVÃO

Com a iniciativa da Pastoral da Terceira Idade da Igreja do Rosário, que conta com mais de trezentos idosos, foram organizados os grupos de Taieiras, Samba de Coco e Reisado, como uma forma de entretenimento. Organizadas pela Irmã Caridade, freira da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em São Cristóvão e por Seu Jorge, no ano de 2001, as Taieiras contam hoje com cerca de vinte e cinco participantes.

No passado (décadas de quarenta e cinquenta), as Taieiras de São Cristóvão foram sucessivamente organizadas pela avó, tia-avó e mãe de Seu Jorge. Vivenciando as brincadeiras populares desde cedo, aos dez anos ele já saía em blocos carnavalescos e tomava “gosto pela coisa”. Aos vinte e dois anos iria para o Rio de Janeiro e por lá se deixaria ficar por trinta anos. Participando intensamente do carnaval carioca, saía em blocos carnavalescos e estava sempre presente nas apresentações das escolas de samba. Passou alguns anos em Angra dos Reis, onde disse também ter existido grupo de Taieiras, retornando a São Cristóvão no fim da década de oitenta. De volta à sua cidade natal, retoma suas atividades festivas e organiza ranchos carnavalescos, costura estandartes, ensaia as músicas, ensina os toques da percussão e puxa os blocos pelas ruas de São Cristóvão.



Foto 20 – Jorge

Ao ser convidado a trabalhar junto com a Pastoral da Terceira Idade da Igreja do Rosário, resolveu reviver as pastoras (como também chama as Taieiras). Essas eram as senhoras que ficavam responsáveis pelas festas na cidade, e daí vem o motivo do grupo ser preferencialmente formado por pessoas de idade.

Então a tradição da Taieira ela vem completando com a história assim, porque se você pega o vigário de uma cidade e coloca uma criança, o povo não acredita que existiu um vigário criança. Então para os grupos ficarem bonitos, você tem que acompanhar a história. Digamos que você vai fazer uma Carmem Miranda. Eu não posso colocar uma menina para fazer esse papel, porque ela já era uma mulher. Não chama a atenção. Pra completar a história você tem que fazer a coisa real. (Jorge)

Essa relação com a história o faz criticar os outros grupos populares, pois “hoje fazem as Taieiras de qualquer maneira e tiram a história da Taieira”. Ao referir-se às Taieiras de Lagarto de Neti, concorda que são muito bonitas, “vistosas”, “luxuosas”, mas afirma que são descaracterizadas, não estando de acordo com a “história”. “O folgado não é o brilho, não, é a história. A cultura quer o real. Em Angra dos Reis era muito chique, mas eu acho que tira o brilho da história”.

As Taieiras de São Cristóvão são formadas pelo Mestre, “quem puxa o samba”; A Pastora, representando a rainha das pastoras; as tiradoras de ladainha, que ficam na frente e puxam versos para as demais responderem; e a porta-bandeira, que leva o estandarte das Taieiras, também chamado da “bandeira do divino”. Este tem um símbolo da Igreja, representando a fé religiosa; um chalé desenhado, representando as pastoras; e desenhos dourados representando o ouro, “porque as Taieiras faziam homenagem ao Imperador”. Não há o papel de Rei nem de Rainha.

Vestem-se com saias decoradas compridas, blusas brancas com chales pendurados no ombro esquerdo, e levam na mão esquerda peneiras enfeitadas. Apesar de haver um estilo para a indumentária, cada qual fica responsável por sua roupa, podendo escolher a saia e o chale da cor que quiser, criando uma beleza visual natural, não pasteurizada (uniformizados).



Foto 21 – *Taieiras de São Cristóvão*

Dizem cantar músicas “antigas”, “tradicionais”, que é para não perderem a “tradição”, mas o resultado sonoro está diretamente ligado com o seu organizador. O acompanhamento instrumental é feito por caixa (ou tarol), reco-reco, ganzá, surdo, tambor e cuíca<sup>31</sup>.

O mesmo instrumental encontrado numa escola de samba carioca, sendo que os ritmos executados são variantes de sambas de enredo. Essa mesma relação não está tão fortemente presente nas melodias, mas o fazer musical, no todo, nos remete imediatamente ao carnaval carioca, de quem Seu Jorge tanto gosta. Basta ouvir poucos segundos das músicas que a comparação é inevitável. Mesmo em músicas como a “Ladainha de Nossa Senhora”, a presença da percussão transforma totalmente o caráter melódico.

Segundo Jorge, as Taieiras louvam a festa de Santos Reis, que na Igreja seria a festa da Sagrada Família. Suas músicas são, portanto, em homenagem a elementos católicos. A apresentação é dividida em cinco partes.



Foto 22 - *Peneira*



Foto 23 – *Percussionistas das Taieiras de São Cristóvão*

<sup>31</sup> No período em que foi realizada a pesquisa não houve a participação da cuíca, pois estava quebrada.

A primeira parte é uma homenagem à festa de Santos Reis:

Coro  $\text{♩} \sim 80$

Ho - je\_ê di - a de San - tos Reis Ho - je\_ê di - a de San - tos Reis To - dos es - que -

Ganzá

Reco-reco

Caixa

Tambor

Surdo

Percussão segue nesse mesmo padrão, com possíveis variações em cada instrumento.

### TSC01 – Hoje é Dia de Santos Reis

Em seguida, a segunda parte é a “festa do presépio, da manjedoura”, e cantam em homenagem à “mais velha Pastora”.

Solo  $\text{♩} \sim 80$  Côro

Tai - ei - ras ê ô tai - ei - ras (a) Pe - zi(nho) prá fren - te pe - zi(nho) prá trás Fui a Na -

Ganzá

Reco-reco

Caixa

Surdo

Tambor

Percussão segue nesse mesmo padrão, com possíveis variações em cada instrumento.

### TSC02 – Taieiras ê

Na terceira parte cantam a Ladainha de Nossa Senhora, que simboliza o mês de maio, mês de Nossa Senhora.

~ 80

Solo Côro Solo

San - ta Ma - ri - a Ro - - - gai por nós San - ta mãe de

Ganzá

Reco-reco

Caixa

Cuíca

Tambor

Surdo

Percussão segue nesse mesmo padrão, com possíveis variações em cada instrumento.

### TSC03 – Ladainha de Nossa Senhora

A quarta parte homenageia as festas juninas e João Batista.

~ 80

Côro

Ô pi - sa meu pe - nei - rou\_o xe - rém ô pi - sa meu pe - nei - rou\_o xe - rém Eu não vou cri - ar ga -

Ganzá

Reco-reco

Caixa

Cuíca

Tambor

Surdo

Percussão segue nesse mesmo padrão, com possíveis variações em cada instrumento.

### TSC04 – Peneira o Xerém

A quinta e última parte é a homenagem à bandeira do divino.

~ 110

Côro

Ve - ne - - - ra meu po - - - - vo Es - se Bra - sil co - lo - ri - al Ve - io de ter - ra dis - tan - te tor - nou - se\_im - por - tan - - - te pra meu Bra - sil - can - tar

### TSC05 – A Festa do Divino

Esta música tem uma história curiosa. Segundo Jorge, depois de visitarem São Cristóvão, na década de setenta, e pesquisarem sobre a festa de Santos Reis, os compositores da escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel pegaram uma das músicas das Taieiras (“Festa do Divino”), fizeram um samba de enredo baseado na festa de São Cristóvão e ganharam o desfile das escolas de samba.

Na verdade esse samba é do ano de 1974, quando a Mocidade ficou com a quinta colocação no desfile das escolas principais, sob a direção do carnavalesco Arlindo Rodrigues. Ao comparar as duas músicas, identifica-se rapidamente que uma é variante da outra, mas por falta de informações sólidas não podemos afirmar se a estória de Jorge é verdadeira, ou se aconteceu exatamente o oposto: sendo ele amante dos sambas cariocas, teria utilizado um samba de enredo que fala sobre a Festa de Reis na recriação das Taieiras de São Cristóvão. Segue abaixo a letra de ambas as versões.

#### Mocidade Independente (1974)

Delira meu povo  
Neste festejo colossal  
Vindo de terra distante  
Tornou-se importante e tradicional

Bate tambor, toca viola  
A bandeira do Divino  
Vem pedir a sua esmola

O badalar do sino anuncia  
A coroação do menino  
Batuqueiro, violeiro e cantador  
Alegram o cortejo do pequeno imperador

Leiloeiro faz graça  
Com uma prenda na mão  
A banda toca com animação

Oh que beleza a festa do Divino  
Flores, músicas e danças  
E fogos explodindo

Roda, gira, gira, roda  
Roda grande vai queimar  
Para a glória do Divino  
Vamos todos festejar

#### Taieiras de São Cristóvão (2003)

Venera meu povo,  
Este Brasil colonial  
Veio de terra distante  
Tornou-se importante pra o meu Brasil cantar

Bate tambor, toca viola  
Que a bandeira do divino  
Vem seguir a sua escola

O badalar do sino anuncia,  
A coroação do divino.  
Violeiro, batuqueiro e trovador,  
Todo mundo canta para o imperador.

E a gente dançando  
Com uma prenda na mão  
E a turma toda com animação

Ó que beleza, é a festa do divino  
Com banda e música  
E com muita empolgação

Roda gira, gira roda  
Roda grande eu vou girar  
Para a glória do divino  
Vamos todos festejar

Outro acontecimento semelhante ocorreu com a gravação da música “A Festa do Santo Reis” por Tim Maia em 1971. A música é idêntica, mas a letra tem algumas diferenças:

## Tim Maia (1971)

Hoje é o dia do Santo Reis  
 Anda meio esquecido  
 Mas é o dia da festa de Santo Reis

Eles chegam tocando sanfona e violão  
 Os pandeiros de fita carregam sempre na mão

Eles vão levando, levando o que pode  
 Se deixar com eles, eles levam até os bode

## Taieiras de São Cristóvão (2003)

Hoje é o dia de Santos Reis  
 Todos esquecidos que hoje é a  
 festa de Santos Reis.

Onde vem tocando sanfona e violão,  
 Também tem cuica, pandeiro e marcação.

È festa da gente, é festa de reis,  
 É festa de todos, é festa de Deus.

Dessa vez relatos orais nos convencem ser essa uma música da tradição popular, mesmo que não sendo unicamente relacionada às Taieiras.

As Taieiras de São Cristóvão não têm restrições para participação, exceto a idade como já foi discutido anteriormente (com a exceção de duas meninas). Cada participante é responsável por suas roupas, e Seu Jorge responsabiliza-se pelo estandarte e enfeites adicionais. Desta forma, não dependem de instituições públicas para realizar as apresentações, apesar de receberem uma remuneração quando são chamadas pela prefeitura ou outros festivais para se apresentarem.

**JAPARATUBA**

O grupo da cidade de Japaratuba existe há cerca de trinta anos, e sua história está intimamente relacionada com sua idealizadora e organizadora, Dona Ieda.

No início da década de setenta, Dona Ieda era diretora da Escola Mobral em Japaratuba. Por ser esta uma escola pública, com altos índices de reprovações e criminalidade, imaginava a possibilidade de organizar grupos populares para dar aos jovens alguma forma de ocupação.

Durante uma reunião de diretores de escolas públicas de Sergipe, realizada em Aracaju, lançou a idéia da criação de um grupo “folclórico” na escola, agradando a todos os presentes. Prontamente Lúcia, a representante da cidade de Laranjeiras, indicou que se fizesse um grupo de Taieiras. Sem nunca ter ouvido falar sobre esse folguedo, Dona Ieda não sabia o que fazer. Foi Lúcia, a representante de Laranjeiras quem conseguiu um disco com gravações de Taieiras, de onde Ieda aprendeu as músicas. Copiou as roupas,

acrescentando alguns detalhes, e começou a ensaiar o grupo formado por alunos da Escola de Japaratuba da qual era diretora. Anos depois formaria outros dois grupos com o mesmo propósito: o Pastoril e o Batalhão.

Com o tempo e seu desligamento da escola, outras pessoas passaram a integrar as Taieiras que, de acordo com Ieda, não tinham restrições de idade, cor ou credo. Como os demais grupos, são formadas basicamente por mulheres e a participação masculina se limita à figura do Rei e dos tocadores.

Sua estrutura é baseada nas Taieiras de Laranjeiras, e suas roupas são bem parecidas, com a diferença de que “as Taieiras de Laranjeiras é uma mistura, a nossa não, é tudo vermelho e branco”. As músicas foram aprendidas com o disco ganho, mas o caráter lento não agradou Dona Ieda, que tratou de adapta-las ao seu gosto pessoal:

Depois do disco, começamos a ensaiar. Mas o de lá de Laranjeiras é muito lento, as músicas é lenta. Mas eu achei aquilo muito feio, colocava na vitrola e ouvia, aquelas músicas muito calma assim demais, aí eu mandei esquentar mais um pouco. [Primeiro cantou a música Rio Fundo (TL01) num andamento lento, depois cantou mais rápido] Aí as meninas viram, dançam, as mulheres sabe, porque não tem idade pras taieiras. Pode dançar até velha se quiser dançar. (Dona Ieda)

A referência às Taieiras de Laranjeiras é constante, inclusive quanto ao ritual de apresentação. Para Ieda, Lourdes (na época da entrevista, ainda vivia), que era “filha de santo”, “sabia se preparar”, e ela não. Como disse, “a nossa também é um pouco profana, mas eu nunca a fiz como tem que ser” Essa relação será melhor detalhada no capítulo seguinte.

Esse grupo apresentou-se por muitos anos em diversos festivais culturais, e com regularidade nas festas anuais de Santos Reis em Japaratuba. No entanto, devido ao que a organizadora chama de “falta de incentivo da prefeitura”, as apresentações cessaram há alguns anos. Mesmo no ano de 2003, quando iria se apresentar como pagamento de uma promessa, não saiu por falta de ajuda dos órgãos públicos.

Com esse hiato nas apresentações, não foi possível fazer gravações musicais, e todos os fatos aqui descritos foram narrados em entrevista com a organizadora.

## CAPÍTULO 3

### O SAGRADO E O PROFANO E SUAS RELAÇÕES SOCIAIS

As manifestações musicais populares brasileiras estão quase sempre envolvidas com algum aspecto religioso, seja dentro de um ritual ou simplesmente como festa para louvar o sobrenatural. Presentes no cotidiano brasileiro desde a colonização, as festas católicas, representadas nos autos religiosos, deram origem a diversos “folguedos” ou “danças dramáticas”. Como bem observou Rita Amaral,

Como as festas se referem em geral à história e aos mitos (celebrações de datas cívicas, colonização, ou ainda a fenômenos religiosos, como o aparecimento de santos, milagres etc.), é praticamente impossível falar nelas sem recorrer a estes temas. (Amaral, 1998)

Quanto às relações entre as festas e o sagrado Durkheim (2000: 417) bem as percebeu ao afirmar:

...toda festa, mesmo quando puramente leiga por suas origens, tem certos traços da cerimônia religiosa, pois sempre tem por efeito aproximar os indivíduos, pôr em movimento as massas e suscitar, assim, um estado de efervescência, às vezes mesmo de delírio, que não deixa de ter parentesco com o estado religioso.

Um prévio e claro entendimento da relação complexa que o sagrado e o profano mantêm entre si seria, portanto, algo a que não se pode fugir. Afirma Caillois (1988: 15), entretanto, que “no fundo, sobre o sagrado em geral, a única coisa que se pode afirmar com validade está contida na própria definição do termo: é que ele se opõe ao profano”. Dois pólos de uma dialética inerente à cultura humana, o sagrado e o profano, como atesta adiante o mesmo autor, “apenas se definem rigorosamente um pelo outro. Excluem-se e opõem-se” (Caillois 1988: 19).

O sagrado está presente de diversas formas dentro de uma sociedade. Desde objetos, seres, nos espaços físicos, ou no tempo, praticamente tudo pode ser revestido da aura e do sagrado. Não sendo uma qualidade própria ao ser, é atribuída a partir do que o objeto sagrado representa simbolicamente para o indivíduo. Como nem sempre essa

qualificação é verbalizada ou racionalizada, é necessário que se interpretem as informações obtidas para que se descubra onde, como e quando o sagrado está presente. Dessa forma, o que pode ser interpretado como um fato cotidiano reveste-se de sacralidade, a depender da relação que o indivíduo conceba entre seu fazer, o local e a época.

Para Durkheim, portanto, é possível que algumas das “representações, cujo objetivo único é atualmente distrair, sejam antigos ritos que mudaram de qualificação” (2000: 415). Tal ocorre a partir do momento em que a relação entre a sociedade e sua representação histórica passa a cair no esquecimento.

Entendendo o termo “qualificação” como uma referência implícita a “função”, até aqui não haveria necessariamente uma perda de função, mas apenas substituição de uma por outra. Se pensarmos as culturas em termos de sistemas, e estes constituídos de vetores culturais, à maneira de Leslie White (1978), seria possível cogitarmos até da possibilidade de persistência de um determinado vetor após perda substancial de sua função, ou seja, sua obsolescência. Bastaria um passeio a esmo nos corredores de um número significativo de conservatórios brasileiros, se não todos, para que isso se observe. Não é que se deixe de lado a concepção cultural sistêmica, de um todo de alguma maneira integrado, mas que seu funcionalismo não pode ser entendido de maneira mecanicista, estática e radical. Logo, o que foi particularmente um rito comemorativo com conotações sacras pode passar, com o tempo, a uma comemoração festiva sem vínculos representativos nem religiosos. Isso não deixa de envolver um certo grau de paradoxo, embora Durkheim o atenuie ao dizer também (2000: 415) que “as fronteiras entre esses dois tipos de cerimônia são tão flutuantes que há algumas das quais é impossível dizer com precisão a qual dos dois gêneros pertencem”.

O enfoque desse texto se dará a partir de uma perspectiva antropológica da relação entre os grupos de Taieiras e a sociedade na qual estão imersos, discutindo como os aspectos religiosos (sagrado) e de diversão (profano) se refletem no comportamento dos líderes e atores sociais participantes (grupo e comunidade).

## O SAGRADO

Os grupos de Taieiras estudados têm todos em comum o fato de cantarem músicas em louvor a São Benedito e a Nossa Senhora do Rosário. A única exceção é o grupo de São Cristóvão que, ainda assim, faz referências a símbolos e santos católicos tais como Maria e João Batista. A menção dos santos é uma constante nas letras, excetuando-se determinadas músicas cantadas pelas Taieiras de Laranjeiras nas casas que visitam (ver TL04, TL06 e TL07). O simples fato de verbalizarem um tipo de comportamento religioso, porém, não confirma a existência de uma verdadeira relação religiosa. De um ponto de vistaêmico, a maioria dos participantes se expressa como devota dos santos supracitados, afirmando que as Taieiras são um grupo religioso. O que se percebe, entretanto, longe dessa aparente simplicidade, é que os aspectos religiosos por vezes se confundem com os profanos, envolvendo sincretismos (vistos aqui como mesclas de elementos irreconciliáveis, até mesmo contrários, embora não necessariamente assim, por via de pressões externas), ou superposições religiosas não ortodoxas (às quais estamos reservando um caráter deliberado), ou até como um meio de garantir supremacia e poder sobre os demais participantes.

A mais forte ligação religiosa está presente no discurso dos coordenadores ao explicarem a origem das Taieiras. Para seu Gérson, está na própria história de São Benedito: as senhoras e crianças que protestaram contra seu enforcamento tornaram-se suas devotas, manifestando seu louvor através dos cantos, nas Taieiras. Para D. Neti, entretanto, herdeira das lições de Seu Adalberto, fundador do grupo e historiador local, as Taieiras representam as samaritanas que levavam água do poço em talhas (jarros) e agora cantavam em homenagem a São Benedito e Nosso Senhor<sup>32</sup>. Em Laranjeiras, sua origem é atribuída a uma promessa ao santo. Por último, em São Cristóvão, Jorge diz que as pastoras eram as senhoras que organizavam as festas em homenagem ao nascimento de Jesus.

---

<sup>32</sup> Aqui se tem uma dose considerável de elaboração de fragmentos dos Evangelhos cuja origem parece ser Seu Adalberto. Como já vimos, tratando da indumentária das Taieiras, faz uma direta alusão ao uso de “saia rodada, com tecido de chitão florido, califom e ainda uma mantilha que cobria os olhos e a cabeça, **tal qual a vestimenta da samaritana quando foi apanhar água no poço do api jacob [rabi Jacó?] como relata o próprio Evangelho** (grifo nosso). A passagem é exclusiva do quarto Evangelho (João 4, 5-42), aparentemente ausente dos evangelhos sinópticos, aparecendo em algumas traduções para o Português com o subtítulo: “A conversa com a Samaritana” (Cf. a TEB, Tradução Ecumênica da Bíblia). Mais adiante, ainda completa: “Ali estava Jesus, que a defendeu pelo martírio a que estava sendo alvo. **la ser apedrejada pelos Fariseus, por ser ela uma pecadora** (grifo nosso).” Aqui as glosas são de várias passagens dos evangelhos que tratam do perdão aos pecados. Lucas 7, 36-50, será talvez a versão mais detalhada, com o subtítulo “Jesus e a pecadora”, na Tradução Ecumênica, salvo que nada parece ter com samaritanas.

Mas é fácil notar que somente as Taieiras de Laranjeiras possuem um ritual específico para a apresentação, cuja modificação de estrutura correria risco de sanções pelo sobrenatural. No entanto, essa sacralidade se dilui quando a apresentação é transplantada para outra época e local como, por exemplo, festas públicas em que sejam convidadas para desfilar. Este grupo, porém, deve ser entendido separadamente, pois seu vínculo com o terreiro Nagô é por demais estreito para que se possam dissociar os conceitos que os regem, mesmo que um cultue entidades africanas e o outro santos católicos. Neste caso, além de um sincretismo religioso, configura-se também uma sobreposição de conceitos de uma prática para a outra.

O melhor exemplo de sincretismo está na saudação que as Taieiras fazem no Porto. Confirmando uma relação já apontada por Dantas há trinta anos (1972: 72), Helena, atual organizadora das Taieiras, é enfática ao afirmar que as Taieiras vão “salvar a rainha das águas, que é Iemanjá”.

Já a sobreposição de conceitos religiosos do terreiro Nagô para as Taieiras é menos óbvia, porém mais enraizada. Para Helena, a Alôxa (corruptela de Ialorixá) é quem deve tomar conta das Taieiras, “porque as Taieiras são de Santa Bárbara”. Mas como resultam de uma promessa da mãe de Umbilina, “se ninguém do Nagô quiser ficar, uma pessoa de fora pode tomar conta, se souber tudo direitinho”.

Musicalmente essa sobreposição também está presente. Durante a última apresentação das Taieiras sob o comando de Dona Lourdes, no dia 13 de janeiro de 2002, as Taieiras participaram dos festejos em homenagem aos Santos Reis, São Benedito, e Nossa Senhora do Rosário. Eram cerca de vinte crianças e adolescentes, muitas delas estreando no grupo, entre os quais o “patrão” (menino que toca tambor, como já vimos). Sua inexperiência patente exigia correção a toda hora. Seus erros de execução causavam impaciência às “guias” (puxadoras dos cordões). Tanta insistência na correção dos toques, aliada ao sapato apertado que muito o incomodava, pode tê-lo feito desistir de aparecer para o cortejo dos santos, à tarde. Quando o desfile chega à praça central, os grupos começam a se apresentar individualmente, ora em frente ao grande palco armado com equipamento de som destinado ao show da noite. As Taieiras se apresentam em primeiro lugar, como já disse no capítulo anterior. Soaram as melodias e os querequexés, mas faltava o tambor. D. Lourdes, sem titubear, embora cansada e abatida pela doença, começou a tocá-lo ao mesmo tempo em que cantava no microfone que um dos organizadores segurava. Em nenhum momento deixou de tocar o tambor.

Essa atitude, embora pareça corriqueira para um leigo, reveste-se de significado ao olhar atento do estudioso. Sendo Lourdes chefe de terreiro Nagô e a presença da percussão (tambores e cabaças) essencial nos festejos e nas práticas rituais, seu comportamento pode ser interpretado como uma transposição de conceitos musicais. Concebendo a apresentação das Taieiras também como um ritual, seria inaceitável pô-la em prática sem a sacralidade do tambor.

A função da percussão nos ritos afro-religiosos tem sido constantemente documentada. Diversos autores listam o tambor como elemento sagrado nos terreiros, principal responsável pela comunicação com o divino e condutor do transe. Segundo a descrição de Beatriz Dantas (1988: 95) de uma cerimônia realizada no terreiro Santa Bárbara Virgem, o festejo é

Concebido como um agregado de ritos específicos, conjugados de maneira a formar uma unidade, unidade que é expressa pela mãe de santo nos termos ‘pra fazer o festejo tem que abrir e tem que fechar o terreiro’, o festejo inclui, necessariamente, sacrifício de animais, repastos coletivos, **danças aos sons dos tambores, permitindo que os orixás baixem no corpo dos fiéis** (nosso grifo).

A própria Umbilina, em relato à pesquisadora, diferenciando seu terreiro dos demais “misturados” ou “toré”, cita como um dos elementos característicos a forma dos tambores e os seus toques:

Alexandre [o Nagô que teria traído as origens aderindo ao Toré] tem lá uns tambor comprido. Aquilo é tambor de terreiro caboclo. Tambor de nagô é desses aqui [abaulados e com formato de barrica].

Os toque desse pessoal do toré é diferente dos daqui. Aqui é toque dos tronco velho dos africanos. Por aí é tudo invenção. (Bilina, *in* Dantas, 1988: 96-7)

Mais um fato relevante a ser notado é a relação timbrística muito próxima entre as Taieiras e o terreiro Nagô. Nas Taieiras, o instrumental se reduz a um tambor, tocado com baqueta (um pedaço de cabo de vassoura com ponta enrolada com tecido), e aos querequexés (idiofones sacudidos). No terreiro, utilizam-se cinco tambores percutidos com as duas mãos; as cabaças e xerés (pequenos chocalhos utilizados em certos rituais). A associação de dois timbres específicos apenas (tambor ou tambores, e querequexés ou cabaças) aproxima um ritual do outro.

Já a atual organizadora das Taieiras dá uma explicação mais simples à presença essencial do tambor no grupo, dizendo que “tem que ter o tambor. Sem o tambor a gente não pode dançar” (Helena). Esta na realidade é uma outra função essencial ao tambor, que só pode ser entendida no contexto da apresentação das Taieiras juntamente com os demais grupos da Chegança e Cacumbi. Os três seguem o trajeto pelas ruas da cidade um seguido pelo outro com uma distância de menos de cinco metros, como já vimos. O resultado sonoro é muito confuso: para qualquer um dos grupos, a qualquer momento, é possível ouvir a percussão dos outros dois. Tamanha é a confusão, que é bastante comum que as últimas taieiras confundam os versos e cheguem a cantar atrasadas em relação às guias.

Dessa forma, o tambor tocado pelo “patrão” das Taieiras serve como um referencial se não para unificar o canto inteiro, pelo menos para dar coesão e unidade à resposta nos refrões. Este, circunstancialmente, será o motivo do tambor ser tocado tão forte. A dinâmica imposta, que num primeiro momento pode ser considerada pouco musical é, na verdade, extremamente funcional. Se o tambor for tocado muito baixo, as últimas taieiras ficarão ainda mais confusas articulando sua música aos pandeiros e caixa da Chegança.

A característica sacra das Taieiras de Laranjeiras alcança seu clímax na coroação da Rainha, após a missa na Igreja de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário. É compreensível e de se esperar, portanto, pela proeminência dos aspectos sacros, uma resistência imposta à mudança musical, também.

De acordo com Nettl:

Music may resist change if it is associated mainly or exclusively with a particular domain of culture that changes less readily than do most activities. Religion is the most obvious example, and religious music seems in many societies to change less readily than the secular. (1983:178)

Esse quadro está presente na maior parte dos discursos sobre mudança no comportamento, em relação ao grupo. Torna-se ainda mais rígido quando se alia a isso um conceito de “folclore” trazido de fora, fazendo ainda mais necessária a preservação do antigo. Irmã Caridade, sobre as Taieiras de São Cristóvão, faz questão de frisar que as músicas que cantam são antigas, tradicionais, porque tinham de manter a tradição.

Ao mesmo tempo, Blacking nos alerta que:

There is music that must be performed in the same way on every occasion, and there is music whose performance is expected to vary from one occasion to another. The former is particularly true of ritual music, but even within a corpus of ritual music, the same distinction may be made. (1995: 152)

No caso das Taieiras de Laranjeiras, cada situação e contexto tem seu repertório prescrito e toda sua apresentação no dia de Reis deve ser vista como um ritual. Existem músicas, contudo, em que são permitidas criações textuais. A possibilidade de “tirar versos”, aliás, está presente também nos dois grupos de Lagarto. No caso específico de Laranjeiras, durante as músicas “Assim Governador” e “Copacabana” (TL07) as participantes são encorajadas a “tirar versos” entre cada repetição do refrão.

Faz-se necessário, no entanto, entender que a inovação não é considerada uma criação, nem mesmo uma mudança musical. Tal inovação é feita principalmente no texto dos cantos, sendo que há, obviamente, uma adaptação rítmico/melódico a partir de uma melodia “original” puxada pela coordenadora. Assim sendo, a frase melódica, puxada por Dona Lourdes na gravação de 1995, adapta-se de acordo com o texto na transcrição seguinte, cantada por uma das taieiras.

A ru - a da Ca - cim-ba vou man - da a-la-dri - á com pe - dri - nha de bri - lhan-te pa-ra\_as Ta-ie-ras pas - sá

Quem me de-ra de-ra de-ra quem me de-ra pi\_a-mi - só Eu dei-tar na su-a ca-ma\_e-me co-brir com seu len - çol

#### TL07 - Copacabana

Esse recurso de inovação textual sobre uma melodia já estabelecida é algo normal e bastante utilizado nas mais diversas manifestações populares. Kilza Setti nos dá um testemunho, em seu trabalho com os caiçaras paulistas (1985: 117-18):

Em geral, como já se observou, quando ocorre uma renovação, esta se situa mais no âmbito dos textos. Importa criar textos novos, ou variantes destes, porém respaldados em melodias já existentes. Há, por exemplo, um repertório poético tradicional, sistematicamente retomado pelos músicos, que utilizam matrizes já aceitas e consagradas pela coletividade... São raras as inovações

que possam ocorrer na matéria estritamente sonora, ou seja, no som puro, destituído de carga semântica do texto, e se poderia dizer que não são inovações, mas variantes das matrizes tradicionais.

De acordo com Nettl, “A musical system may seek a kind of equilibrium in which the close interrelationship of the components plays a major role. Change in one parameter is likely to require or encourage changes in others” (Nettl, 1983: 182). Esta é uma provável fonte de estímulo à inovação musical.

Helena, ao puxar versos na música “Copacabana”, em 2003, modificou parte do aspecto melódico, introduzindo um cromatismo antes não existente em nenhuma das músicas de todo o repertório. Estaria abonando a hipótese acima de Nettl, incompreensível se fosse música de status sacro. O equilíbrio de que fala Nettl, no caso de Kilza, parece mais se aplicar a uma compensação entre o que muda e o que não muda.

Ao mesmo tempo em que existe certa “liberdade” em algumas músicas, é na religião que Helena vai justificar a preservação do repertório e das práticas rituais, quando afirma que tudo tem que ser “igualzinho como Dona Bilina deixou.” Sua convivência no terreiro Nagô e nas Taieiras dos oito aos dezoito anos, ainda no tempo da finada Umbilina, explica de certo forma esse seu apego à memória da antiga chefe. O fim da infância e toda a adolescência são um período em que o caráter e personalidade em formação estão muito sujeitos a influências. Para reforçar o quadro, a própria Helena considerava a Umbilina uma “mãezona” que “ia com ela pra tudo quanto era interior”. Portanto, entende-se claramente a constante referência às práticas de Umbilina, e a insistência de que “As coisas da finada Bilina não podem morrer. É uma tradição que tem que continuar”.

Afirma, contudo, que gostaria de mudar os chapéus que atualmente são feitos de papel crepom, para chapéus de palha forrados com tecido, pois são mais resistentes e não teria o trabalho de refazê-los anualmente (é ela quem faz os chapéus há já algum tempo). Mas tal mudança só pode ser efetuada se o “santo” ou a própria finada Umbilina “vier” (incorporar em alguém) e autorizar a mudança. Em relação à música é enfática ao afirmar que não pode mudar em hipótese alguma, nem tampouco criar.

Neti também se refere à música como elemento caracterizador do grupo e que confere credibilidade ao ritual e ao seu grupo. Este é bastante criticado (já o dissemos) pela liberdade no uso dos trajes inovadores. É na música que Neli se defende, mantendo através dela a tradição das Taieiras. Seria, portanto, um outro exemplo de compensação entre o estável e o mutável.

Minhas Taieiras são muito luxuosas, e tem uma pessoa aqui que sempre reclama disso. Mas eu não sou caranguejo pra andar pra trás. Eu vou pra frente, né. Eu não tiro as músicas, e nem tiro as fitas, que estão nas roupas, nos chapéus. (...) Eu leio muito os livros, sabe, e não tem problema. Sabe, os grupos de Salvador, que tem em Recife? São mais luxuosos que os meus. E eu nem posso. Se eu pudesse eu botava mais luxo. Não importo isso que eles falam. Eu não posso tirar as músicas, o estandarte, não posso tirar as danças entendeu? O pisado que tem no pé, isso eu não posso tirar. Mas roupa não tem problema. E nem tiro a roupas das Taieiras, os vestidos e as fitas. A nossa sim, porque nós estamos dançando pros Reis. (Claudineti)

Está se referindo às músicas em homenagem a São Benedito, pois dentro de seu repertório existem músicas de “domínio público”, cujos compositores o tempo e interesses pessoais esqueceram. São músicas “boas para dançar”. É esse aspecto o mais importante em seu grupo, pois as músicas e sua ordem são escolhidas de acordo com o fôlego das participantes. Duas músicas rápidas, seguidas e sem pausa, não são aconselháveis, pois depois “ninguém agüenta mais”.

Gerson, por sua vez, utiliza a relação religiosa das Taieiras como elemento de validação do seu grupo, uma vez que faz questão de seguir a história de São Benedito, “como está escrita nos livros”. Entre estes elementos podemos citar a restrição de contato sexual para participar no grupo, as roupas utilizadas, e a coreografia criada para representar a história de São Benedito. Sendo Benedito negro batizado em terreiro, segundo Gérson, a dança das Taieiras reflete a dança de um terreiro de candomblé, e sua descendência africana está presente no grupo.

As Taieiras vieram dos centros de candomblé, porque o próprio São Benedito era o chefe do terreiro, depois de morto, por que vivo ele era padre, professor e celebrava a missa... mas, como ele era um negro, era da África, batizado em terreiro de macumba, eles tinham conhecimento e certeza que Benedito estava vivo, e não morto... [ele] incorporava nos pais e mães de santo num terreiro de macumba para rezar, curar, fazer todos os milagres depois de morto. Por isso as Taieiras se vestem, elas colocam aqueles rosários, aqueles fios de conta, no estilo de uma mãe de santo. (...) Ela é uma dança africana, o estilo é africano. (Gérson)

Essa relação das Taieiras com religiões afro-derivadas também está presente em Japarutuba. Sua organizadora, D. Ieda, que “dava assim por um grupo folclórico”, ficou impressionada com os maus acontecimentos que cercavam suas Taieiras. Inicialmente

pensadas como uma diversão para os jovens do Colégio Mobral de Japaratuba, não imaginava “que tinha essa ciência toda por trás disso”, referindo-se a um possível rito praticado pela finada Lourdes, antes de se apresentar. Ao se comparar às Taieiras de Laranjeiras, o fato de Lourdes ter sido “filha de santo” mudava tudo, pois “ela sabia se preparar e eu não. Elas [Taieiras de Laranjeiras] fazem o culto nas águas, que é obrigação fazer o culto a Iemanjá, nós não fazemos e às vezes nos damos muito mal por causa disso” (Ieda).

Ieda cita como, mais impressionante acontecimento, o transe de uma das suas taieiras. Aconteceu após a missa, quando o padre costumeiramente faz um sermão e em seguida a coroação dos Reis. Finda a missa, todos os grupos presentes circulam a praça central, tocando todos ao mesmo tempo. Após começarem a desfilar, uma das taieiras “pegou o santo”. D. Ieda ficara pasma e imóvel. Uma mulher disse que sabia o que estava acontecendo: pegou a taieira em transe, “deu uns balanços e pronto, se aquietou.”

O transe, na concepção de Rouget, envolve uma série de elementos que o contrapõe ao êxtase. Seriam estes elementos: movimento, barulho, estar acompanhado, amnésia, sentidos aguçados, falta de alucinação. (Rouget, 1985: 11). Para o autor, o transe é um estado de inconsciência temporária, cuja duração é indeterminada, mas após interrompido, a pessoa retorna ao estado de consciência anterior.

Sendo um estado de consciência não usual, Rouget nos remete a uma dinâmica do transe:

The modification of the state of consciousness characteristic of trance follows a process comprising a sequence of distinct phases whose sequential order obeys a particular internal logic. These successive phases – preparation, onset, climax, resolution – each present particularities that vary significantly from one cult to another. (Rouget, 1985: 31-2).

E, ao relacionar a música com estados de possessão afirma:

Music can undoubtedly sensitize a subject to the call of possession, and can thus contribute to awakening his vocation; however does not mean that music is responsible for the psychological disturbances he encountered and which led him to follow this path. (1985: 65)

Voltando ao exemplo de Japaratuba, podemos imaginar a situação como um estado de transe. Iniciado na concentração durante a missa, desencadeado pela música das

Taieiras e dos demais grupos presentes, a multidão e o barulho tudo fazendo para a pessoa atingir o clímax durante o cortejo e interrompido através da interferência de terceiros. É importante notar que a pessoa que entrou em transe também participa de culto afro, já estando pré-disposta física e mentalmente para situações como a que ocorreu.

Agora, com a ajuda de uma das taieiras que “dança xangô”, D. Ieda começou a fazer um ritual de preparação para a apresentação das Taieiras. Esse ritual acontece sempre no dia anterior, à noite (o grupo tem que se aprontar e sair muito cedo, então não dá tempo de preparar todo o ritual de manhã logo antes das Taieiras sair), quando essa participante, mais outras mulheres que também “dançam xangô”, levam água de perfume e flores brancas para um cruzeiro que fica em frente à igreja, e lá cantam e dançam. Após começarem a preparar esse ritual, nunca mais aconteceu nada de mal durante as apresentações.

## **O PROFANO**

Sem perder de vista o ensinamento de Merriam, segundo o qual o “etnomusicólogo compartilha com as ciências sociais e as humanidades a procura pelo entendimento do comportamento humano”<sup>33</sup>, compreender a função social dos grupos, e como ela se reflete na música a partir da ocasião e uso, torna-se um corolário da afirmação do autor. As características presentes na relação indivíduo-grupo serão consideradas a partir de três observações externas tomadas como típicas: fuga da realidade, socialização e ganhos materiais.

### **Fuga da Realidade**

Observa-se no indivíduo a sua transformação durante as apresentações. A busca pela fantasia se configura de duas formas distintas, mas são ambas conseqüências de uma tentativa de fuga da realidade como forma de alívio à rigidez da vida diária. Pensando

---

<sup>33</sup> “The ethnomusicologist shares both with the social sciences and the humanities the search for an understanding of why men behave as they do.” (Merriam, 1964:16)

a festa como uma válvula de escape, o indivíduo deixa de representar a si mesmo, ao vestir uma máscara e assumir sua fantasia.

Na primeira dessas duas modalidades, da qual trataremos de imediato, o sujeito se permitindo levar pela coletividade, sente-se livre para agir de maneira não convencional, dissolvendo-se no anonimato. Serra (2000: 59), ao comparar as condutas adotadas na Igreja e no Largo, durante as festas, escreve:

No Largo, ao vozerio somam-se as músicas em alto volume – músicas populares, de forte apelo sensual e marcada acentuação rítmica, nos padrões da moda ou de uma tradição jocosa, em seqüência não previsível, brotando de distintas fontes. Os risos e exclamações se cruzam, os diálogos se entrecortam e superpõem; pessoas desconhecidas conversam entre si e tratam-se com expansiva familiaridade....

Brincar com liberdade, sem ser importunado, é uma das vantagens de se estar participando de um folguedo popular. Todos os preconceitos que o indivíduo carrega e que limitam suas ações são esquecidos. Pode, então, manifestar e deixar fluir as fantasias e os desejos reprimidos no cotidiano.

A pretexto de estarem brincando nos grupos populares, homens vestem-se de mulheres no carnaval (ver descrição do rancho de Taieiras, de Câmara Cascudo, em sua edição de Romero [1985: 164], disponível no Anexo 2, pág. 156); mulheres vestem roupas coloridas ricamente ornamentadas com plumas, brilhos, e desfilam nas ruas sob olhares curiosos e cheios de admiração (Taieiras de Dona Neti); e crianças rebolam e se requebram no meio dos cordões das Taieiras de Laranjeiras, imitando ingenuamente trejeitos sensuais, dando fluência à malícia dos mais velhos.

Como numa alusão às três fases características ao estado de transe de Gilbert Rouget, o indivíduo que ingressa no folguedo, está preparado para o que vem a acontecer. Desde os preparativos até o clímax, quando o indivíduo se transforma, deixa de existir, e passa a pertencer ao grupo, sem identidade, cuja atuação vai ser responsável pelo sucesso do todo. Esse estado flutuante esvai-se ao fim da apresentação, quando toda a mágica se desfaz e o que resta é só a lembrança do acontecimento e a espera pela próxima apresentação. Tudo o que faz, pertence ao momento temporal e espacial que o leva a uma sensação de leveza e liberdade. Existe sim, uma espécie de mágica momentânea que todos perseguem, um encanto que, como diria Durkheim, não é um de seus menores atrativos.

Cantar sem receios, dançar sem repressões e rir sem pudor, a organização dos preparativos, a tensão antes da apresentação, e o clímax durante a festa são sensações não vivenciadas no cotidiano, que nos trazem lembranças lúdicas, a alegria e o prazer de festejar para o divino.

Frei Chico (Poel: 2002) ao escrever sobre os palhaços da folia de Reis de Jequitibá faz o seguinte comentário:

Entendendo a cultura como elemento de transformação, torna-se importante destacar a irreverência, o riso, como base dos sonhos, desejos e utopias, e seu valor de luta ideológica e política. Sempre existiu um preconceito em relação às pessoas irreverentes. Considerando a religião ‘praticante’ dos fiéis formados pela Igreja tradicional, onde seriedade é sinal de santidade e honestidade, e descontração e alegria é sinal de irresponsabilidade, podemos avaliar o quanto nosso povo pobre e religioso tem sofrido pela falta de sensibilidade dos chefes religiosos que tentam ensinar com ‘seriedade’ e moralismo aquilo que já é religiosamente vivenciado nas alegrias e festas das comunidades.

Bem certo estava, quem disse que alegria é coisa séria. A alegria de participar, a diversão está presente na maior parte dos grupos populares. Contrapondo-se à rigidez da relação religiosa, o comportamento lúdico e de entretenimento é o principal responsável pelas mudanças ocorridas nas Taieiras.

O exemplo mais visível encontra-se nas Taieiras de D. Neti e de D. Ieda. A primeira não vê problema em adornar as vestes das mulheres que dançam para os Reis, já que no essencial (a música) ela não está mexendo. A segunda vê a socialização e diversão como funções primordiais do grupo, a liberdade em recriar estando presente a toda hora, desde as roupas até as músicas. Aliás, esses dois grupos têm em comum o fato de selecionarem as músicas e as organizarem de acordo com a dança. Se for muito lenta fica chata, triste. Se for rápida demais e sem pausa, as dançarinas não agüentam. Lembremos:

...o de lá de Laranjeiras é muito lento, as músicas são lentas. Eu achei aquilo muito feio, colocava na vitrola e ouvia, aquelas musicas muito calma assim demais. Aí eu mandei esquentar mais um pouco. Aí as meninas vira, dança, as mulheres sabe, porque não tem idade pras taieiras. Pode dançar até velha se quiser dançar. (D. Ieda)

Eu não posso ir e tocar com um sanfoneiro. Já tentei uma vez sabe, e não dá certo. Só fica bem com eles mesmo [terno de zabumba], porque o original deles é a zabumba. Sabe, mesmo se tocar de zabumba e não for a que a gente

tem, não fica bem. Eles já conhecem as músicas, já tem o pique da gente. (D. Neti)

Inclusive existe até a possibilidade de as Taieiras de D. Neti se apresentarem com fitas ou CDs, contanto que as músicas tenham espaço entre uma e outra, para as senhoras retomarem o fôlego e poderem diferenciar uma coreografia da outra.

A coreografia é também muito cobrada por Gérson, que faz questão de ensaiar bastante quando vai se apresentar em ocasiões importantes. Também no ano de 2002, ainda foi possível ver Dona Lourdes reclamar com as taieiras porque não estavam dançando direito. Quanto à atual coordenadora, D. Helena, já avisou para suas taieiras que “não pode ter vergonha não. Tem que dançar na rua do jeito que dança nos ensaios”. O gosto por dançar nas Taieiras vem de muitos anos atrás e persiste até os dias atuais, observa Beatriz Dantas (1976: 26-7):

Os treinamentos que se processam em casa de Bilina têm por objetivo tornar as dançarinas aptas para as apresentações públicas, representando para elas ocasiões de divertimentos, razões por que se mostram bastante animadas, especialmente quando se executam as danças e cantos profanos. Algumas delas chegaram mesmo a declarar que participam do grupo porque gostam de dançar e na cidade são raras as oportunidades de diversão.

A possibilidade de conhecer novas cidades e outras pessoas é um grande atrativo para pessoas que de outra forma não poderiam fazê-lo. Dentro dessa perspectiva, um famoso festival de Folclore na cidade paulista de Olímpia tornou-se bastante visado pelos grupos, tanto como reconhecimento e credibilidade, quanto pelo fato de poderem viajar para tão longe.

A gente saía demais, brincava nessas festas todas, de a roupa não prestar mais. Era um chega lavava, chega lavava, e no final já não servia mais. Neópolis, Estância, Lagarto, tivemos convite até para Olímpia em São Paulo. (D. Ieda)

Eu saio, vou para esses eventos todos, feiras culturais... mas eles não me ajudam em nada para eu manter o grupo. Fomos até chamadas para ir se apresentar lá em Olímpia... (Claudineti)

Eu fico contando os dias para chegar a viagem para São Paulo. É divertido, alegre, e chego até a chorar quando a gente vai embora. São tantos amigos que a gente deixa lá (Integrante das Taieiras de Gérson)

A partir de um determinado momento é possível notar que as Taieiras passaram de um grupo cuja intenção era louvar São Benedito, para um agrupamento social cuja função é um desfile bonito e bem organizado nas festas e encontros culturais. Isso é bem notável quando se percebe que nenhum dos grupos estudado, com exceção das Taieiras de Laranjeiras, se apresenta regularmente em alguma festa religiosa local, nem obedece a algum ritual constante durante as apresentações. Pelo contrário, preparam-se todos para se apresentarem em outros municípios, ou estados. É a situação imposta para cada apresentação que determina qual a ordem da execução das músicas, e como o grupo irá se dispor (no palco é diferente da rua). Nesse momento começamos a compreender mais claramente os processos de mudança no comportamento, influenciando a mudança no produto cultural.

As Taieiras de Seu Gérson são reguladas de acordo com a finalidade. Como a quase totalidade das apresentações é fora de Lagarto, o custo de transporte e alimentação para um grupo muito grande fica alto. Um dos elementos que deveriam compor o grupo, os crioulos, não foram acrescentados, como o próprio Seu Gerson explica:

Tem o Rei, a Rainha, o *Combone*, as Devotas de São Benedito. Os crioulos eu não coloquei, porque o grupo é grande demais. Se for levar o grupo é um ônibus completo. Aí como eu tenho que dividir os grupos, eu tenho que diminuir o pessoal, e deixar o mais necessário.

O essencial configura-se, portanto, no Rei, na Rainha e na percussão. De resto, podem ir quantas “devotas de São Benedito” couber. O mesmo também ocorre com a percussão, pois a possibilidade do Terno de Zabumba completo acompanhar as Taieiras só depende de quem contratar o grupo e de como as despesas serão cobertas.

Mas, essa preocupação só está presente para o organizador, pois para os participantes o que importa é a brincadeira. Não se importando com os desconfortos da viagem, estão lá para se divertir, tal como Ordep Serra (1999: 57) descreve para as festas de largo, em Salvador:

A maioria absoluta dos freqüentadores... só quer divertir-se, mas uma grande parte deles ‘dá valor’ ao que se faz na igreja, ainda que esse ‘dá valor’ se limite a uma vaga atribuição de importância, a um simples testemunho de aceitação da realidade do sagrado (um breve ato de fé, com uma declaração de respeito distante, em reconhecimento da eficácia do santo e da riqueza de uma tradição).

E nem sempre é necessário uma apresentação, pois os próprios ensaios já se configuram como uma reunião festiva onde, além da oportunidade de rever amigos, a diversão é um dos elementos importantes do acontecimento. Kilza Setti bem observou esse comportamento entre os músicos do litoral paulista (1985: 39-40).

Quanto ao segundo aspecto, o não-oficial, ou seja, aquele em que a população caiçara decide onde, quando e de que modo se darão suas festas e reuniões musicais, há, como se disse, permanente efervescência. Ouvem-se notícias de festas programadas para uma data próxima e comentários sobre reuniões ocorridas em data recente. Não é necessária a comemoração de um santo para que se organize uma festa. Qualquer outro motivo a justifica: um aniversário na família, um casamento, a chegada da *bandeira* do Divino, o tempo de ‘cantar reis’ que se aproxima, um pagamento de promessa a São Gonçalo, ou mesmo a vontade apenas de se reunir para uma *brincadeira*.

Durante os preparativos para viagem a Olímpia, Gérson chega a reunir mais de cinquenta pessoas diariamente em sua casa, onde ensaiam as músicas e coreografias o dia todo, estando juntos durante o almoço, e lanche à tarde. Em Laranjeira, antes dos ensaios, as meninas se encontram numa praça em frente ao terreiro, e lá ficam conversando por horas, mesmo depois de terminado o treino.

A segunda modalidade de comportamento, a ser considerada agora, surge quando o indivíduo tenta aparecer, se destacar frente ao público que o assiste. Neste caso, ele deixa de ser o desconhecido que passa despercebido, para de uma hora para outra, numa súbita transformação, tornar-se o Rei ou a Rainha da festa, com roupas pomposas (que nunca teria oportunidade de vestir em outra ocasião) e posição de destaque, desejado por todos, mas representado por ele.

Gilberto Amado assim descreveu sua experiência com o reisado, durante sua infância na cidade de Itaporanga (SE):

Para criança, reisado é um deslumbramento. Os vestidos das pastoras e rainhas, o brilho dos canutilhos de folheado, o espelhante dos enfeites de latão, os laços de fita e os frocados de papel de seda, o relampejar dos coroas de reis, rainhas e princesas, as sapatinas de cetim, todo o ouropele da vestimentária já é uma festa.... A criança participava do reisado como se fosse um personagem dela. Menino no reisado sente-se também rei como o rei da festa. (1999: 83)

Acabada a apresentação, o indivíduo volta ao seu estado social anterior, readquirindo sua personalidade, sua individualidade. Porém, não antes de desfrutar mais um pouco de destaque, findo o espetáculo, ao poder desfilar ainda ‘fantasiado’ por entre os espectadores e ser alvo de comentários.

Aparecer, ser observado, são relatos que também estão presentes nos depoimentos, desde estar em evidência pelo papel assumido (Rei, Rainha, organizador), até a possibilidade de aparecer na mídia.

Eu participo porque eu gosto, acho muito bonito. Eu assistia, via os outros, aí eu entrei. Eu amo esse folclore, eu faço por amor. Já dancei muito, dei entrevista na televisão, saí na primeira página do Jornal... (Joana, Taieiras de seu Gérson)

É importante notar que a presença da mídia nos eventos e a atenção dada a determinados grupos têm de certa forma influenciado na composição dos mesmos e na decisão eventual de qual grupo participar. No caso de Lagarto, onde existem dois grupos ativos, cada qual lança mão de uma estratégia para se destacar do “concorrente”, e dos demais. Se Neti faz questão de enfeitar e dar “luxo” ao seu grupo, como os de Salvador e Recife, Gérson apóia-se na tradição para dar credibilidade ao seu grupo. Enquanto que a primeira sai como destaque no jornal impresso local, após apresentação num encontro cultural ocorrido na orla de Aracaju, o segundo diz que, quem quer fazer um trabalho sério nem deve dar atenção àquele grupo, porque

Aquelas mulheres com ‘plumas e paetês’... aquilo não é folclore, aquilo nunca foi folclore, é o grupo da costureira, que inventou o modelo assistindo aquela novela ‘O Clone’ (...) Carnaval é carnaval, mas isso daqui não é carnaval, isso aqui é folclore. Carnaval é cultura, mas não é folclore. É que nem estudar o índio. O índio não é folclore, índio é cultura mas índio nunca foi folclore, e hoje querem mostrar o índio nu em cima do carro alegórico como folclore... (Seu Gérson)

Refere-se ao nome de Taieira Árabe dado ao grupo de Neti, como sendo uma invenção dela baseada na novela da Rede Globo, exibida durante o ano 2000. Segundo Neti, repetindo as informações dadas pelo pesquisador e historiador lagartense Adalberto Fonseca, já citado, suas Taieiras têm início a partir de um árabe de nome Jacob Arack

Abude, que vivia de mascate, vendendo tecidos e bijuterias nas cidades e redondezas, como já mencionado. Daí se entende o nome de Taieira Árabe.

Ao mesmo tempo, Gérson se envaidece ao narrar seus feitos em Olímpia, onde o grupo dos Parafusos foram o destaque maior na cidade paulista (lá conhecidos como fura-palco pela agilidade e alegria). Sempre recebem convite para retornarem no ano seguinte. Inclusive a foto desse mesmo grupo já serviu de pôster do evento, mais de uma vez. Neste ano de 2003 ficou indignado quando a organização do Encontro de Laranjeiras colocou a apresentação dos Parafusos na sexta-feira, um dia menos valorizado nas apresentações por haver menos público assistindo.

Eles tem que dar um jeito de mudar para sábado, que é o dia importante, pois os Parafusos são quem representa o Estado de Sergipe no Brasil inteiro (Gérson).

Faz questão também de dizer que é um “lutador, um sofredor do folclore, que faz de tudo para manter o folclore”, e se orgulha em informar que foi convidado para participar de uma feira de folclore na Colônia do Treze (cidade próxima, que pertence ao município de Lagarto) como “palestrante da cultura sergipana”.

Para Neti, que além de organizar o grupo também desfila, o destaque é ainda maior.

A gente foi convidado pra dançar no Pré-Caju, pra dançar no Trio, o grupo de Taieiras, aí fui eu e minhas filhas. E quando eles começaram a tocar... a gente pegou o pique rapidinho. E eles achando que era uma jovem que vinha lá em cima, quando eu abri o leque da saia. Mas aí viam que era uma senhora, mas eu nem aí. Eu fechei lá em Aracaju, viu. (Neti)



Foto 23 – D. Claudineti

Em Laranjeiras, é possível ver uma certa disputa entre as pessoas que desejam dar continuidade ao comando de Lourdes nas Taieiras. Helena diz que só tomou a frente pois era a mais preparada, mas que o comando do grupo quem define é o sobrenatural. Bárbara, afilhada de Lourdes, que é tida como a legítima herdeira, quando foi entrevistada por uma jornalista disse: “Depois que minha mãe caiu doente [Lourdes] eu percebi a importância da minha religião. Farei de tudo para o Nagô e a Taieira irem para frente”<sup>34</sup>.

Mas, se seu comportamento é visivelmente de descaso em relação às Taieiras, tal afirmação revela um interesse pessoal pela posição de destaque que lhe é oferecida por esse que é considerado um dos principais grupos da pequena Laranjeiras.

## **Socialização**

Uma segunda característica está no fator social, altamente representativo nos grupos populares, cuja importância é de suma significância. A capacidade aglutinadora de certos indivíduos e certas ocasiões criam ambientes sociais, com característica familiar importante para dar sentido ao viver de certas pessoas. Com o envelhecimento, a ameaça da solidão e conseqüente estado depressivo são fantasmas que rondam os indivíduos, que vêm nesses grupos uma possibilidade de rejuvenescerem o corpo, e se socializarem.

Logo, são imprescindíveis tanto as cerimônias festivas quanto os rituais religiosos para reavivar os “laços sociais” que correm, sempre, o risco de se desfazerem. Neste sentido, poderíamos imaginar que, quanto mais festas um dado grupo ou sociedade realizam, maiores seriam as forças na direção do rompimento social às quais elas resistem. As festas seriam uma força no sentido contrário ao da dissolução social. (Amaral, 1998)

Dentre as participantes (excetuando-se algumas crianças) é possível dividi-las entre as que têm uma vida de trabalho constante, pesado, e pouco remunerado; e aquelas que não mais trabalham, geralmente aposentadas. Para as primeiras, brincar nas Taieiras faz com que se sintam aliviadas do “stress” do dia-a-dia, uma oportunidade de fazer algo diferente e ao mesmo tempo poderem “contribuir para manter a tradição”. Para as segundas, as Taieiras tornam-se um objetivo: numa vida sem muitas novidades poderem

---

<sup>34</sup> *Cinform* (Sergipe), 06 a 12 de janeiro de 2003.

sair constantemente, terem uma tarefa a cumprir faz com que se sintam úteis para as companheiras do grupo e para a sociedade.

As razões de estarem participando diferenciam-se em estilo, mas no fundo demonstram uma utilidade social que os grupos populares preenchem, na maioria das vezes esquecido pelo poder público: a do entretenimento.

Para a maioria dos autores estudados, o divertimento (pressuposto da festa), é uma rápida fuga da monotonia cotidiana do trabalho pela sobrevivência não tendo, a princípio, qualquer “utilidade”. No entanto a humanidade precisa da “vida séria” pois sabe que sem ela a vida em sociedade se tornaria impossível. Disto resulta que a festa deixa de ser “inútil” e passa a ter uma “função”, pois ao fim de cada cerimônia, de cada festa, os indivíduos voltariam à “vida séria” com mais coragem e disposição. (Amaral, 1998)

É essa capacidade de socialização existente nos folguedos que os fazem populares entre os idosos. Os melhores exemplos estão presentes em São Cristóvão e nas Taieiras de Gérson. Em São Cristóvão, as Taieiras ressurgiram a partir de uma iniciativa da Pastoral da Terceira Idade da Igreja de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário, como já se disse. Em Lagarto, cerca de metade do grupo é composto de senhoras que residem em Aracaju e que se dispõem a viajar mais de sessenta quilômetros para participarem dos ensaios e festas comunitárias realizadas na residência de Seu Gérson. Ao lado de sua casa existe um espaço coberto com cerca de oitenta metros quadrados, onde periodicamente seu Gérson organiza confraternizações (São João, Natal e Ano Novo, entre outras).

### **Ganhos materiais**

Por último, percebe-se a importância dos ganhos materiais envolvidos nas apresentações dos grupos. Um tecido para fazer uma roupa nova, que pode ser reaproveitada, um sapato novo, dinheiro, e até mesmo o lanche oferecido pelos organizadores são atrativos.

Como bem observou Barreto (1994: 111-13)

Para algumas áreas do Nordeste brasileiro, a atividade folclórica é a opção de lazer, pela qual uma mesma comunidade produz e consome bens culturais, numa relação econômica de espontaneidade, cuja geração de dinheiro serve para aumentar o grupo, mantendo-o vivo e atuante. (...) O ganho dos grupos folclóricos serve primeiramente para realimentar o grupo em suas vestimentas,

instrumentos, peças que entram nas encenações e depois para ser dividido entre os participantes. É comum o chefe do grupo ficar com uma porção maior do dinheiro arrecadado o que algumas vezes gera a insatisfação de outros participantes do folguedo, num claro sentimento de revolta para exploração.

Segundo Dantas (1972: 24), quando as Taieiras de Laranjeiras se apresentavam nas casas, geralmente angariavam algum dinheiro dado pelos anfitriões, dividido ao fim das apresentações.

A coleta de dinheiro está presente na maior parte das manifestações populares, como uma forma de manter o grupo, arcando com os gastos normais advindos da organização do mesmo. Às vezes arrecada-se mais do que se gasta, então o dinheiro pode ser repartido entre os membros, mas esta não é a finalidade principal.

Em algumas ocasiões, os organizadores de eventos culturais dão algum cachê para os grupos que vêm de outras cidades, mas sempre é garantido o lanche, que às vezes não passa de um mísero pão com queijo e uma lata de refrigerante, para uma pessoa que viajou mais de uma hora, e tem que se submeter aos atrasos comuns do início das festas. Se o evento está programado para começar às seis horas da tarde, e só começa às oito, o último grupo a se apresentar chega a ficar mais de seis horas fora de casa. Mas para algumas pessoas que nem sequer têm o que comer, mesmo o lanche já é uma boa razão para estarem lá.

As vezes quando vou dançar, antes de sair tem que fazer lanche pra eles, porque tem gente que sai e ainda nem comeu. São gente pobre, nem todo mundo, mas tem muita gente pobre. (...) Eles participam porque gostam, é tudo voluntário, né? Porque o que é que eu dou pra eles, lanche, é só isso. Às vezes chega um aqui e pede um comprimido, uma sandália, e eu dou, sabe. Mas eu não tenho condições de dar muita coisa para eles. São gente simples, pobre que vão, que passeia, que eu cuido bem deles, que eu trato bem deles. Que chega lá tem lanche pra eles, entendeu? Eu até acho que eles vão por causa do lanche. (Neti)

Quando Gérson se apresenta com suas Taieiras, faz questão de garantir o cachê dos músicos e dançarinas. E se o evento não pode arcar com todas as despesas, é a Associação de Folclore quem paga uma parte. Em contrapartida, uma das participantes insinuou que iria deixar o grupo, pois só faz se cansar e não vê a cor do dinheiro. Essa troca de interesses (pagamento para apresentação dos grupos populares) apesar de justa tem transformado a função dos grupos, “de natureza religiosa ou de prática de lazer

amadorística para uma semi-profissionalização que, em alguns casos, leva a tornar-se a principal fonte de renda dos seus dirigentes e integrantes” (Benjamin, 2003)

De acordo com o mesmo autor<sup>35</sup>,

O sucesso econômico de tais iniciativas, onde, naturalmente, os promotores dos espetáculos obtêm os maiores ganhos, e os participantes dos grupos, pela sua condição de pobreza, e até mesmo de miserabilidade, recebem as migalhas, causam um efeito de demonstração, ou seja, se um determinado evento de uma comunidade chega aos *mass media* e gera prestígio e recursos para comunidade, outras comunidades procuram imitar o modelo vitorioso, abrindo mão das características da variante que lhe são próprias. O *sairé*, de Alter-do-Chão (PA), incorpora, agora, uma disputa dos boto tucuxi e cor-de-rosa, nítida imitação do *boi-bumbá* de Parintins e estranha à tradição do festejo local. (Benjamin, 2003)

Ultimamente, com a intervenção das prefeituras nos gastos com os grupos a compra dos tecidos para roupas, sapatos, adereços e enfeites fica por conta da instituição pública, influenciando nos interesses de participação. Para quem tem pouco, um sapato novo, um vestido novo já se configura num grande motivo. Essa interferência política já se faz há muito tempo e Helena conta que na época em que saía de taieira (década de setenta), era a prefeitura quem dava as roupas, “de fartura”. Quando interrogada sobre o que aconteceria se a prefeitura parasse de dar apoio às Taieiras, chega a conclusão que elas não mais sairiam.

Essa dependência entre grupos e prefeituras tem, na maior parte das vezes, influenciado inclusive na existência e permanência de grupos, ou cargos de chefia. Como dito anteriormente, as Taieiras de Japaratuba deixaram de se apresentar por falta de “apoio público”. O Reisado de Dona Lalinha permaneceu atuante por causa da interferência institucional na chefia. Helena conseguiu impor-se como organizadora das Taieiras de Laranjeiras neste ano de 2003, depois de conseguir apoio da Secretaria de Cultura para assumir tal cargo. Se houve a tentativa de Bárbara (afilhada de Lourdes), ou qualquer outra pessoa de assumir completamente a liderança do grupo, sem o apoio da Prefeitura, tal iniciativa não se tornaria viável.

---

<sup>35</sup> Presidente da Comissão Nacional de Folclore.

## CAPÍTULO 4

### MÚSICA

Ao estudar a música dos grupos populares autodenominados folclóricos, um dos fatos que logo nos chama a atenção é a troca de repertório que existe entre eles. Algumas músicas já consideradas de domínio público, ou como chama Claudineti, “do folclore”, são bastante difundidas e seu uso é permitido em certas ocasiões. Essa troca interna de letras, melodias ou divisões rítmicas, um aspecto do mecanismo da difusão comum nos processos de mudança cultural, pode ser um dos principais fatores de mudança, adaptação e continuidade desse tipo de repertório.

Outro ponto a ser analisado está na função secundária atualmente atribuída à música. Se em algum momento os elementos musicais foram mais observados ou até mesmo cobrados pelos participantes, na maior parte das vezes a música se limita a ser um mero pano de fundo, mesmo sendo tida como essencial.

Essa dialética pode ser mais bem entendida através de uma metáfora. Se pensarmos num quadro, a tela torna-se um elemento indispensável. Se para uns, os detalhes são cuidadosamente preparados, desde a textura e qualidade do pano utilizado na tela, até as tintas e pincéis, para outros, o mais importante é o fazer. Embora sendo todos fundamentais no processo criativo, pois influenciam no produto final, não importa tanto a estes últimos os detalhes dos elementos constitutivos, ou das ferramentas utilizadas. O essencial está no ato de pintar, no processo, mais do que no produto. Se há desejo de fazê-lo, o resultado final será satisfatório, por ser o reflexo direto desse fazer.

A música seria então, um elemento constitutivo (a tela) cuja presença é necessária para a realização da apresentação. Porém o simples fato de ser necessária não quer dizer que seja importante por si só, e deste modo inalterável. A música nesse caso pouco resiste fora do contexto, e mesmo dentro desse contexto seu objetivo é dar sentido ao tempo, aos movimentos. Seja através de cantos de louvor, seja através de danças, a função da música faz-se claramente como um elemento aglutinador, onde através de suas melodias as diferenças se esvaem, pois o importante é a participação de todos, independente da perfeição rítmica ou melódica da execução.

Entende-se nesse caso a manifestação mais como um ato social e religioso, cuja participação é cobrada, sem que todos seus elementos tenham significados isolados. Como bem coloca Durkheim:

Na medida em que são imaginários, os seres aos quais se dirige o culto são impróprios a conter e a regular essa exuberância: é necessária a pressão de realidades tangíveis e resistentes para submeter a atividade a adaptações exatas e econômicas. Assim, corre o risco de cometer enganos quem, para explicar os ritos, acredita dever atribuir a cada gesto um objeto preciso e uma razão a ser determinada. Há alguns que não servem para nada, correspondem simplesmente à necessidade de agir, de se mover, de gesticular que os fiéis sentem. Vemos esses saltarem, rodopiarem, dançarem, gritarem, cantarem, sem que nem sempre seja possível dar um sentido a essa agitação. (2000: 416)

Pelo fato de se pretender um estudo científico musical, etnomusicológico, corre-se o risco de sobrevalorizar a música e procurar em suas pequenas variações, mínimos detalhes, significados e funções. Esse é o pensamento que irá conter e guiar o presente estudo, ao analisar as músicas das Taieiras.

## **TRANSCRIÇÃO**

O primeiro questionamento surge a partir das transcrições, por estar sendo utilizado um sistema de notação etnocêntrica, com ênfase em determinados elementos, em detrimento de outros.

A escolha desse sistema deve-se ao fato do texto estar destinado a pessoas que têm ou tiveram contato com esse tipo de notação musical. Portanto, de forma a haver uma troca de informações o mais exato possível, a semiótica nos ensina que, quanto melhor conhecermos os sistemas simbólicos utilizados na comunicação, menor será o erro de interpretação. Justifica-se então a pouca utilização de sinais não convencionais. Apesar de ser evitada a organização da informação musical em compassos, a transcrição sugere, em seu lugar, divisões da estrutura temporal em forma de barra tracejada, a partir de acentos métricos explicados mais adiante.

Ter Ellingson (1992b: 110), assim inicia seu capítulo sobre transcrição musical:

Transcription, which has to do with the writing of musical sounds, has long been considered universally applicable and universally requisite to ethnomusicological methodology. This method provided objectively quantifiable and analyzable data that furnished a solid base for ethnomusicology's claim to validity as a scientific discipline.

Se num dado momento histórico havia a necessidade de se fornecerem informações “sólidas” e “analísáveis” para a consolidação da etnomusicologia como disciplina científica, as diversas correntes analíticas da atualidade possibilitam a liberdade de manejar as informações de acordo com a necessidade do estudo desejado. Ao invés de fornecer fórmulas prontas, fôrmas analíticas as quais o objeto de estudo tem de se moldar a fim de se obter resultados racionais, é a particularidade de cada caso que vai guiar a escolha de um método analítico específico.

A partir dos conceitos elaborados por Seeger (1977: 168-81), escolheu-se uma notação prescritiva, que não deverá ser, entretanto, entendida sem seu referente sonoro, disponibilizado nos CDs em anexo. Tais transcrições servirão como auxílio visual ao original sonoro, e como um lembrete de acesso rápido à memória do canto referido, quando exposto no corpo do texto.

Quanto a essa perspectiva, serão valorizados os conceitos êmicos – se não verbalizados, então interpretados através de seus comportamentos – sobre a música ou elementos musicais. Em seu capítulo sobre comportamento físico e verbal, Merriam assim explicava o entendimento de intervalos pelos *Basongye*:

“There is however, a perfectly good ability to hear different intervals; what complicates the problem is that intervals are not conceived as ‘distances between tones’, and the differentiation between intervals sometimes rests upon what is or is not considered to be musical significance. Thus while every musician recognizes by ear that a major and minor third are not the same thing, xylophone tuning can use either a Major or minor third at any given specific point where a third is required... what is important is musical significance rather than absolute differences between two intervals...” (Merriam, 1964: 120-1)

Ao mesmo tempo em que se reconhece um conceito amplo e elástico do fazer musical, não podemos negar a existência de um modelo de execução, na qual determinada

música está baseada. O que vai variar é o quanto a execução vai se distanciar desse modelo, e se essa distância sempre recorrente acaba assimilada, transformando o modelo original.

“Perhaps the most obvious verbal criteria are those which are applied to judgments of the performance of music: these are the standards of excellence in performance. Such standards of excellence must be present, for without them, as has been noted in another context, no such thing as a music style could exist.” (Merriam, 1964: 114)

É o estudo do indivíduo que irá possibilitar o entendimento desse critério. No caso em estudo são os organizadores dos grupos de Taieiras que irão fornecer as informações êmicas. Estas serão também confrontadas com relatos de participantes e espectadores. Como bem lembra Blacking (1995: 160) as mudanças, por exemplo, não são causadas por trocas culturais, nem são forças anônimas que surgem da sociedade; são decisões de indivíduos sobre o fazer musical, com base em suas experiências e atitudes em relação a música em diferentes contextos sociais.

Isso se revela nas transcrições. Apesar de cada apresentação, em termos fenomenológicos, serem diferentes uma da outra, e a própria execução da voz principal diferenciar-se em certos trechos da resposta do côro, existe um ideal musical, cuja partitura tenta evidenciar.

A própria noção de altura exata deve ser relativizada. No caso das Taieiras de Laranjeiras, São Cristóvão e Japarutuba cujo acompanhamento se dá somente por instrumentos de percussão, há grandes possibilidades de mudança, principalmente a transposição melódica.

Esse estudo do indivíduo e sua influência no estilo musical de uma sociedade já foi discutido por Nettl (1983: 239) como não pertencente à tradição etnomusicológica e Blacking (1995: 32), teria afirmado que a música tem sido estudada como o produto de sociedades ou indivíduos, mas raramente como o produto de indivíduos na sociedade.

O presente texto trata de indivíduos e como suas decisões sobre o fazer musical refletem sua relação com a sociedade. Não se procura aqui um reflexo da sociedade nas estruturas musicais mas, seu reflexo nos conceitos musicais.

Nesse primeiro momento será necessária uma definição e melhor entendimento dos conceitos de métrica e síncope, assim como seu processo analítico.

## MÉTRICA E SÍNCOPE

Estes são dois termos polêmicos e que geralmente são evitados em textos etnomusicológicos por incitarem uma visão etnocêntrica. Dentro da música de concerto de tradição européia e todas suas posteriores ramificações, pode-se entendê-los e utilizá-los com desenvoltura, mesmo que o músico pesquisado nunca tenha ouvido falar nesses termos. Por exemplo, pretendendo analisar a música de uma banda de punk rock, não causará constrangimento algum falar em métrica binária ou em ritmos sincopados. Ao mesmo tempo, utilizar o mesmo vocabulário ao estudar um terno de zabumba pode causar embaraço ao pesquisador. No entanto, esses dois gêneros musicais mencionados, apesar de tão diferentes entre si, têm em comum o fato de que, em sua maioria, os músicos são autodidatas. Aprendem ouvindo outras pessoas tocar (aprendizagem aural), e criam suas composições em grande parte, a partir de experiências obtidas através da fruição e reinterpretação de outros grupos.

Conceitos, como *time-line*, muito utilizados em músicas africanas, vieram dar alternativas à síncope e métrica, a primeira não pertinente a esse tipo de música em função da polimetria e polirritmia de que muitas vezes se reveste. Mas, fugir de um paradigma não resolve o problema de duas percepções diferenciadas de um mesmo fazer musical. Mais frutífero seria tentar rever como os conceitos de métrica e de síncope têm sido explorados por novos teóricos, principalmente os que seguem a corrente cognitiva, e reavaliar seu uso na análise etnomusicológica.

Vários autores têm discutido o assunto da métrica e da síncope. Entre os mais citados podemos destacar Cooper & Meyer (*The Rhythmic Structure of Music*, 1960), Jonathan D. Kramer (*The Time of Music*, 1988), Joel Lester (*The Rhythms of Tonal Music*, 1986), Christopher F. Hasty (*Meter as Rhythm*, 1997) e Lerdahl & Jackendoff (*A Generative Theory of Tonal Music*, 1983). Este último livro será o ponto de partida, juntamente com o artigo de David Temperley (“Meter and Grouping in African Music: A View From Music Theory”, 2000) para chegar a uma definição e uso satisfatório desses termos.

Temperley, baseado em Lerdahl & Jackendoff, faz uma abordagem do universo rítmico africano de forma generalizada. O mais importante nesse estudo está no fato de utilizar, em músicas de tradição oral, um método analítico baseado na recepção auditiva do evento sonoro. Todos os textos anteriores que trataram da métrica e do ritmo, basearam-se

na literatura musical clássica de tradição europeia, tomando como principal objeto de estudo a partitura. Lerdahl & Jackendoff respondem por uma inovação ao desviarem o foco de estudo da notação musical prescritiva para a forma como ouvimos e percebemos as estruturas métricas na música. Como os próprios autores explicam,

“We take the goal of a theory of music to be a formal description of the musical intuitions of a listener who is experienced in a musical idiom (...) the central task of music theory should be to explicate this mentally produced organization. Seen in this way, music theory takes a place among traditional areas of cognitive psychology such as theories of vision and language.” (Lerdahl, 1983: 1-2)

Voltando ao problema central, percebe-se que a ideia de síncope não faz sentido fora de um contexto métrico regular. Portanto a própria conceituação do que seja métrica se faz necessária para um entendimento da síncope. Segundo Temperley (2000: 66-7; grifo nosso):

“Some of the major developments in recent music theory have been in the area of rhythm. Among these developments has been the emergence of a new conception of meter. According to this view, **a metrical structure consists of a framework of rows of beats, where beats are points in time, not necessarily events.** The meter of a piece must be inferred from the events of the piece..., but once the meter is established, the events of the piece need not constantly reinforce it, and may even conflict with it to some extent. In this sense **a metrical structure is best regarded as something in the mind of the listener, rather than being present in the music in any direct way.**”

Na diferenciação entre métrica e agrupamentos Lerdahl (1983: 12) define o primeiro como a forma instintiva que o ouvinte impõe padrões de pulsos fortes e fracos à música, e os últimos como a organização natural dos sinais sonoros (motivos, temas, frases entre outros). Se a estrutura métrica está presente na mente do ouvinte, portanto, ela está intimamente relacionada com a decodificação da informação recebida. Esse processo de interpretação simbólica vai depender diretamente da experiência musical do ouvinte, do seu domínio de certa gramática musical, e como o receptor vai gerar os signos musicais mentais. No caso específico da transcrição musical, some-se ainda o árduo processo de decodificação desses signos mentais em símbolos visuais.

Ao ouvir o objeto sonoro, a tendência é impor uma métrica inconsciente, seja pelo agrupamento de frases melódicas, repetições rítmicas, ou pontos de acento gerados pelos mais diversos conjuntos de informações.

Lerdahl diferencia três tipos de acentos: fenomênico (qualquer evento na superfície musical que enfatize certo momento musical), estrutural (pontos harmônicos/melódicos de gravidade numa frase ou seção) e métrico (qualquer pulso forte dentro de seu contexto métrico). No caso da música de tradição oral será descartada a existência inicial do acento métrico, por óbvias razões.

Como observou Temperley (2000: 68), um tipo importante de acento fenomênico está relacionado ao texto, uma vez que na música vocal há uma forte tendência em atrelar sílabas tônicas a pulsos fortes, ou seja, a prosódia. O início, ou final de frases rítmicas/melódicas funcionam como pontos de acento estruturais. Será a relação entre os acentos fenomenais, estruturais e informações verbais ou visuais obtidas na pesquisa de campo que definirão o acento métrico. Como esses acentos serão a base das transcrições feitas, precisam ser bem entendidos.

Observe-se o exemplo a seguir, tirado da música “Em Porto Chegamos” das Taieiras de Laranjeiras (TL05). O primeiro elemento a ser analisado é o textual. As duas primeiras frases, são as seguintes:

“Em Porto chegamos, em Porto chegamos.  
Com passo largo para marchar.”

Figura 11

A primeira análise da prosódia sugere acentos fenomenais nas sílabas tônicas.

Em Por-to che-ga-mos, em Por-to che-ga-mos. Com pas-so lar-go pa-ra mar-char.  
- + - - + - - + - - + - + + - + - + - - +

(-) = sem acento  
(+) = com acento

Figura 12

Interpretando estes acentos como tendentes a obedecerem a acentos verbais, ou seja, cada acento verbal corresponder a um pulso forte da estrutura temporal, chegar-se-á aos acentos fenomenais.

O próximo elemento, aqui representado pela figuração rítmica executada simultaneamente pelo tambor e pelos querequexés, definirá o acento estrutural. A transcrição reproduz fielmente a execução, tomando-se como pulso característico as notas de duração longa. Dois desses pulsos serão sempre seguidos de uma subdivisão ternária deste pulso.

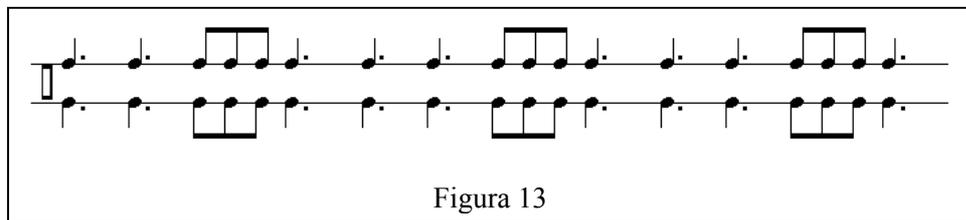


Figura 13

Não é preciso muito para perceber uma regularidade rítmica a cada quatro pulsos. Essa regularidade rítmica constitui um nível estrutural mais alto que é, a nosso ver, o *time-line*.

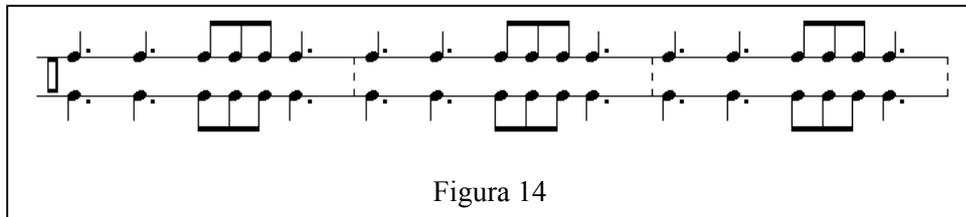


Figura 14

Se forem aferidos acentos estruturais de acordo com o início de cada frase rítmica, de forma a escolher um padrão estável em que cada nível da estrutura relacione-se com o próximo, será obtido o seguinte resultado<sup>36</sup>.

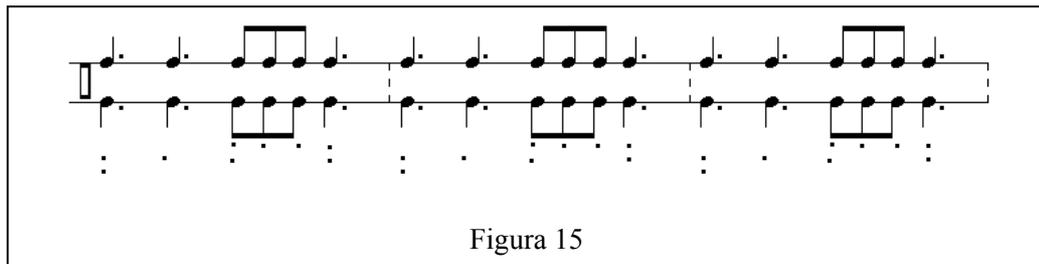


Figura 15

<sup>36</sup> Lerdhal representa por pontos acima e abaixo de um eixo virtual os níveis estruturais percebidos.

Em seguida, relacionam-se a análise dos acentos fenomenais com a dos acentos estruturais, na música executada. A saber:

The image shows a musical score for three parts: 'Voz Principal', 'Querequexés', and 'Tambor'. The vocal line is in treble clef with a tempo marking of approximately 70. The lyrics are: 'Em Por-to che-ga-mos em por-to che-ga-mos com pas-so lar-go pa-ra mar-char.' Above the vocal line, there are several '+' and '-' signs indicating metric accents. Vertical dashed lines connect these accents to the corresponding notes in the vocal line and the rhythmic patterns in the 'Querequexés' and 'Tambor' parts. The 'Tambor' part shows a complex rhythmic pattern with various note values and rests.

Figura 16

No exemplo acima, lançamos mão de linhas tracejadas como forma de demarcar possíveis acentos métricos sugeridos pela análise realizada. Enfim a apresentação final da transcrição, eliminados os elementos analíticos está exemplificada a seguir.

The image shows a musical score for three parts: 'Voz Principal', 'Querequexés', and 'Tambor'. The vocal line is in treble clef with a tempo marking of approximately 70. The lyrics are: 'Em Por-to che-ga-mos em por-to che-ga-mos com pas-so lar-go pa-ra mar-char.' The 'Querequexés' and 'Tambor' parts show rhythmic patterns. A box highlights a section of the 'Querequexés' and 'Tambor' parts, with the text 'Segue esse mesmo ostinato rítmico até o fim da música.' written to the right.

Figura 17 – Trecho da transcrição de TL05

Uma vez identificado um possível acento métrico, será definida como síncope a ocorrência de um evento sonoro num baixo nível estrutural, não coincidente com os acentos métricos sugeridos, cuja localização subsequente, pertencente a um nível estrutural mais elevado, esteja preenchida não por um som, mas por uma pausa, ou ligada à figura antecedente. A síncope seria então, uma espécie de antecipação de um nível estrutural mais elevado (acento). Se a nota subsequente, pertencente ao nível estrutural mais elevado estiver presente, deverá entender-se essa divisão rítmica não como uma síncope, mas como um mero contratempo.

No caso da música “Copacabana” (TL07), é assim entendida:

The image shows a musical score for the song "Copacabana" (TL07). It features three staves: a vocal line (Coro) in treble clef, a percussion line for 'Querequexés', and a percussion line for 'Tambor'. The lyrics are written below the vocal line. Annotations include 'Côro' above the vocal line, 'Contratempo' pointing to three circled notes, and 'Síncope' pointing to a boxed note.

Figura 18 – Exemplo de contratempo e síncope em TL07

Mais uma vez retorna-se à questão central, que é a clareza da comunicação. Ao utilizar um sistema de notação de pentagramas, com uma interpretação rítmica mensurada, estamos lançando-se mão de uma ferramenta notacional amplamente difundida e compartilhada pela grande maioria dos que pretendem um estudo etnomusicológico. Todo sistema notacional, além de ter falhas é preconceituoso. Cabe ao pesquisador, como ao leitor, saber contornar as limitações ou quem sabe, repensar todo um passado de preconceitos relacionados a certas expressões e revigorá-las, dando novos significados e finalmente reincorporando-as ao vocabulário usual.

## RELAÇÕES MÚSICAIS

A literatura sobre as Taieiras fornece alguns exemplos de melodias de cantos de Taieiras. Em nenhum desses exemplos, entretanto, é indicado como essa música era executada, nem como os instrumentos de percussão se relacionavam com as músicas. Em geral, só é fornecido um exemplo musical, ficando a pergunta se essa música era executada da mesma forma em toda a apresentação, ou se havia variações melódicas, textuais, ou rítmicas.

Desses exemplos, dois chamam a atenção pela prosódia não usual. No seu *Cantares Brasileiros* (1900), Melo Moraes Filho nos fornece o primeiro exemplo de transcrição musical das Taieiras. Está também transcrito, literalmente<sup>37</sup>, no livro *A Música*

<sup>37</sup> A única ressalva está na mudança de grafia, gerada pelo uso de colchetes unidos.

no Brasil, de Guilherme de Melo (1908). Posteriormente Gallet (1926) nos fornece uma melodia de Taieiras que muito se assemelha aos exemplos anteriores<sup>38</sup>.

exemplo 1 - Melo Moraes Filho



Vir - gem do Ro - sá rio, Se - nho-ra do mun - do; Dá m'un cô - co d'a-gua se não vou ao po - te.

exemplo 2 - Luciano Gallet



Vir-gem do Ro sá-rio, Se-nho-ra do mun-do; dá me um cô-co d'a-gua se não vou ao fun-do.

Figura 19 – Análise das melodias de Melo Moraes e Luciano Gallet

É fácil perceber que se trata da mesma música, pois a diferença é unicamente prosódica e de tonalidades. Na primeira frase, o exemplo 2 de Luciano Gallet está com uma prosódia mais natural, enquanto que, no exemplo 1 de Melo Moraes Filho é forçada. Já em relação à segunda frase, ambas são quase idênticas. Questão semelhante é encontrada no refrão. Aqui, a única diferença está na prosódia da anacruse, melhor na versão de Gallet.



In - dé - re - re! Ai! Je - sus de Na-za - reth!



In - de ré - ré - ré Ai Je - sús de Na-za - ré

Figura 20 – Análise do refrão de Melo Moraes e Luciano Gallet

Admitindo que haja erros de transcrição no exemplo de Melo Moraes Filho, isto provavelmente teria ocorrido pela transcrição melódica ter sido feita em separado do texto cantado, ou sem consideração de detalhes no ajustamento de textos distintos à mesma música. Se isto aconteceu, num momento posterior, ao tentar unir as partes (textos e melodias) em uma única transcrição, não teria sido dada a devida atenção à prosódia.

Deve-se levar em consideração que essa transcrição foi realizada pelo menos trinta anos antes que as preocupações de Mário de Andrade quanto à prosódia culminassem

<sup>38</sup> Para efeito de comparação, ambos os exemplos foram transpostos para uma mesma nota inicial.

na realização do I Congresso de Língua Nacional Cantada. Gallet, estando mais próximo dessa geração e com a visão de compositor acadêmico, pode ter se utilizado do exemplo de Melo Moraes, dado um tratamento artístico e ajustada a prosódia.

Outros dois exemplos que se assemelham em diversos aspectos são os de Oneyda Alvarenga (1950) e Mário de Andrade (1962). Apesar de terem sido colhidos em regiões não tão distantes, embora distintas (o primeiro em Minas Gerais, o segundo em São Paulo), são variantes do mesmo canto<sup>39</sup>.

exemplo 3 - Oneyda Alvarenga

Meu São Be-ne-di-to é san-to de pre-to. Ê-le be-be ga-ra-pa e-le ron-ca no pei-to.O-le-ré Je-sus deNa-za-ré.

exemplo 4 - Mário de Andrade

São Be-ne-di-to é san-to de pre-to. E-le be-be ga-ra-pa e ron-ca no pei-to.In-de-ré-ré-ré Je-sus Na-za-ré.

Figura 16 – Análise das melodias de Alvarenga e Andrad2e

Na comparação acima se percebe que o ritmo das frases diferem entre si em vários momentos, exceto quando a figura  que pode ser uma variante interpretativa da figura , fato que Mário de Andrade também observou em outras circunstâncias relativas à síncope interna. No entanto, o contorno melódico é muito semelhante, e as notas de início e término de frase são quase sempre as mesmas.

Até o livro de Beatriz Dantas (1976), houve pouquíssimo registro das melodias das Taieiras, e como foi observado acima, os exemplos disponíveis são originários somente de dois cantos distintos. Fora isso, um punhado de estrofes se repetem nos textos citados.

Um problema metodológico surge então ao se questionar quais são os cantos de Taieiras. De um ponto de vista êmico são todas as músicas cantadas pelo grupo. Sob uma percepção ética, existe uma série de elementos musicais comuns aos grupos populares de certas regiões. Sua difusão e utilização pelos mesmos tornam-se uma constante para substituir a possibilidade de criação de novos repertórios. Músicas antigas ou versos conhecidos são muito utilizados.

As Taieiras de Neti possuem somente uma música específica de grupos de Taieiras (TLN02). As demais são músicas de domínio público “tiradas” pelo terno de zabumba para dançarem. Durante as festas de Santos Reis em Laranjeiras, era possível ver

<sup>39</sup> Nesse exemplo também foi utilizada a transposição dos dois cantos para uma mesma nota inicial.

um grupo de Samba de Pareia tocando a música “Entremos Com Muita Alegria” (TL15) com um trio de forró, ou um grupo de Samba de Côco de Nossa Senhora do Socorro<sup>40</sup> cantando músicas aprendidas pelo CD do grupo Lariô de Japarutuba. Caso semelhante já foi visto, quando Dona Ieda utilizou as músicas das Taieiras de Laranjeiras para formar as Taieiras de Japarutuba.

No caso específico das Taieiras de Laranjeiras, duas situações foram observadas: a primeira aqui discutida é o uso de músicas ou versos conhecidos de outros grupos. De uma das músicas do seu repertório, “Moça Baiana” (TL11), foi encontrada uma versão idêntica, cantada pela Marujada da cidade de Japarutuba. No capítulo “Mesadas e Congadas” do livro *Nossos Avós Contavam e Cantavam...* (1949: 157), Angélica de Rezende Garcia transcreve o mesmo texto, mas com melodia diferente.



Figura 22 – Moça Baiana (Angélica Rezende Garcia)

Pereira da Costa também faz menção dessa mesma letra, em *Folk-Lore Pernambucano*. No capítulo sobre o Fandango ou Folgança dos Marujos (1974: 252), escreve os seguintes versos, aqui comparados com os versos das Taieiras de Laranjeiras:

Pereira da Costa, *Folk-Lore Pernambucano*

O moças bonitas,  
Cheguem à janela,  
P`ra ver os ingleses  
Como vão à guerra.

Se eles vão p`ra guerra,  
Deixem-nos partir,  
Se eles não morrerem,  
Tornarão a vir...

Taieiras de Laranjeiras

O moça baiana,  
Chegue na janela.  
Venha ver o marujo amor,  
Quando vão pra guerra.

Se elas vão pra guerra,  
Deixe elas ir.  
Se elas não morrer, amor,  
Elas tornam a vir.

A segunda situação está relacionada com a possível troca de influências entre grupos de regiões vizinhas, ou que se relacionam num mesmo contexto. Neste caso

<sup>40</sup> Município de Sergipe.

específico, é possível fazer uma relação entre divisões rítmicas da percussão executadas pelos grupos de Taieiras, Chegança e Cacumbi.

Numa análise de repertório, percebe-se que a percussão das Taieiras de Laranjeiras se limita a quatro células rítmicas:



Figura 23 – Célula Rítmica 1

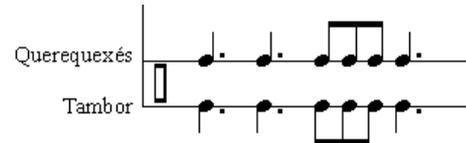


Figura 24 – Célula Rítmica 2



Figura 25 – Célula Rítmica 3

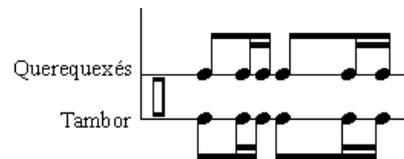


Figura 26 – Célula Rítmica 4

Sem considerar as células rítmicas 3 e 4, as outras duas podem ser relacionadas com os ritmos executados pela Chegança e Cacumbi. A principal célula rítmica do Cacumbi é formada pela união de quatro instrumentos distintos, tocados por pessoas diferentes: caixas, pandeiros, ganzás e reco-recos<sup>41</sup>. A figura 22 é simplificada na figura 23. Reinterpretando essa divisão rítmica ao deslocar o início do segundo pulso e, ao repetir essa mesma divisão no quarto pulso, ao invés de deslocar o início simplesmente omiti-lo, identificaremos a célula rítmica do tambor das Taieiras na figura 24.

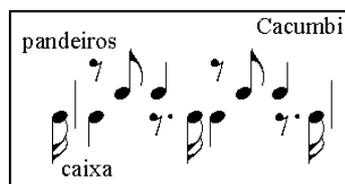


Figura 27

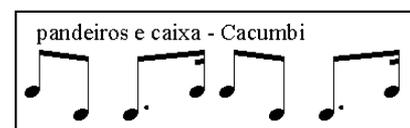


Figura 28



Figura 29

<sup>41</sup> Como tanto o ganzá quanto o reco-reco não executam nenhuma variação rítmica, não serão aqui analisados, tanto quanto não o será a execução dos querequezés das Taieiras.

Procedimento semelhante pode ser aplicado a um dos ritmos executados pelo pandeiro da chegança. A figura 25 reproduz a célula rítmica executada pelo pandeiro na música cantada ao entrar na Igreja e saudar Nossa Senhora do Rosário. Ao destacar somente as notas acentuadas, omitindo o trêmulo executado pelo polegar no pandeiro será obtida a célula rítmica exemplificada na figura 26.



Figura 30



Figura 31



Figura 32

A figura 27 exemplifica a célula rítmica também executada pelo grupo de Taieiras na entrada da Igreja, ao “louvar o menino Messias” (TL15). Nesse caso a semelhança rítmica dos pandeiros da Chegança e do Tambor das Taieiras é amplificada ao se comparar a função atribuída às músicas nas quais esses ritmos ocorrem.

Classificando as músicas das Taieiras a partir desses dois toques<sup>42</sup>, pode-se traçar uma relação melódica entre os cantos e suas funções:

**Grupo A**, caracterizado pela célula rítmica 1 da figura 18:

- “Rio Fundo” (TL01)
- “Guia Com Guia” (TL04)
- “Calango” (TL06)
- “Lá Vai meu São Benedito” (TL08)
- “Quando Nessa Casa Entrei” (TL09)
- “Meu São Benedito” (TL10)

<sup>42</sup> O ritmo da figura 21 só é executado na música “Copacabana” (TL07), tornando-se uma exceção em todo o repertório; e o ritmo da figura 20 só é executado no refrão das músicas “Deus Vos Salve Casa Santa”, “Meu São Benedito” podendo ser interpretado com uma variação da figura 18, influência direta da célula rítmica executada na caixa do Cacumbi (essa mesma célula da caixa do Cacumbi também é executada pelo São Gonçalo da mesma cidade).

- “Moça Baiana” (TL11)
- “Estrela” (TL12)
- “Catirina Mubamba” (TL13)
- “A lê lê Cotia Macamba” (TL14)

**Grupo B**, caracterizado pela célula rítmica 2 da figura 19:

- “Retirada” (TL03)
- “Em Porto Chegamos” (TL05)
- “Viemos, Entremos” (TL15)

As músicas do **Grupo A** são executadas sem interrupção, a critério da guia que puxa as músicas. Como são mais “animadas”, geralmente são executadas durante o trajeto de rua, dando força e coragem para as crianças alcançarem seu destino. Porém a proximidade rítmica também pode gerar uma proximidade melódica. Um exemplo é a síncope existente na célula rítmica do tambor estar presente quase sempre na melodia da voz. Outro exemplo é o caso de duas músicas diferentes, que têm funções diferentes, mas são variantes da mesma melodia. Uma delas é “Meu São Benedito”, usualmente cantada na rua. A segunda é “Guia com Guia”, cantada dentro da Igreja, e com o uso das espadas.

The image shows a musical score for 'Meu São Benedito'. It consists of two staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics: 'Meu São Be-ne-di-to te-nho mor-ro\_ao ven-(to) Meu São Be-ne-di-to te-nho mor-ro\_ao ven-(to) Fu'. The bottom staff is a drum line in bass clef with a consistent rhythmic pattern of eighth notes and rests.

TL10 – Meu São Benedito

The image shows a musical score for 'Guia Com Guia'. It consists of four staves. The top staff is a sword accompaniment line with 'x' marks indicating sword strikes. The second staff is a vocal line in treble clef with lyrics: 'O Gui-a com gui-a sai um de sa fi-o pa-ra se\_en-con-trar as du-as con-tra gui-as'. The third staff is a querequerés line in bass clef with a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The bottom staff is a tambor line in bass clef with a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

TL04 – Guia Com Guia

As músicas do **Grupo B** são tocadas quando as Taieiras estão paradas, seja no Porto (TL05), na Igreja (TL15), ou ao sair das casas visitadas (TL03). Nunca presenciamos a execução de duas músicas do Grupo B seguidas uma a outra. Isso resulta tanto das funções diferentes que têm quanto, por serem lentas, poderem tornar-se monótonas.

As únicas músicas que não se encaixam em nenhum dos dois grupos são as músicas “Copacabana” (TL07) e “Assim Governador” (não transcrita), executada com o acompanhamento da célula rítmica 4 da figura 21, e que não por acaso são também as únicas em que as taieiras são encorajadas a tirar versos de improviso, como já foi comentado anteriormente.

A execução das músicas das Taieiras de Laranjeiras é sempre baseada em “chamado” e “resposta”, o que, segundo Richard Waterman (1952), é uma das cinco características de música de derivação africana nas Américas. Predomina o uso da escala diatônica maior ocorrendo, no entanto, exemplos com a sétima menor (mixolídio) ou quarta aumentada (lídio). Algumas músicas estão no modo menor, acontecendo casos com a segunda menor (frígio). A maioria das terminações de frases melódicas é descendente, e finaliza, ou na nota em que a frase iniciou, ou abaixo dela.

The image shows three lines of musical notation in treble clef, 7/8 time signature, with lyrics underneath. The first line is: Ca-ti-ri-na Mu-bam-ba man-dou me cha-mar. The second line is: ô Co-ti-a Ma-cam-(ba) Vem fa-zer ma-ra-vi-(lha). The third line is: Quan-do nes-sa ca-sa\_en-trei-lo-go me chei-rou a ro-sa. Vertical dashed lines indicate the end of each phrase, which all end with a descending melodic line.

Figura 33 – Frases melódicas descendentes

Quanto às Taieiras de São Cristóvão, percebem-se diversas diferenças. As músicas são cantadas de maneira direta, sem alternância de chamada e resposta por todas as pastoras, cabendo unicamente a Seu Jorge a tarefa de “puxar” a música no andamento específico. A única exceção é a “Ladainha de Nossa Senhora”, na qual uma das taieiras puxa uma frase e todas respondem “Rogai por nós”. Como esse grupo tem características tipicamente festivas, seu caráter se transfere às músicas, desde o acompanhamento, que é sempre um samba bem carioca, até as melodias. Estas são construídas em forma de

períodos, com uma frase antecedente (quase sempre descendente) e uma frase conseqüente (quase sempre ascendente).

Antecedente Conseqüente

Eu fui ao pre - sé - pio lá na man - je - dou - ra Sal - ve - as Tai - ei - ras da ve - lha pas - to - ra.

antecedente conseqüente

Mãe dos pe - ca - do - res Ro - gai por nós

Figura 34 – Períodos de frases

Nas Taieiras de D. Claudineti, o importante é dançar. As músicas ficam à escolha do Terno de Zabumba, podendo tocar na ordem que quiserem. De previsível só se tem que sejam músicas alegres.

Nesse mesmo grupo poucas participantes sabem cantar as músicas. Quando a cantora principal não comparece, como foi o caso de 11 de janeiro de 2003, durante a Feira de Sergipe na orla de Aracaju, a execução é somente instrumental, sem que isso crie nenhum problema. Isso é possível, porque esse é o único grupo acompanhado por instrumentos melódicos, no caso os pífanos. Dessa forma, se ninguém cantar, os pífanos tocam as melodias sozinhos. Ocorrem mais contratempos melódicos do que síncopes.

Já no caso das Taieiras de Seu Gérson isso não seria possível, pela falta de instrumentos harmônicos e/ou melódicos. Acompanhadas somente por percussionistas, todas são obrigadas a cantar, seja pelo incentivo das colegas, seja pela exigência do organizador. Como as três músicas do repertório têm o mesmo toque da percussão, elas cantam desordenadamente a frase que lembram no momento.

A música “Taieiras de Maracatu” (TLG01) é a única estruturada em chamada e resposta, no caso das Taieiras de Seu Gérson. Delas constam alguns dos versos mais difundidos na literatura sobre as Taieiras.



Que san-to\_é a - que - le que vem a - co - lá é São Be - ne - di - to que vai pro al - tar! Tai - ei - ra.

Que san - to\_é a - que - le que vem no an - dor é São Be - ne - di - to mais Nos - so Se - nhor! Tai - ei - ra.

São Be - ne - di - to não u - sa Co - rô - a\_e - le u - sa\_u - ma to - a - lha vin - da de Lis - bo - a Tai - ei - ra.

Figura 35 – Versos das Taieiras

Também são características as frases melódicas finalizando descendentemente, com uma divisão rítmica mais simples que as demais, apesar das divisões rítmicas da percussão valorizarem o contratempo.

Com diferenças essenciais de estilo e conteúdo, é possível constatar características musicais próprias a cada grupo de Taieiras. Refletindo os conceitos e comportamentos dos seus organizadores, não é possível, portanto, generalizar sobre os cantos de Taieiras a não ser dentro de cada repertório, dos quais é possível distinguir melodias bastante interessantes, e combinações rítmicas não muito simples.

Com o aprendizado musical sendo concebido pela participação direta no fazer musical, através do reconhecimento de estruturas musicais, da noção de contorno melódico, da polimotricidade, e do acompanhamento rítmico, esta talvez seja uma das importantes funções sociais dos grupos de populares, dentre os quais estão as Taieiras.

## CAPÍTULO 5

### CONCLUSÕES E REFLEXÕES

#### **TAIEIRAS HOJE**

Conclui-se, a despeito dos vaticínios em contrário, que as Taieiras estão hoje mais vivas do que nunca. Os agouros de folcloristas das décadas de 50 a 70 não tomaram lugar. Atualmente confirmamos a existência de Taieiras nos estados da Bahia, Sergipe, Alagoas, Tocantins (cidade de Arraias) e um certo Maracatu das Taieiras em São Paulo. A lista não é exaustiva e nada garante que não existam outros grupos em outras localidades cuja notícia não nos chegou.

Mas, se inicialmente era possível relacionar as Taieiras com Confrarias e Irmandades Católicas, nos dias atuais a conjuntura é outra, proporcionando novas razões de existência. O que anteriormente era um fazer recreativo ou de louvor, passou a ter nos dias atuais uma outra conotação. Pretextos sócio-econômicos aliam-se aos antigos motivos sacros e profanos. Surgiram novos contextos de apresentações, e com isso novos grupos.

Os grupos em geral assimilaram conceitos acadêmicos de folclore e parafolclore – evidentemente, uma interferência – tornados alvos para a validação de seus fazeres. Há mudanças nos conceitos, que influenciam nos comportamentos, mas que nem sempre se refletem no produto, no caso específico, a música. É possível haver mudança cultural, sem necessariamente haver mudança musical, bem como o reverso disto.

Esses mesmos conceitos criaram uma nova hierarquia à base de um premiado reconhecimento da tradição e da antiguidade. Dessa forma, as Taieiras de Laranjeiras são tidas pela sociedade local, como um dos grupos mais importantes. São reconhecidas como legítimas representantes do folclore sergipano. Suas fotos são estampadas em *folders*, cartazes, jornais, e não são nunca esquecidas quando o assunto é cultura sergipana. Essa posição de destaque se deve a três fatores distintos: antiguidade, sacralidade e repertório musical.

Ao possuírem uma linha de organizadoras que nos remete ao século XIX, a tradição é um fato marcante. Seu ritual anual de louvação a São Benedito e Nossa Senhora

do Rosário aliado ao seu envolvimento com um importante terreiro Nagô<sup>43</sup>, conferem credibilidade e respeito. Embora seu repertório musical, que antigamente contava com cerca de vinte cantos (Cf. Dantas, 1972) e hoje não vá muito além de quinze, tendo havido perda, ainda assim supera o dos demais grupos locais. A união desses três fatores fez com que as Taieiras de Laranjeiras sejam consideradas as “autênticas”, influenciando as demais.

Se em algum momento foram criadas músicas, no grupo de Laranjeiras, a relação com o sagrado e a necessidade de preservação da tradição têm inibido criação de novos cantos. Existem, no entanto, duas músicas em que a liberdade de “tirar versos” proporcionou o surgimento de um novo padrão melódico.

Nas Taieiras de Lagarto, é a necessidade de se validarem como grupos tradicionais, e dessa forma serem tidos como folclóricos, que vai restringir o processo de criação musical. Porém, nas Taieiras de D. Neti, há a liberdade de acrescentar músicas tradicionais, e de mudar as vestimentas.

Em São Cristóvão, sua recente criação não permite uma maior generalização quanto ao processo de mudança no repertório musical. Mas, apesar da apresentação do grupo estar estruturada em cinco partes fixas e ordenadas, sua característica festiva e as possibilidades levantadas sobre a utilização de músicas de outros grupos, ou até mesmo de outro estilo musical, aumentam a probabilidade de mudança.

Numa visão geral dos grupos folclóricos na área de Sergipe, associada com Alagoas na riqueza de seus autos<sup>44</sup>, uma combinação desta opulência com a miséria do povo tem conduzido a uma necessária ênfase na exploração do chamado turismo cultural. O patrimônio histórico, artístico e imaterial passa a ser “vendido” como matéria prima para obtenção de dividendos, sem investimentos substanciais. Um número avultado de empregos e serviços é gerado por essa via. De sua parte, as instituições culturais tentaram cumprir com o seu papel, tal como os Festivais de Arte de São Cristóvão incentivados pela Universidade Federal de Sergipe. Por melhores que sejam as intenções, o produto final é necessariamente a interferência e imposição de padrões que já vêm afetando os grupos populares na área há mais de três décadas. Acrescente-se a isso o enorme poder dos meios de comunicação de massa. Tudo isso significa que os mencionados grupos populares estão

---

<sup>43</sup> Lembramos que as Taieiras de Laranjeiras resultam de uma promessa de Carolina, mãe de Umbilina (nascida no final do século XIX, Cf. Dantas, 1972: 27). Esta, por sua vez, dá continuidade ao grupo ao mesmo tempo em que recebe a chefia do terreiro de sua avó Ismera.

<sup>44</sup> A Área dos Autos na antiga classificação do Brasil em áreas musicais de Luiz Heitor Correia de Azevedo.

constantemente sob tensão de fatores externos, sobre os quais não têm nenhum controle. Isso domina a dinâmica cultural na área, exigindo adaptações.

## REFLEXÕES

É importante reafirmar que este estudo não propugna por uma mudança cultural a qualquer custo. O próprio etnocentrismo, tão criticado, é uma forma de preservação da identidade cultural. Essa preservação é necessária, assim como a do passado histórico. Mas a história deve servir para iluminar a escolha de novos caminhos, não para frear as transformações necessárias para ajuste às circunstâncias do tempo, sobretudo numa sociedade tão estratificada quanto a brasileira.

O que se percebeu, no trabalho de campo que nos ocupou, é que há uma vontade de mudar, que é inibida por motivos externos ao grupo. As influências externas não só criam museus a céu aberto, como também interferem na própria dinâmica da organização dos grupos.

Se num primeiro momento, os grupos populares são auto-subsistentes, mantêm-se do que conseguem recolher nas apresentações entre membros e colaboradores do acontecimento festivo, numa clara inversão de valores, os recursos públicos passam a patrocinar os eventos, tirando dos grupos a responsabilidade de produzi-los. Na verdade, o que antigamente era função normal do grupo e parte significativa de sua existência, fazendo com que todos os participantes se sentissem responsáveis pelos acontecimentos, transforma-se em muletas nas quais os grupos se apóiam, e em conseqüência das quais o significado comunal e as iniciativas se atrofiam.

A perda do controle da situação acaba por engessar os eventos pois, se determinado grupo se organizava e unia esforços para se apresentar, isso representava uma maior coesão do grupo e uma demonstração de que aquela apresentação era significativa para as pessoas que dela participavam. A partir do momento em que instituições públicas ou privadas passam diretamente a propiciar roupas para os grupos, comprar instrumentos, fornecer alimentos, parte da razão de estarem ali se perde ou se modifica em alguma forma de dirigismo. A ação cultural planejada não incorreria em riscos tão grandes quanto o faz por interferências nas esferas da produção e do consumo, se se orientasse por medidas que

visassem o incremento da circulação, isto é, a multiplicação do acesso à informação e ao conhecimento.

A pressão externa sobre as realizações das Taieiras pode transformá-las em fósseis. Sempre lembrados de preservar as tradições, manter a identidade cultural, esquecemos que, com novas realidades sociais e econômicas, novas tradições surgem enquanto outras morrem. Talvez aí esteja o ponto crucial da questão: se determinado evento cultural, grupo ou expressão artística tiverem que “morrer”, permita-se que isso ocorra com dignidade. Só não se deve forçar seu desaparecimento, nem tentar mantê-los vivos mais do que os próprios responsáveis queiram. Evidentemente a melhor opção é oxigená-los, ou seja, a adaptação que o contexto exigir. Caso contrário, seria uma decisão sábia deixar que a decisão corra por conta do próprio grupo. A cultura não deve ser podada, nem tampouco congelada.

Uma das principais falhas está no erro de foco. Deve-se concentrar em preservar o ser humano, a pessoa que está por trás de todo acontecimento, ao invés de se fixar nos objetos. A música, os grupos populares, folguedos, são mais do que um artefato que se deva guardar no armário ou se expor nas prateleiras quando for conveniente. A beleza não está simplesmente na música, nas roupas ou nas danças. É na alegria do indivíduo que ela se destila, seja brincando ou louvando. É o bem estar dele que deve ser preservado e não um punhado de tecidos, gestos e palavras.

Uma etnomusicologia humanística, aplicada, nos sugere que, se as pessoas forem objeto de uma educação continuada que lhes ajude a se prepararem para a mudança acelerada de que hoje são parte, pela atualização das linguagens atuais, reciclagem das técnicas, terão melhor oportunidade de sobreviverem sem perda de sua identidade cultural. Valores culturais sólidos, uma educação baseada na pluralidade ao invés do preconceito, decisões compartilhadas e responsáveis podem ser a base para um futuro melhor. Que tal a troca do lema “preservem a tradição” por “vocês podem mudar, se quiserem”.

Termino esse texto com duas importantes lições. Uma vem de Bruno Nettl, que faz a seguinte reflexão:

shall we continue encouraging people to keep up their old practices, asking them to do what they perhaps would not wish to do, just for the sake of the rest of the world? (Nettl, 1983:276)

E outra, dada por um mestre de maracatu, em sua apresentação durante o I Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), ocorrido em novembro de 2002.

Durante sua explanação sobre elementos do maracatu pernambucano, foi questionado por um rapaz se a inserção de outros instrumentos como o sax não iria desvirtuar a tradição. Ele rapidamente perguntou de volta se as pessoas estavam gostando ou não. O rapaz insistiu, dizendo que esses grupos novos com roupas novas não são “legais”, pois modificam a essência do maracatu; e repetiu a pergunta, procurando apoio para a sua opinião sobre a preservação da pureza do maracatu. Ao que o mestre calmamente respondeu: **“Se eles querem mudar, deixe mudar. Não tenha medo não!”**

# ANEXO 1

## Transcrições Musicais das Taieiras

### **Taieiras de Laranjeiras**

|                                     |     |
|-------------------------------------|-----|
| TL01 – “Rio fundo”                  | 108 |
| TL02 – “Bendito”                    | 109 |
| TL03 – “Retirada”                   | 110 |
| TL04 – “Guia com guia”              | 111 |
| TL05 – “Em Porto chegamos”          | 114 |
| TL06 – “Calango”                    | 115 |
| TL07 – “Copacabana”                 | 116 |
| TL08 – “Lá vai meu São Benedito”    | 117 |
| TL09 – “Quando nessa casa entrei”   | 118 |
| TL10 – “Meu São Benedito”           | 119 |
| TL11 – “Moça baiana”                | 121 |
| TL12 – “Estrela”                    | 122 |
| TL13 – “Catirina Mubamba”           | 123 |
| TL14 – “A lê lê Cotia Macamba”      | 124 |
| TL15 – “Entremos com muita alegria” | 125 |

### **Taieiras de Lagarto – Gérson**

|  |     |
|--|-----|
| TLG01 – “Taieiras de Maracatu”         | 126 |
| TLG02 – “Taieiras”                     | 128 |
| TLG03 – “São Benedito, que dia vieste” | 129 |

### **Taieiras de Lagarto – Neti**

|                        |     |
|------------------------|-----|
| TLN01 – “Taieira”      | 130 |
| TLN02 – “São Benedito” | 131 |
| TLN03 – “Meu papagaio” | 132 |
| TLN04 – “São José”     | 133 |

### **Taieiras de São Cristóvão**

|                                     |     |
|-------------------------------------|-----|
| TSC01 – “Hoje é dia de Santos Reis” | 134 |
| TSC02 – “Taieiras ê”                | 135 |
| TSC03 – “Ladainha de Nossa Senhora” | 136 |
| TSC04 – “Peneira o xerém”           | 137 |
| TSC05 – “Festa do Divino”           | 138 |
| TSC06 – “Variações rítmicas”        | 139 |

### **Taieiras de Cairu (Bahia)**

|                  |     |
|------------------|-----|
| TC – “Ô lê lê ô” | 140 |
|------------------|-----|

### **Taieiras de Maceió**

|                 |     |
|-----------------|-----|
| TM – “Taieiras” | 141 |
|-----------------|-----|

# Rio Fundo

## Taieiras de Laranjeiras

~ 80

Voz Principal

O - lha\_o ri - o fun - do      Ô re - ma ca - nô - a      O - lha\_o ri - o fun - do

Querequexês

Tambor

Segue esse mesmo ostinato rítmico até o fim da música.

Ô re - ma ca - nô - a      Che - ga na ja - ne - la\_a mor      meu bem      que\_a cri - ou - la\_é bo - a.

Côro

Che - ga na ja - ne - la\_a mor      meu bem      que\_a cri - ou - la\_é bo - a.      O - lha\_o ri - o fun - do

Ô re - ma ca - nô - a      O - lha\_o ri - o fun - do      Ô re - ma ca - nô - a

Che - ga na ja - ne - la\_a mor      meu bem      que\_a cri - ou - la\_é bo - a.      Che - ga na ja - ne - la\_a mor      meu bem

que\_a cri - ou - la\_é bo - a.

Segue o restante da letra ...

\* É possível a seguinte variação:

O - lha\_o ri - o fun - do      Ô re - ma ca - nô - a

(Solo)  
Olha o rio fundo  
Ô rema canoa  
Chega na janela amor meu bem  
Que a crioula é boa.

(Solo)  
Eu bem que dizia  
Quer'um coco d'água  
Que saia balão amor meu bem  
Que já su beijava

(Solo)  
Eu bem que dizia  
Quem (em)prestou não dava  
Que saia balão amor meu bem  
Que já su beijava

(Coro)  
Olha o rio fundo  
Ô rema canoa  
Chega na janela amor meu bem  
Que a crioula é boa.

(Coro)  
Olha o rio fundo  
Ô rema canoa  
Chega na janela amor meu bem  
Que a crioula é boa.

(Coro)  
Olha o rio fundo  
Ô rema canoa  
Chega na janela amor meu bem  
Que a crioula é boa.

# Bendito

Taieiras de Laranjeiras

~ 120

**Solo**

Vozes

Se - nhor. São Be - ne di - to. Tai - ê.

Querequexês

Tambor

Segue esse mesmo ostinato rítmico até o fim da música.

São Be - ne di - to. E va - le - - - (ei) - me São Be ne di - to.

**Côro**

E va le - - - - (ei) - me Se nhor. São Be -

ne di - to. Tai - ê. São Be - ne di - to.

E va - le - - - (ei) - me São Be ne di - to. E va le - - - (ei) - me

Segue o restante da letra ...

(solo)  
 Senhor São Benedito,  
 Taiê

(solo)  
 Aqui estão suas estrela  
 Taiê

(solo)  
 Aqui estão suas devota  
 Taiê

São Benedito  
 E valei-me (2x)

Com suas estrela  
 E valei-me (2x)

Com suas devota  
 E valei-me. (2x)

(coro)  
 Senhor São Benedito,  
 Taiê

(coro)  
 Senhor São Benedito,  
 Taiê

(coro)  
 Senhor São Benedito,  
 Taiê

São Benedito  
 E valei-me (2x)

São Benedito  
 E valei-me (2x)

São Benedito  
 E valei-me (2x)

# Retirada

Taieiras de Laranjeiras

~ 80

Voz Principal

Re - ti - ra - da meu bem re - ti - ra - da A - ca - bou - se a nos - sa fun - ção

Querequexês

Tambor

Segue esse mesmo ostinato rítmico até o fim da música.

Re - ti - ra - da meu bem re - ti - ra - da A - ca - bou - se a nos - sa fun - ção Eu não te - nho mais a - le - gri - (a)\_o - lê -

lê nem tam - bem mais con - so - la - ção Eu não te - nho mais a - le - gri - (a)\_o - lê - lê nem tam - bem mais con - so - la - ção Se -

nhor e se - nho - ra que(i) - rão per - do - ar Se - nhor e se - nho - ra que(i) - rão per - do - ar O

er - ro que hou - ve por nos - so en - sai - ar O er - ro que hou - ve por nos - so en - sai - ar

É de u - ma em - bai - xa - da se - nhor. É de u - ma em - bai - xa - da se - nhor. É

do nas - ci - men - to é do re - den - tor É do nas - ci - men - to é do re - den - tor Mas pa -

ra ser la - va - do há de ser to - dos três pa - ra ser la - va - do há de ser to - dos três Na -

tal a - no no - vo\_a - té di - a de Reis Na - tal a - no no - vo\_a - té di - a de Reis

# Guia com guia

Taieiras de Laranjeiras

espadas

Solo

~ 80

Querequexés

Tambor

O - Gui - a com gui - a sai um de - sa -

fi - o ô ,gui - a com gui - a sai um de - sa fi - o pa - ra se\_en - con - trar as du - as con - tra -

Côro

Tai ê a - ju -

gui - as pa - ra se\_en - con - trar as du - as con - tra gui - as

ê a - ju - ê Je - sus ô tan tan tan Tai - ê.

Côro  
Tai - ê. Tai - ê.

Solo  
O - Gui - a com gui - a ô sai um de - sa - fi - o ô pa -

Tai - ê. Tai - ê. Tai - ê a - ju -

rase en - con - trar as du - as con - tra - gui - as

ê a - ju - ê Je - sus ô tan tan tan Tai - ê.

|   |                             |
|---|-----------------------------|
| (solo)                                  | Olha o nosso patrão (solo)  |
| Ô Guia com guia                         | Taiê (coro)                 |
| sai um desafio (2x)                     | Com vem caminhando (solo)   |
|   | Taiê (coro)                 |
| Para se encontrar                       | Parece um moço belo (solo)  |
| as duas contraguia (2x)                 | Taiê (coro)                 |
|   | Quando vem avoando (solo)   |
| (coro)                                  | Taiê (coro)                 |
| Taiê, ajuê, ajuê, Jesus                 |                             |
| Ô tan, tan, tan, Taiê                   | (coro)                      |
|   | Taiê, ajuê, ajuê, Jesus     |
| Ô Guia com guia (solo)                  | Ô tan, tan, tan, Taiê       |
| Taiê (coro)                             |                             |
| Ô sai um desafio (solo)                 | (solo)                      |
| Taiê (coro)                             | Não me toque tabaque        |
| Ô para se encontrar (solo)              | meu pai tabaqueiro (2x)     |
| Taiê (coro)                             | A sua Rainha                |
| as duas contraguia (solo)               | tem muito dinheiro (2x)     |
| Taiê (coro)                             |                             |
|   | (coro)                      |
| (coro)                                  | Taiê, ajuê, ajuê, Jesus     |
| Taiê, ajuê, ajuê, Jesus                 | Ô tan, tan, tan, Taiê       |
| Ô tan, tan, tan, Taiê                   |                             |
|   | Não me toque tabaque (solo) |
| [repete toda essa primeira parte        | Taiê (coro)                 |
| mais duas vezes, sendo que na           | Ô meu pai tabaqueiro (solo) |
| primeira repetição troca a frase        | Taiê (coro)                 |
| "Para se encontrar as duas contraguia"  | Ô que a sua Rainha (solo)   |
| por "para se encontrar aqui nesse dia"] | Taiê (coro)                 |
|   | Ô tem muito dinheiro (solo) |
| (solo)                                  | Taiê (coro)                 |
| Olha o nosso patrão                     |                             |
| Como vem caminhando (2x)                | (coro)                      |
|   | Taiê, ajuê, ajuê, Jesus     |
| Parece um moço chique                   | Ô tan, tan, tan, Taiê       |
| Quando vê a mulan (2x)                  |                             |
|   |                             |
| (coro)                                  |                             |
| Taiê, ajuê, ajuê, Jesus                 |                             |
| Ô tan, tan, tan, Taiê                   |                             |

# Em Porto Chegamos

Taieiras de Laranjeiras

♩ ~ 80

Voz Principal

Em Por-to che-ga-mos em por-to che-ga-mos com pas-so lar-go pa-ra mar-char.

Querequexés

Tambor

Segue esse mesmo ostinato rítmico até o fim da música.

Es - sas mar - cha são dro - ba - da A sau - da - de que eu pa - de - ço va - mos mar - chan - do e nos ar - ri - ti - ran - do

va - mos mar - chan - do e nos ar - ri - ti - ran - do

Quan - do a noi - te é ma - jes - to - sa En - tre as bran - ca é mais for - mo - sa Quan - do a noi - te é ma - jes - to - sa En - tre as

bran - ca é mais for - mo - sa Nas on - das se vão mi - ran - do du - as don - ze - las bor - do - sa Nas on -

das se vão mi - ran - do du - as don - ze - las bor - do - sa

(solo)  
Em porto chegamos  
Em porto chegamos  
Com passo largo  
Para marchar

Essa marcha são drobada  
A saudade que eu padeço  
[Vamos marchando  
e nos arritirando] (2x)

Essa marcha são drobada  
A saudade que eu padeço  
[Vamos marchando  
e nos arritirando] (2x)

Essa marcha são drobada  
A saudade que eu padeço  
[Vamos marchando  
e nos arritirando] (2x)

(solo)  
Quando a noite é majestosa  
Entre as branca é mais formosa (2x)  
Nas ondas se vão mirando  
Duas donzelas bordosa (2x)

(coro)  
Em porto chegamos  
Em porto chegamos  
Com passo largo  
Para marchar

(coro)  
Em porto chegamos  
Em porto chegamos  
Com passo largo  
Para marchar

# Calango

Taieiras de Laranjeiras

*♩ ~ 80*

*solo*

Voz Principal

Ca - lan - go vez um so - bra - do Ca - lan - (go) De vin - te cin - co ja - ne - las Ca - lan - (go) Ca -

lan - go fez um so - bra - do(ô) Ca - lan - (go) De vin - te cin - co ja - ne - las Ca - lan - (go) Pa -

ra bo - tar mo - ça bran - ca(ô) Ca - lan - (go) Mo - re - na cor de ca - ne - la(ô) Ca - lan - (go) Pa -

*Refrão mais rápido*

ra bo - tar mo - ça bran - ca(ô) Ca - lan - (go) Mo - re - na cor de ca - ne - la(ô) Ca - lan - (go) Nas

ca - dei - ras da mu - la - ta(ô) Ca - lan - (go) O dê o dê o dê Nas

*tempo primo*

ca - dei - ras da mu - la - ta(ô) Ca - lan - (go) o dê o dê o dê

Segue a percussão, como se fosse um toque de samba rápido no tambor, com ataques irregulares.

(solo)  
 Calango fez um sobrado, ô Calango  
 De vinte e cinco janelas, ô Calango  
 Para botar moça branca, Calango  
 Morena cor de canela, ô Calango.

(Refrão - coro)  
 Nas Cadeiras da Mulata, ô Calango  
 O dê o dê o dê.

(solo)  
 Calango tava deitado, ô Calango  
 No colo de uma perua, ô Calango  
 Lagartixa respondeu, ô Calango  
 Calango está na rua, ô Calango.

(Refrão - coro)  
 Nas Cadeiras da Mulata, ô Calango  
 O dê o dê o dê.

(solo)  
 Calango vamos s'imbora, ô Calango  
 Saindo da casa alheia, ô Calango  
 Antes que a ronda nos chegue, ô Calango  
 E leve nois prá cadeia, ô Calango

(Refrão - coro)  
 Nas Cadeiras da Mulata, ô Calango  
 O dê o dê o dê.

# Copacabana

Taieiras de Laranjeiras

♩ ~ 74

Voz Principal

Co - pa - ca ba - na\_a - in - da não mor reu na ru - a da ca cim - ba quem man - da sou

Querequexés

Tambor

Segue esse mesmo ostinato rítmico até o fim da música.

Côro

Co - pa - ca ba - na\_a - in - da não mor - reu na ru - a da ca - cim - ba quem man - da sou eu

Solo

eu

Solo

A ru - a da Ca-

Segue o restante da letra ...

cim - ba vou man - da a - la - dri - á com pe - dri - nha de bri - lhan - te pa - ra\_as Ta - ie - ras pas - sá.

(solo)  
Copacabana  
Ainda não morreu  
Na rua da Cacimba  
Quem manda sou eu

(coro)  
Copacabana  
Ainda não morreu  
Na rua da Cacimba  
Quem manda sou eu

(solo)  
Quem me dera dera dera  
Quem me dera piamisé (sic)  
Eu deitar na sua cama  
E me cobrir com seu lençol

(coro)  
Copacabana  
Ainda não morreu  
Na rua da Cacimba  
Quem manda sou eu

(solo)  
A rua da Cacimba  
Vou manda aladrilhá  
Com pedrinhas de brilhante  
Para as Taieira passá

(coro)  
Copacabana  
Ainda não morreu  
Na rua da Cacimba  
Quem manda sou eu

(solo)  
A rua da Cacimba  
Vou manda aladrilhá  
Com pedrinhas de brilhante  
Para as Taieira passar

(coro)  
Copacabana  
Ainda não morreu  
Na rua da Cacimba  
Quem manda sou eu

(solo)  
Lá de trás de minha casa  
Tem um pé de fruta pão  
Vou chamar meu namorado  
Pra tomar café com pão

(coro)  
Copacabana  
Ainda não morreu  
Na rua da Cacimba  
Quem manda sou eu

(solo)  
Se essa rua fosse minha  
Eu mandava aladrilhar  
Com pedrinhas de brilhante  
Para o meu amor passar

(solo)  
A rua da Cacimba  
Tem boa água de beber  
Também tem um moreninho  
Que por ele é de morrer

(coro)  
Copacabana  
Ainda não morreu  
Na rua da Cacimba  
Quem manda sou eu

# Lá Vai Meu São Benedito

Taieiras de Laranjeiras

Coro  
As - sim vai a li - nha do per - dão

Voz Principal  
Ô lá vai lá vai Meu São Be - ne - di - to

Querequexês  
Tambor

Segue esse mesmo ostinato rítmico até o fim da música.

As - sim vai a li - nha do per - dão

vai lá vai Mãe de De(us) do Ro - sá(rio)

Melodia B

vai a li - nha do per - dão

Ô lá vai lá vai Meu São Be - ne - di - to

Melodia A

Segue o restante da letra...  
O coro responde sempre igual.  
A voz principal varia entre a melodia A e melodia B.

Ô Lá vai, lá vai,  
Meu São Benedito. (solo)  
Assim vai a linha do perdão. (coro)

Ô Lá vai, lá vai,  
Bom Jesus dos Navegantes. (solo)  
Assim vai a linha do perdão. (coro)

Ô iá iá vai embora  
Leva o palito (solo)  
Assim vai a linha do perdão. (coro)

Ô Lá vai, lá vai,  
Mãe de Deus do Rosário. (solo)  
Assim vai a linha do perdão. (coro)

Aquela Bagulha  
Leva o dida (solo)  
Assim vai a linha do perdão. (coro)

Ô iá iá me deu  
Também apanhou (solo)  
Assim vai a linha do perdão. (coro)

Ô Lá vai, lá vai,  
Meu São Benedito. (solo)  
Assim vai a linha do perdão. (coro)

Leva o coche  
Para ir cocha. (solo)  
Assim vai a linha do perdão. (coro)

Dá volta na quadra  
Nasci ou na (solo)  
Assim vai a linha do perdão. (coro)

Ô Lá vai, lá vai,  
Meu São Benedito. (solo)  
Assim vai a linha do perdão. (coro)

A tesoura fina  
Para bordar. (solo)  
Assim vai a linha do perdão. (coro)

Pa pa ru pá pa ru  
Candieiro e iá iá (solo)  
Assim vai a linha do perdão. (coro)

Ô Lá vai, lá vai,  
Mãe de Deus do Rosário. (solo)  
Assim vai a linha do perdão. (coro)

Ô iá iá vai embora  
Leva o palito (solo)  
Assim vai a linha do perdão. (coro)

Pa pa ru pá pa ru  
Candieiro e sinhá (solo)  
Assim vai a linha do perdão. (coro)

Ô Lá vai, lá vai,  
Mãe de Senhor do Bomfim. (solo)  
Assim vai a linha do perdão. (coro)

Dá volta na quadra  
Nasci ou na (solo)  
Assim vai a linha do perdão. (coro)

Pa pa ru pá pa ru  
Candieiro e iá iá (solo)  
Assim vai a linha do perdão. (coro)

# Quando nessa casa entrei

Taieiras de Laranjeiras

~ 80

Voz Principal

Querequexés

Tambor

Quan-do nes-sa ca-sa en-trei lo - go me chei-rou a ro - sa Quan - do nes-sa ca - sa en - trei

Segue esse mesmo ostinato rítmico até o fim da música.

lo - go me chei-rou a ro - sa Meu co - ra - ção lo - go viu Que a qui tem gen-te for - mo -

sa meu co - ra - ção lo - go viu Que a - qui tem gen-te for - mo - sa

Segue o restante da letra ...

(solo)

Quando nessa casa entrei  
Logo me cheirou a rosa (2x)  
Meu coração logo viu  
Que aqui tem gente formosa (2x)

(coro)

Quando nessa casa entrei  
Logo me cheirou a rosa (2x)  
Meu coração logo viu  
Que aqui tem gente formosa (2x)

(solo)

Quando nessa casa entrei  
Eu logo lhe perguntei (2x)  
Não me deram nova sua  
Com vergonha não chorei (2x)

(coro)

Quando nessa casa entrei  
Logo me cheirou a rosa (2x)  
Meu coração logo viu  
Que aqui tem gente formosa (2x)

(solo)

Quando nessa casa entrei  
Pus a mão no coração  
Essa casa cheira a cravo  
Por dentro por fora não  
Por dentro cravo e rosa  
Por fora manjerição

(coro)

Quando nessa casa entrei  
Logo me cheirou a rosa (2x)  
Meu coração logo viu  
Que aqui tem gente formosa (2x)

(solo)

São José mais Santa Rita  
Foram cantá em Belém (2x)  
Eu também venho cantá  
Vim cantá meu Reis também (2x)

(coro)

Quando nessa casa entrei  
Logo me cheirou a rosa (2x)  
Meu coração logo viu  
Que aqui tem gente formosa (2x)

# Meu São Benedito

Taieiras de Laranjeiras

Voz Principal

Meu São Be-ne-di-to te-nho mor-ro\_ao ven-(to) Meu São Be-ne-di-to te-nho mor-ro\_ao ven-(to) Fu

Querequexés

Tambor

Côro

Tai -

lô e o ven-to pe-la por-ta\_a den-tro Fu-lô e o ven-to pe-la por-ta\_a den-tro

ê a - ju - ê a - ju - ê Je - sus ô tan tan tan Tai-ê.

Solo

Ô meu

(coro)

Tai - ê. Tai - ê. Tai - ê. Tai - ê. Tai -

(solo)

São Be-ne-di(to) Ô Te-nho mor-ro\_ao Ven(to) Ô Fu-lô e o ven(to) Ô Pe-la por-ta\_a den(tro)

(coro)

ê a - ju - ê a - ju - ê Je - sus ô tan tan tan Tai-ê.

Segue o restante da letra ...

# Meu São Benedito

Taieiras de Laranjeiras

(solo)

Meu São Benedito  
Tenho morro ao vento (2x)  
Fulô e o vento  
Pela porta adentro (2x)

(coro)

Taiê ajuê, ajuê, Jesus  
O tan tan tan, taiê.

Ô meu São Benedito (solo)

Taiê (coro)  
Tenho morro ao vento (solo)  
Taiê (coro)  
Fulô e o vento (solo)  
Taiê (coro)  
Pela porta adentro (solo)  
Taiê (coro)

(coro)

Taiê ajuê, ajuê, Jesus  
O tan tan tan, taiê.

(solo)

Ô Virgem do Rosário  
Lhe venho pedir (2x)  
Saúde e gulora  
Para conseguir (2x)

(coro)

Taiê ajuê, ajuê, Jesus  
O tan tan tan, taiê.

Ô Virgem do Rosário (solo)

Taiê (coro)  
Vou pedir a meu Deus (solo)  
Taiê (coro)  
Ajudar as Taieiras (solo)  
Taiê (coro)  
Si color o meu bem (solo)  
Taiê (coro)

(coro)

Taiê ajuê, ajuê, Jesus  
O tan tan tan, taiê.

(solo)

Ô meu São Benedito  
Eu lhe venho pedir (2x)  
Saúde e gulora  
Para proseguir (2x)

(coro)

Taiê ajuê, ajuê, Jesus  
O tan tan tan, taiê.

(solo)

Que santo é aquele  
Que vem no Andor (2x)  
É São Benedito  
Mais Nosso Senhor (2x)

(coro)

Taiê ajuê, ajuê, Jesus  
O tan tan tan, taiê.

Ô que santo é aquele (solo)

Taiê (coro)  
Ô que vem na charola (solo)  
Taiê (coro)  
Ô é São Benedito (solo)  
Taiê (coro)  
Ô mais Nossa Senhora (solo)  
Taiê (coro)

(coro)

Taiê ajuê, ajuê, Jesus  
O tan tan tan, taiê.

# Moça Baiana

Taieiras de Laranjeiras

Espada

Solo

Vozes

Querequexés

Tambor

Ô mo-ça bai a - na che - gue na ja ne - la ô mo-ça bai a - na

che - gue na ja ne - la Ve - nha ver a ma ru-ja\_a - mor Quan - do vão pra

guer - ra ve - nha ver a ma ru-ja\_a - mor Quan - do vão prá guer - ra

Ô moça baiana  
Chegue na janela (2x)

Venha ver a maruja amor  
Quando vão pra guerra (2x)

Que soldado é (a)quele  
Da gola vermelha  
É o namorado amor  
Da moça solteira

Ô moça baiana  
Chegue na janela  
Venha ver a maruja amor  
Quando vão pra guerra

Que soldado é (a)quele  
Da gola amarela  
É o namorado amor  
Da moça donzela

Ô moça baiana  
Chegue na janela  
Venha ver a maruja amor  
Quando vão pra guerra

Que soldado é (a)quele  
Da gola vermelha  
É o namorado amor  
Da moça donzela

# Estrela

Taieiras de Laranjeiras

~ 80

Voz Principal

Querequexés

Tambor

Côro

Ô Es - tre - la Es - tre - la ô es -

Segue esse mesmo ostinato rítmico até o fim da música.

(coro)

tre - la do cé - (éu) ca - iu no mar

Solo

A mi - nha vir - gem do Ro - sá - rio va - mos to - dos fes - te - jar

(solo)

tre - la Es - tre - la ô es - tre - la do cé - (éu) ca - iu no mar

(solo)  
 Ô Estrela, estrela,  
 Ô estrela do céu caiu no mar

(coro)  
 Ô Estrela, estrela,  
 Ô estrela do céu caiu no mar

(solo)  
 A Nossa Senhora da Lancha  
 Vamos todos arremar

(coro)  
 Ô Estrela, estrela,  
 Ô estrela do céu caiu no mar

(solo)  
 A Nosso Senhor São Benedito  
 Que viaja pelo mar

(coro)  
 Ô Estrela, estrela,  
 Ô estrela do céu caiu no mar

(solo)  
 A minha Virgem do Rosário  
 Vamos todos festejar

(coro)  
 Ô Estrela, estrela,  
 Ô estrela do céu caiu no mar

(solo)  
 Olha Santo Antonio co-piloto  
 São José é General

(coro)  
 Ô Estrela, estrela,  
 Ô estrela do céu caiu no mar

(solo)  
 A vamo ver a barca nova  
 Que do céu caiu no mar

(coro)  
 Ô Estrela, estrela,  
 Ô estrela do céu caiu no mar

(solo)  
 Olha Santo Antonio co-piloto  
 São José é General

(coro)  
 Ô Estrela, estrela,  
 Ô estrela do céu caiu no mar

(solo)  
 A minha Virgem do Rosário  
 Vamos todos festejar

(coro)  
 Ô Estrela, estrela,  
 Ô estrela do céu caiu no mar

(solo)  
 Olha Santo Antonio co-piloto  
 São José é General

(coro)  
 Ô Estrela, estrela,  
 Ô estrela do céu caiu no mar

(solo)  
 A minha Virgem do Rosário  
 Vamos todos festejar

(coro)  
 Ô Estrela, estrela,  
 Ô estrela do céu caiu no mar

(solo)  
 A vamo ver a barca nova  
 Que do céu caiu no mar

# Catirina Mubamba

Taieiras de Laranjeiras

Espadas  
 Côro  
 Lou - vor em ter-ra lou-vor em mar  
 Voz Principal  
 Ca-ti-ri - na Mu-bam-ba man-dou me cha - mar  
 Is-so tu-do\_é lou-vor is-so tu-do\_é lou-  
 Querequexés  
 Tambor  
 Segue esse mesmo ostinato rítmico até p fim da música.

(coro)  
 Lou - vor em ter-ra lou-vor em mar  
 (solo)  
 Lou - vor em ter-ra lou-vor em mar segue...  
 var  
 A ra - i - nha de Con-go man - dou me cha - mar

|   |   |   |   |
|---|---|---|---|
| Catirina Mubamba<br>Mandou me chamar (solo)     | Louvor em terra<br>Louvor em mar (coro)         | Isto tudo é louvor<br>Isto tudo é louvar (solo) | Louvor em terra<br>Louvor em mar (coro)         |
| Louvor em terra<br>Louvor em mar (coro)         | Isto tudo é louvor<br>Isto tudo é louvar (solo) | Louvor em terra<br>Louvor em mar (coro)         | A Rainha de Congo<br>De congariá (solo)         |
| Isto tudo é louvor<br>Isto tudo é louvar (solo) | Louvor em terra<br>Louvor em mar (coro)         | A Rainha de Cocho<br>Mandou me chamar (solo)    | Louvor em terra<br>Louvor em mar (coro)         |
| Louvor em terra<br>Louvor em mar (coro)         | Catirina de Congo<br>De congariá (solo)         | Louvor em terra<br>Louvor em mar (coro)         | Isto tudo é louvor<br>Isto tudo é louvar (solo) |
| A Rainha de Congo<br>Mandou me chamar (solo)    | Louvor em terra<br>Louvor em mar (coro)         | Isto tudo é louvor<br>Isto tudo é louvar (solo) | Louvor em terra<br>Louvor em mar (coro)         |
| Louvor em terra<br>Louvor em mar (coro)         | Isto tudo é louvor<br>Isto tudo é louvar (solo) | Louvor em terra<br>Louvor em mar (coro)         |   |
| Isto tudo é louvor<br>Isto tudo é louvar (solo) | Louvor em terra<br>Louvor em mar (coro)         | Catirina de Congo<br>De congariá (solo)         |   |
| Louvor em terra<br>Louvor em mar (coro)         | A Rainha de Congo<br>Mandou me chamar (solo)    | Louvor em terra<br>Louvor em mar (coro)         |   |
| A Rainha de Cocho<br>Mandou me chamar (solo)    | Louvor em terra<br>Louvor em mar (coro)         | Isto tudo é louvor<br>Isto tudo é louvar (solo) |   |

# A le le Cotia Macamba

Taieiras de Laranjeiras

The musical score is arranged in four systems. The first system includes a tempo marking of  $\text{♩} \sim 80$ . The parts are: **Espadas** (top line), **Côro** (second line), **Voz Principal** (third line), **Querequexés** (fourth line), and **Tambor** (bottom line). The lyrics for the first system are: "A lê lê ô Co - ti - a Ma - cam - (ba)". The second system continues the lyrics: "lê A lê lê". The third system continues: "Vem fá - zer ma - ra - vi - (lha)". The fourth system concludes with: "Na por - ta do Ro - sá - (rio)" and the instruction "Segue esse mesmo ostinato rítmico até p fim da música.".

Alê lê  
 Ô Cotia macamba (solo)  
 Alê lê (coro)  
 Vem fazer maravilha  
 Alê lê (coro)  
 Na porta do Rosário  
 Alê lê (coro)  
 Ê o Rosário de Maria  
 Alê lê (coro)  
 Ê seu padre Vigário

Alê lê (coro)  
 Ele mandou me chama  
 Alê lê (coro)  
 Me puxou pá cadeira  
 Alê lê (coro)  
 E mandou me assentá  
 Alê lê (coro)  
 Ô Cotia macamba (solo)  
 Alê lê (coro)  
 Ê fazer maravilha

Alê lê (coro)  
 Na porta do Rosário  
 Alê lê (coro)  
 Ê o Rosário de Maria  
 Alê lê (coro)  
 Ê que santo é aquele  
 Alê lê (coro)  
 Ê que vem no andor  
 Alê lê (coro)  
 Ê é São Benedito

Alê lê (coro)  
 Ê mais Nosso Senhor  
 Alê lê (coro)  
 Ê que santo é aquele  
 Alê lê (coro)  
 Ê que vem na charola  
 Alê lê (coro)  
 Ê é São Benedito  
 Alê lê (coro)  
 Ê mais Nossa Senhora  
 Alê lê (coro)

# Entremos Com Muita Alegria

Taieiras de Laranjeiras

♩ ~ 80

Voz Principal

En tre-mos en-tre-mos com mui-ta\_a-le-gri-a Vi e-mos en-tre-mos com mui-ta\_a-le-gri-a Vi-

Querequexés

Tambor

Segue esse mesmo ostinato rítmico até o fim da música.

Côro

En tre-mos en-tre-mos com mui-ta\_a-le-gri-a Vi-

e-mos\_a-do-rar o me-ni-no Mes-si-as Vi - e-mos\_a-do-rar o me-ni-no Mes-si-as

e-mos en-tre-mos com mui-ta\_a-le-gri-a Vi - e-mos\_a-do-rar o me-ni-no Mes-si-as Vi - e-mos\_a-do-rar o me-ni-no Mes-si-as

## Solo

Entremos, entremos, com muita alegria  
 Viemos, entremos, com muita alegria  
 Viemos louvar o menino Messias  
 Viemos louvar o Menino Messias

## Coro

Entremos, entremos, com muita alegria  
 Viemos, entremos, com muita alegria  
 Viemos louvar o menino Messias  
 Viemos louvar o Menino Messias

# Taieira de Maracatu

Taieiras de Lagarto (Gerson)

Solo

♩ ~110

Caixa

Zabumba \*

Triângulo \*

Ê Ê Ma-ra-ca - tu

Segue esse padrão, com variações rítmicas e de ataque na zabumba.

Ê co - lô-nia\_a - fri - ca - na to - dos ve - nham ver Tai-ei - ra.

Ai! Je - sus de Na - za - ré. Tai - ei - ra. Ai! Je - sus de Na - za - ré!

Que san-to\_é a - que - le que vem a - co - lá é São Be - ne - di - to que vai pro al - tar! Tai - ei - ra.

Ai! Je - sus de Na - za - ré Tai - ei - ra. Ai! Je - sus de Na - za - ré.

Que san-to\_é a - que - le que vem no an - dor é São Be - ne - di - to mais Nos - so Se - nhor! Tai - ei - ra.

Ai! Je - sus de Na - za - ré Tai - ei - ra. Ai! Je - sus de Na - za - ré.

Segue o restante da letra com a mesma divisão rítmica nas estrofes, exceto a estrofe abaixo:

São Be - ne - di - to não u - sa Co - rô - a\_e - le u - sa\_u - ma to - a - lha vin - da de Lis - bo - a Tai - ei - ra.

**Bula para percussão**

Mão Direita (toque no centro da pele)

Caixa

Mão Esquerda (toque fora do centro da pele)

Zabumba

Aberto

Mão Direita (Baqueta de feltro)

Triângulo

Fechado

Caixa

Centro

Fora do Centro

Ê Ê  
 Maracatu ê  
 Colônia africana  
 Todos venham ver.  
 Taieira.

Ai! Jesus de Nazaré.  
 Taieira.  
 Ai! Jesus de Nazaré!

Que santo é aquele  
 Que vem acolá  
 É São Benedito  
 Que vai pro altar!  
 Taieira.

Ai! Jesus de Nazaré.  
 Taieira.  
 Ai! Jesus de Nazaré.

Que santo é aquele  
 Que vem no andor  
 É São Benedito  
 Mais Nosso Senhor!  
 Taieira.

Ai! Jesus de Nazaré.  
 Taieira.  
 Ai! Jesus de Nazaré.

Seu Padre Vigário  
 Mandou me chama  
 Puxou a cadeira  
 Mandou me sentar  
 Taieira.

Ai! Jesus de Nazaré.  
 Taieira.  
 Ai! Jesus de Nazaré.

A Senhora Rainha  
 Rabo de Tainha  
 Hoje ta na rua  
 Amanhã na cozinha  
 Taieira.

Ai! Jesus de Nazaré.  
 Taieira.  
 Ai! Jesus de Nazaré.

Passei por São Pedro  
 Tirei meu chapéu  
 Viva São Pedro  
 Chaveiro no céu  
 Taieira.

Ai! Jesus de Nazaré.  
 Taieira.  
 Ai! Jesus de Nazaré.

São Benedito  
 Não usa Coroa  
 Ele usa uma toalha  
 Que vem de Lisboa  
 Taieira.

Ai! Jesus de Nazaré.  
 Taieira.  
 Ai! Jesus de Nazaré.

# Dia de tanta alegria

Taieiras de Lagarto (Gerson)

Solo

Di - a ô di - a di - a de tan-ta\_a le - gri - a ao Se-

Caixa

Zabumba

Triângulo

Segue esse padrão, com variações rítmicas e de ataque na zabumba.

nhor São Be - ne - di - to ho - je che - gou nos - so di - a ao Se - nhor São Be - ne - di - to ho - je

che - gou nos - so di - a

Di - a ô di - a di - a de tan-to pra - zer ao Se - nhor São Be - ne - di - to to - dos nós vi - e - mos

ver. ao Se - nhor São Be - ne - di - to to - dos nós vi - e - mos ver.

Sa - í bar-ra\_a - fo - ra ti - rei o meu cha-péu. Deus o le-ve Deus o tra-ga co-mo\_as es-tre - la do céu.

Sa - í bar-ra\_a - fo - ra ti - rei o meu cha-péu. Deus o le-ve Deus o tra-ga co-mo\_as es-tre - la do céu.

Dia ô dia  
Dia de tanta alegria

Ao Senhor São Benedito  
Hoje chegou nosso dia. (2x)

Dia ô dia  
Dia de tanto prazer

Ao Senhor São Benedito  
Todos nós viemos ver. (2x)

Saí barra afora  
Tirei o meu chapéu.

Deus o leve, Deus o traga  
Como as estrela do céu. (2x)

# São Benedito que dia vieste

Taieiras de Lagarto (Gerson)

Voz

Caixa

Zabumba

Triângulo

~100

São Be - ne - di - to Que di - a vi - es - te

Segue esse padrão, com variações rítmicas e de ataque na zabumba.

São Be - ne - di - to Que di - a vi - es - te Do - min - go che - gas - te Que mi -

la - gre fi - zes - te Do - min - go che - gas - te Que mi - la - gre fi - zes - te.

São Benedito  
 Que dia vieste (2x)  
 Domingo chegaste  
 Que milagre fizeste (2x)

Repete 3 vezes

São Benedito  
 A sua casa cheira (2x)  
 A cravo e a rosa  
 E a flor de Laranjeira (2x)

Repete 2 vezes

# Taieira

Taieiras de Lagarto (Neti)

Voz

O di - a (a) - ma - nhe - ce - (u) o sol já cla - re - ou Ba - ta pal - mas di - ga

vi - va que as Tai - ei - ras já che - gou O di - a (a) - ma - nhe - ce - (u) o sol já cla - re -

ou Ba - ta pal - mas di - ga vi - va que as Tai - ei - ras já che - gou

O dia amanheceu  
 O sol já clareou  
 Bata palmas diga viva  
 Que as Taieiras já chegou...

# São Benedito

Taieiras de Lagarto (Neti)

Voz Principal

Tai - e - (i)-ra ô Tai - e - (i)-ra Tai - e - (i)-ra ô Tai -

Tai e - -(i)-ra - - - - - Tai e - (i)-ra  
e - (i)-ra ô tum tum tum ô tum tum tum Que

san-to\_é a-que-le que vem no an-dor que san-to\_é a-que-le que vem no an-dor É São Be-ne-di-to mais Nos-so Se-nhor É

São Be-ne-di-to mais Nos-so Se-nhor Tai - e - (i)-ra Tai e - (i)-ra ô Tai - e - (i)-ra Tai -

Tai e - -(i)-ra - - - - - Tai e - (i)-ra ...  
e - (i)-ra ô Tai - e - (i)-ra ô tum tum tum ô tum tum tum

Taieira,  
Ô Taieira  
Taieira,  
Ô Taieira  
Ô tum, tum, tum  
Taieira  
Ô tum, tum, tum  
Taieira

Que santo é aquele  
que vem no andor  
É são Benedito mais  
Nosso Senhor

# São Benedito

Taieiras de Lagarto (Neti)

Voz Principal

Tai - e - (i)-ra ô Tai - e - (i)-ra Tai - e - (i)-ra ô Tai -

Côro

Tai e - -(i)-ra - - - - - Tai e - (i)-ra  
e - (i)-ra ô tum tum tum ô tum tum tum Que

san-to\_é a-que-le que vem no an-dor que san-to\_é a-que-le que vem no an-dor É São Be-ne-di-to mais Nos-so Se-nhor É

Côro

São Be-ne-di-to mais Nos-so Se-nhor Tai - e - (i)-ra Tai e - (i)-ra ô Tai - e - (i)-ra Tai -

Côro

Tai e - -(i)-ra - - - - - Tai e - (i)-ra ...  
e - (i)-ra ô Tai - e - (i)-ra ô tum tum tum ô tum tum tum

Taieira,  
Ô Taieira  
Taieira,  
Ô Taieira  
Ô tum, tum, tum  
Taieira  
Ô tum, tum, tum  
Taieira

Que santo é aquele  
que vem no andor  
É são Benedito mais  
Nosso Senhor

# Meu Papagaio

Taieiras de Lagarto (Neti)

♩ ~ 120

Solo



Meu Pa - pa ga - io das a - sas dou - ra - das quem tem na - mo - ra - da brin - ca

Côro



meu pa - pa - ga - (io) meu pa - pa ga - (io)

Solo



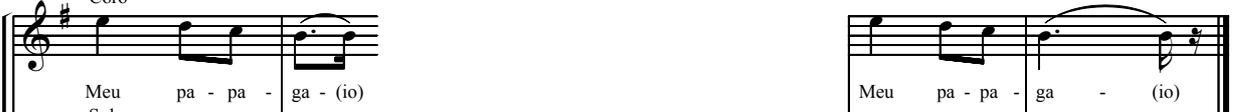
meu pa - pa - ga - (io) quem não tem brin - ca sem na - da meu pa - pa ga - (io)

Solo



Meu pa - pa - ga - io não tem a - sa não tem bi - co nou - tra ter - ra eu não fi - co

Côro



Meu pa - pa - ga - (io) Meu pa - pa - ga - (io)

Solo



Meu pa - pa - ga - (io) mi - nha ter - ra é La - gar - to Meu pa - pa - ga - (io)

Meu Papagaio  
das asas douradas  
quem tem namorada brinca

Meu papagaio  
quem não tem brinca sem nada  
Meu papagaio

Meu papagaio  
não tem asa não tem bico  
noutra terra eu não fico

Meu papagaio  
minha terra é Lagarto  
Meu papagaio ...

# São José

Taieiras de Lagarto (Neti)

♩ ~ 110

Voz

Ô de ca - sa, ô de fo - ra. Ô de ca - sa, ô de fo - ra.

Ma - ri - a vá ver quem é. Ma - ri - a vá ver quem é.

Ô de ca - sa dê di - nhei - ro. Ô de ca - sa dê di - nhei - ro.

Quem man - dou foi São Jo - sé. Quem man - dou foi São Jo - sé.

Can - ta - dor não é pe - ca - do. Can - ta - dor não é pe - ca - do.

São Jo - sé tam - bém can - tou. São Jo - sé tam - bém can - tou.

São Jo - sé tam - bém can - tou, nes - te di - a de a - le - gri - a.

Mas de - pois de mui - to tem - po, São Jo - sé tam - bém cho - rou.

Ô de ca-sa, ô de fo-ra.  
 Ô de ca-sa, ô de fo-ra.  
 Ma-ri-a vá ver quem é.  
 Ma-ri-a vá ver quem é.  
 Ô de ca-sa dê di-nhei-ro.  
 Ô de ca-sa dê di-nhei-ro  
 Quem man-dou foi São Jo-sé.  
 Quem man-dou foi São Jo-sé.

Can-ta-dor não é pe-ca-do.  
 Can-ta-dor não é pe-ca-do.  
 São Jo-sé tam-bém can-tou.  
 São Jo-sé tam-bém can-tou.  
 São Jo-sé tam-bém can-tou,  
 nes-te di-a de a-le-gri-a.  
 Mas de- pois de mui-to tem-po,  
 São Jo-sé tam-bém cho-rou...

# Hoje é dia de Santos Reis

Taieiras de São Cristóvão

~ 80

Coro  
Ho - je\_é di - a de San - tos Reis      Ho - je\_é di - a de San - tos Reis      To - dos es - que -

Ganzá

Reco-reco

Caixa

Tambor

Surdo

Percussão segue nesse mesmo padrão, com possíveis variações em cada instrumento.

ci - dos que\_é di - a de San - tos Reis      Ho - je\_é di - a de San - tos Reis

Ho - je\_é di - a de San - tos Reis      On - de vem to - can - do San - fo - na e vi - o - lão      Tam - bém tem san -

fo - na cu - i - ca e mar - ca - ção      É fes - ta da gen - te      É fes - ta de Reis      É fes - ta de

to - dos      É fes - ta de De(us)

Hoje é dia de Santos Reis  
Hoje é dia de Santos Reis  
Todos esquecidos  
que é dia de Santos Reis  
Hoje é dia de Santos Reis  
Hoje é dia de Santos Reis

Onde vem tocando Sanfona e violão  
Também tem sanfona cuica e marcação  
É festa da gente  
É festa de Reis  
É festa de todos  
É festa de Deus

# Taieiras ê

## Taieiras de São Cristóvão

♩ ~ 80

Solo

Côro e solista

Tai - ei - ras ê ô tai-ei-ras (a) Pe-zi(nho) prá fren-te pe-zi(nho) prá trás Fui a Na -

Ganzá

Reco-reco

Caixa

Surdo

Tambor

Percussão segue nesse mesmo padrão, com possíveis variações em cada instrumento.

tal fui a Be - lém Lou-var Je - sus em Je-ru - sa - lém Eu fui ao pre -

sé - pio lá na man - je - dou - ra Sal-ve\_as Tai - ei - ras da ve-lha pas - to - ra.

Taieiras ê ô taieiras (a)  
 Pe-zi(nho) prá frente pezi(nho) prá trás  
 (2x)

Fui a Natal fui a Belém  
 Louvar Jesus em Jerusalém  
 (2x)

Taieiras ê ô taieiras (a)  
 Pe-zi(nho) prá frente pezi(nho) prá trás  
 (2x)

Eu fui ao presépio lá na manjedoura  
 Salve as Taieiras da velha pastora.  
 (2x)

Taieiras ê ô taieiras (a)  
 Pe-zi(nho) prá frente pezi(nho) prá trás  
 (2x)

# Ladainha de Nossa Senhora

Taieiras de São Cristóvão

♩ ~ 40

Solo Côro Solo

San - ta Ma - ri - a Ro - gai por nós San - ta mãe de

Ganzá

Reco-reco

Caixa

Cuica

Tambor

Surdo

Percussão segue nesse mesmo padrão, com possíveis variações em cada instrumento.

Côro Segue variando entre solo e coro

De - us Ro - gai por nós Mãe dos pe - ca - do - res

Ro - gai por nós Mãe dos pe - ca - do - res Ro - gai por nós

## Variações possíveis (entre outras)

Caixa

Surdo

Tambor

Santa Maria  
Rogai por nós  
Santa mãe de Deus  
Rogai por nós  
Mãe dos pecadores  
Rogai por nós  
Mãe dos pecadores  
Rogai por nós  
Mãe dos agricultores  
Rogai por nós  
Mãe dos cantores  
Rogai por nós

Mãe dos professores  
Rogai por nós  
Mãe da alegria  
Rogai por nós  
Mãe de todos os dias  
Rogai por nós  
Mãe de todas as noites  
Rogai por nós  
Mãe de todos os doutores  
Rogai por nós ...

Segue a letra, sempre tirando frases de improviso entre cada "Rogai por nós"

# Peneira o xerém

Taieiras de São Cristóvão

♩ ~ 80  
Côro

Ô pi - sa mi - lho pe - nei - rou\_o xe - rém ô pi - sa mi - lho pe - nei - rou\_o xe - rém Eu não vou cri - ar ga -

Ganzá  
Reco-reco  
Caixa  
Cuíca  
Tambor  
Surdo

Percussão segue nesse mesmo padrão, com possíveis variações em cada instrumento.

li - nha prá dar pin - to prá nin - guém ô pi - sa meu pe - nei - rou\_o xe - rém ô pi - sa

mi - pe - nei - rou\_o - xe -- rém - Eu não vou - cri - ar ga - li - nha prá - dar pin - to - prá nin - guém Sa - co - le - ja -

sa - co - le - ja bem Sa - co - le - ja bem pe - nei - ra\_o xe - rém Sa - co - le - ja Sa - co - le - ja bem

Sa - co - le - ja bem pe - nei - ra\_o xe - rém Eu ta - va na pe - nei - ra\_eu ta - va pe - nei -

ran - do\_eu ta - va no na - mo - ro\_eu ta - va na - mo - ran - do ta - va na pe - nei - ra\_eu

ta - va pe - nei - ran - do\_eu ta - va no na - mo - ro\_eu ta - va na - mo - ran - do

Ô pisa milho peneirou o xerém  
 Ô pisa milho peneirou o xerém  
 Eu não vou criar galinha  
 prá dar pinto prá ninguém  
 (2x)

Sacoleja, sacoleja,  
 Sacoleja bem, peneira o xerém  
 (2x)

Eu tava na peneira, eu tava peneirando  
 eu tava no namoro, eu tava namorando

## Festa do Divino

Taieiras de São Cristóvão

(transcrição baseada na versão cantada por Jorge, não disponível no CD)

♩ ~ 110 Côro

Ve - ne - ra meu po - - - vo Es - se Bra - sil Tri - un - fal Ve - io de ter - ra dis - tan -  
te tor - nou - se im - por - tan - te pra meu Bra - sil - can - tar Ba - te tam - bor  
to - ca vi - o - la que a ban - dei - ra do Di - vi - no vem se - guir a su - a es - co - la  
O ba - da - lar do si - no a - nun - ci - a A co - ro - a - ção do Di - vi - no  
Vi - o - lei - ro\_eba - tu - quei - ro\_etro - va - dor To - do mun - do can - ta pa - ra o Im - pe - ra - dor  
E a gen - te dan - çan - do com\_u - ma pren - da na mão E\_a tur - ma to - da com ni - ma - ção  
Ó que be - le - za O que be - le - - - za É a fes - ta do Di - vi - no  
Com ban - da e mú - si - ca E com mui - ta em - pol - ga - ção Ro - da gi - ra gi - ra ro - da  
Ro - da grande\_eu vou gi - rar pa - ra gló - ria do Di - vi - no va - mos todos fes - te - jar

Venera meu povo  
Esse Brasil Triunfal  
Veio de terra distante  
tornou-se importante  
pra meu Brasil cantar  
Bate tambor  
toca viola  
que a bandeira do Divino  
vem seguir a sua escola

O badalar do sino anuncia  
A coroação do Divino  
Violeiro e batuqueiro e trovador  
Todo mundo canta para o Imperador  
E a gente dançando  
com uma prenda na mão  
E a turma toda com animação

O que beleza  
É a festa do Divino  
Com banda e música  
E com muita empolgação  
Roda gira gira roda  
Roda grande eu vou girar  
para glória do Divino  
vamos todos festejar

# Variações rítmicas

Taieiras de São Cristóvão

Surdo

Célula inicial

Variações possíveis

The Surdo notation consists of a single staff with a treble clef. The initial cell, enclosed in a box, shows a sequence of six eighth notes with accents (>) on the first, third, and fifth notes. The variations section follows, showing several rhythmic patterns: a sequence of six eighth notes with accents on the first, third, and fifth notes; a sequence of six eighth notes with accents on the first, third, and fifth notes, followed by a quarter rest; a sequence of six eighth notes with accents on the first, third, and fifth notes, followed by a quarter note with a fermata; a sequence of six eighth notes with accents on the first, third, and fifth notes, followed by a quarter note with a fermata; a sequence of six eighth notes with accents on the first, third, and fifth notes, followed by a quarter note with a fermata; and a sequence of six eighth notes with accents on the first, third, and fifth notes, followed by a quarter note with a fermata.

Tambor

Célula inicial

Variações possíveis

The Tambor notation consists of a single staff with a treble clef. The initial cell, enclosed in a box, shows a sequence of six eighth notes with accents (>) on the first, third, and fifth notes. The variations section follows, showing several rhythmic patterns: a sequence of six eighth notes with accents on the first, third, and fifth notes; a sequence of six eighth notes with accents on the first, third, and fifth notes, followed by a quarter rest; a sequence of six eighth notes with accents on the first, third, and fifth notes, followed by a quarter note with a fermata; a sequence of six eighth notes with accents on the first, third, and fifth notes, followed by a quarter note with a fermata; a sequence of six eighth notes with accents on the first, third, and fifth notes, followed by a quarter note with a fermata; and a sequence of six eighth notes with accents on the first, third, and fifth notes, followed by a quarter note with a fermata.

Caixa

Célula inicial

Variações possíveis

The Caixa notation consists of a single staff with a treble clef. The initial cell, enclosed in a box, shows a sequence of six eighth notes with accents (>) on the first, third, and fifth notes. The variations section follows, showing several rhythmic patterns: a sequence of six eighth notes with accents on the first, third, and fifth notes; a sequence of six eighth notes with accents on the first, third, and fifth notes, followed by a quarter rest; a sequence of six eighth notes with accents on the first, third, and fifth notes, followed by a quarter note with a fermata; a sequence of six eighth notes with accents on the first, third, and fifth notes, followed by a quarter note with a fermata; a sequence of six eighth notes with accents on the first, third, and fifth notes, followed by a quarter note with a fermata; and a sequence of six eighth notes with accents on the first, third, and fifth notes, followed by a quarter note with a fermata.

# Ô lê lê ô

Taieiras de Cairu (Bahia)

♩ ~ 120

Côro

Tambor

Segue esse mesmo padrão rítmico, com ligeiras adaptações, até o fim da música.

Solo

lê lê lê lê lê ô Meu São Be-ne - di - to Meu São Jo - a - quim Meu São

Be - ne - di - to Meu São Jo - a - quim Eu vou me re - que - bran - do é por a - qui as - sim.

Côro

Ô lê lê lê lê lê ô lê lê lê lê lê ô lê lê lê lê lê ô

(Segue o restante da letra, com o mesmo padrão de estrofe e refrão, exceto no recitativo abaixo)

Solo

Nos-sa Se-nho-ra do Ro-sá-(rio) É mãe de De-(us) E-la vem nos a-ju-dar

Côro

Ô lê lê ô Pa-ra\_o a-no ter-mi-nar ô lê lê ô

(coro)  
Ô lê lê lê  
Lê lê lê ô  
Lê lê lê  
Lê lê lê ô  
Lê lê lê lê lê ô (refrão)

(solo)  
Meu São Benedito,  
Meu São Joaquim (2x)  
Eu vou me requebrando  
é por aqui assim.

(coro - Refrão)

(solo)  
Meu São Benedito  
Olho de vidraça (2x)  
O preto no branco  
Lhe dá muita graça.

(coro - Refrão)

(solo)  
Meu São Benedito  
Não tem mais coroa (2x)  
Só tem a toalha  
que vem de Lisboa

(coro - Refrão)

(solo)  
Que santo é aquele  
Que vem no andor (2x)  
É São Benedito  
E nosso Senhor

(coro - Refrão)

(solo)

Que santo é aquele  
Que vem na charola (2x)  
É São Benedito  
E Nossa Senhora

(coro - Refrão)

(recitativo)  
Nossa Senhora do Rosário (solo)  
É mãe de Deus (coro)  
Ela vem nos ajudar (solo)  
Ô lê lê ô (coro)  
Para o ano terminar (solo)  
Ô lê lê ô (coro)

(coro - Refrão)

# Taieiras

(Maceió)

~ 90

Solo Coro Solo

Ô lê ô lê lê Ô lê ô lê lê lê Ô lê lê

Ganzás

Agôgô

Tambor

Segue esse mesmo padrão rítmico até o fim da música.

Côro

lê ô pe - la\_a - mor de De(us) Ô lê lê lê ô pe - la\_a - mor de De(us)

Solo Côro

Pe-la\_a - mor de De-(us) vi - e-mos pe - dir Pe-la\_a - mor de De-(us) vi - e-mos pe -

Solo Côro

dir Que nos dê sa - ú - de pa - ra di - ver - tir Que nos dê sa - ú - de pa - ra di - ver - tir

O lê, ô lê lê lê, (2x)  
 Ô lê lê lê, ô pelo amor de Deus. (2x)

Pelo Amor de Deus  
 Viemos pedir (2x)  
 Que nos dê saúde  
 Para divertir (2x)

O lê, ô lê lê lê, (2x)  
 Ô lê lê lê, ô pelo amor de Deus. (2x)

Cruzeiro do norte  
 Cruzeiro sagrado (2x)  
 Africana bacana  
 É do cordão encarnado (2x)

O lê, ô lê lê lê, (2x)  
 Ô lê lê lê, ô pelo amor de Deus. (2x)

Cruzeiro do norte  
 Cruzeiro do sul (2x)  
 Africana bacana  
 É do cordão azul (2x)

O lê, ô lê lê lê, (2x)  
 Ô lê lê lê, ô pelo amor de Deus. (2x)

A nossa Rainha  
 Todos gostam dela (2x)  
 Vai sair nas Taieiras  
 De saia amarela (2x)

O lê, ô lê lê lê, (2x)  
 Ô lê lê lê, ô pelo amor de Deus. (2x)

Senhor Rei de Congo  
 Não pode parar (2x)  
 Vai vender a Rainha  
 Lá em Portugal (2x)

O lê, ô lê lê lê, (2x)  
 Ô lê lê lê, ô pelo amor de Deus. (2x)

## ANEXO 2

### Pequena antologia de textos referentes às Taieiras de Sergipe

|   |     |
|---|-----|
| Fonseca, Adalberto. s/data. <i>Grupo Folclórico – Taieiras de lagarto.</i>  | 143 |
| _____. s/data. <i>Porque Taieiras.</i>  | 145 |
| Mello, Guilherme Pereira de. 1947. <i>A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República.</i> | 146 |
| Moraes Filho, Mello. 1946. <i>Festas e Tradições Populares do Brasil.</i>   | 148 |
| Oliveira, Philadelpho Jonathas (Vigário). 1935 <i>História de Laranjeiras Catholica.</i>                                    | 154 |
| Romero, Silvio. 1883. <i>Cantos Populares do Brasil.</i>  | 155 |
| _____. 1985. <i>Folclore Brasileiro: Cantos Populares do Brasil.</i>  | 156 |
| _____. 1943 (1888). <i>História da Literatura Brasileira.</i>   | 157 |
| Sampaio, Prado Leite. 1908. <i>A Literatura Sergipana.</i>  | 158 |
| _____. 1928. <i>Sergipe – Artístico, Litterario e Scientifico.</i>  | 158 |
| Sant’Iago, Serafim. <i>Annuário Christovense.</i> Manuscrito inédito.   | 159 |
| Toscano, Claudia. 1985 <i>Indumentária Folclórica.</i>  | 161 |

Fonseca, Adalberto.

s/data *Grupo Folclórico – Taieiras de lagarto.* Texto datilografado inédito.

### **GRUPO FOLCLÓRICO -TAIEIRAS DE LAGARTO<sup>1</sup>**

Morou em Lagarto no ano de 1894, um árabe de nome Jacob Arack Abude. Ele casou-se com uma lagartense de nome Jardelina Maria da Conceição. Não tiveram filhos. Vivia ele de mascate. Vendia tecidos e bijuterias não só na Vila, como em sítios e fazendas.

Certo dia, conforme relato, resolveu ele criar o grupo acima anunciado, e tratou de organizar os figurantes:

um terno de Zabumba;

oito moças para fazerem evoluções;

seis moças para conduzir o Caibro com enfeites de papel de seda;

o Rei, a Rainha e dois Príncipes;

quatro negros vestindo calça branca e peito nu, conduzindo o pálio que cobria os monarcas.

Esse pálio era ornado com cordões de ouro;

Quatro jogadores de espadas que formavam o guarda do Rei. Esta era exercida por um senhor de nome Mestre Serrão.

As Taieiras vestiam saia rodada (chita), completando um casaco branco rendado com um decote provocante deixando a mostra parte dos seios. Traziam na cabeça um turbante quase cobrindo o rosto, deixando somente os olhos descobertos. Sobre o ombro esquerdo, conduziam urna talha de barro com água, ornada de flores aromática (razão do nome Taieiras).

"Que santo é aquele que está no andor? É Santo Benedito com Nosso Senhor, ou, tum, dum, dum". As outras seis conduziam o caibro, enquanto a Zabumba fazia o acompanhamento tocando músicas alusivas a São Benedito e Santa Bárbara.

Depois de percorrer as principais ruas, chegavam a Igreja do Rosário, onde o povo se aglomerava para assistir a missa, bem como a coroação dos monarcas. O padre, devidamente paramentado, juntamente com os coroinhas, ungia-os e incensava-os.

Depois da missa, toda a assistência aguardava o vencedor do pau-de-sebo, bem como o quebra-pote, corrida de saco, pega-de-porco, etc.

Findas as comemorações, fica a lembrança do lagartense, mais uma festa com a tradição havia lhe presenteado.

Lagarto, 10 de janeiro de 1910.

**Extraído do caderno manuscrito do coronel Hipólito Santos.**

**FONTE DE CONSULTA: HISTORIA DE LAGARTO  
AUTOR – PESQUISADOR ADALBERTO FONSECA**

---

<sup>1</sup> Reprodução de um texto inédito do pesquisador Adalberto Fonseca, cedido por Claudineti e autorizado pelo autor.

Fonseca, Adalberto.

s/data *Porque Taieiras*. Texto datilografado inédito.

## PORQUE TAIEIRAS<sup>2</sup>

Baseado no que relata o Capítulo 8º Vec 2 do Eualerico de São João<sup>3</sup> baseou-se o criador deste grupo, apresentando-o em 1922 por ocasião do 1º centenário da nossa independência, fazendo desfilar pêla rua da Cidade, marcando assim o primeiro encontro juntamente com outros grupos que se faziam representar naquele histórico dia da nossa comemoração da nossa independência.

### SEU CRIADOR

No relato deixado por D. Ester Deolindo de Matos bém como o do Snr. Hipólito Emilio dos Santos maestro da Banda de musica EUTERPE LAGARTENSE não diz mais que isso.

Um Arabe ou Libanez que aqui viveu casando-se com uma Lagartense de nome JARDELINA, foi criador deste grupo. Vivia êle de mascatear pelos sitios e fazenda vendendo tecidos, bijotérias, perfumes etc. Ele que gostava da estada aqui em Lagarto, resolveu também participar dos festejos, criando o grupo de Taieiras.

A idumentária fazia parte do tecido por ele vendido.

Era saía rodada, com tecido de Chitão florido, Califon e ainda uma mantilha que cobria os olhos e a cabeça, tal-qual a vestimenta das SAMARITANA QUANDO FOI APANHAR AGUA NO POÇO DO API JACOB, como relata o proprio Evangelico. Ali estava Jesus, qua a defendeu pelo martirio a que estava sendo alvo. Ía ser apedrejada pelos Fariseus, por ser ela uma pecadora. Nasceu assim as TAIEIRAS segundo relato deixado por quem de direito. As TAIEIRAS foram depois presentadas por ARTUR LINO E IZABEL SUA GENITORA que fazia a parte da rainha enquanto seu filho fazia do rei, homenageando São Benedito que passou a ser o patrono do grupo.

### SUA FORMAÇÃO

Mulheres trajando saias de florão como disse acima, e que em numero nunca inferior a 12, bailhavam de rodavam hostentando a abertura das saias que numa evolução cativante deixavam á mostra parte das pernas e couxas. Sob um PALIO lá estava o Rei com sua Rainha e demais princesas, e outras figuras da corte. O Rei e a rainha que eram protegidos por urna guarda que lutavam em defesa absoluta.

10 bandeiras coloridas conduzidas por 10 aieiras ovaçavam a presença da corte, enquanto um terno de ZABUMBA entoava cantigos em louvor a São Benedito, e um Caibo

---

<sup>2</sup> Reprodução de um texto inédito do pesquisador Adalberto Fonseca, cedido por Claudineti e autorizado pelo autor.

<sup>3</sup> E pela manhã cedo tornou para o templo, e todo povo vinha ter com êle, e, assentando-se, os ensinava.

enfeitado com pael de sêda era conduzido por outras 6 Taieiras levaneu assim as prendas que depois do cortejo era transformado no "PAU E SEBO" e conquistado pr quem fosse mais esperto. Além deste divertimento havia outros como sejam Quebra Pote, Pega de porco e outros. Assim era feita as comemorações do dia 6 de janeiro de cada ano.

#### HOJE

Numa retrosppctiva levamos a rua este grupo obedecendo o de mais original, mostrando ao lagartense o que foi o nosso passado em relação ao nosso folclore lagartense.

Mello, Guilherme Pereira de.

1947

*A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República.* 2ª ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional. Pp. 48-51.

*Texto sobre Congos e Taieiras no Capítulo “Influência Portuguesa, Africana e Espanhola.*

## CONGOS E TAIEIRAS

Passando aos Congos e às Taieiras que são divertimentos das festas de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário, vê-se que são de origem africana, em homenagem à santa de sua côr.

Sílvio Romero, descrevendo esses divertimentos no Lagarto, terra do seu nascimento, em Sergipe, diz: ‘Os Congos são uns pretos vestidos de reis e de príncipes, armados de espadas, que fazem uma espécie de guarda de honra a três *rainhas pretas*.

As rainhas vão no centro acompanhando a procissão de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário, e são protegidas por sua guarda de honra contra dois ou três do grupo, que forcejam por lhes tirar as coroas. Têm um prêmio aquele que consegue tirar uma coroa, o que é vergonha para a rainha.

Os da guarda cantam:



Fo - go de ter - ra, fo - go de mar,  
Q'anos sa ra - i - nha nos ha de aju - dar.

As Taieiras são mulatas vestidas de branco e enfeitadas de fitas, que vão na procissão dançando e cantando com expressão especial e cor toda original.

Os versos, onde se conhece a ação burlesca da raça negra, dizem:



Vir-gem do Ro-sá - rio, Se-nho-ra do mun - do; Vir-gem do Ro-sá - rio, Se-nho-ra do mun -  
do; Dá m'un cô-co d'a-gua se não vou ao fun-do, dá m'un cô-co d'a-gua se não vou ao  
po - te. In - de - ré - ré - ré Ai Je - sús de Na - za -  
ré In-de - ré - ré - ré - ré Ai Je - sús de Na - za - ré

Virgem do Rosário,  
Senhora do Norte  
Dá-me um côco d'água  
Senão vou ao pote.  
    In dêré, ré, ré, ré,  
    Ai Jesús de Nazaré!

Virgem do Rosário  
Soberana Maria,  
Hoje êste dia  
É de nossa alegria.

Meu São Benedito  
É Santo de preto  
Êle bebe garapa  
Êle ronca no peito.

Meu São Benedito  
Não tem mais coroa;  
Tem uma toalha  
Vinda de Lisboa.

Meu São Benedito  
Venho lhe pedir  
Pelo amor de Deus  
P'rá tocar *Cucumbí*. (\*)

(\*) Instrumento africano.”

Moraes Filho, Mello.

1946 *Festas e Tradições Populares do Brasil*. Rio de Janeiro: F. Briguet & Cia.

## A Procissão de São Benedito no Lagarto

(Sergipe)

De uma curiosidade verdadeiramente rara e deleitável, são os costumes do norte, derivados de várias épocas da colônia, e ali transformados segundo condições múltiplas.

Quer se estude aquele povo em suas festas locais e religiosas, quer em sua vida íntima exterior, a sua fisionomia desenha-se de modo distinto, e relevo próprio o assinala, marcando-lhe um lugar saliente e à parte.

Pitoresco e interessante em suas usanças tradicionais, expansivo e inteligente em suas manifestações variadas, seu viver o distancia da gente do sul, que, arrebatada por outras correntes, despreendeu-se do passado antecipando-se a um futuro que supõe melhor.

Assim, quem perlustrasse aquelas províncias, quem habitasse aquelas cidades e povoados, ora decadentes, veria que o povo tomava parte em todos os acontecimentos da vida nacional, e aparecia como individualidade representativa no que o país possuía de original e autônomo.

A procissão de São Benedito, que se fazia anualmente no Lagarto, Sergipe, descortinava uma nesga de tela moldurada à antiga, a restauração de uma dessas cenas em que se confundiam classes e castas, constituindo um todo harmônico, estranho e significativo.

Na plaga sergipana, a tradicional festa de São Benedito celebrava-se na graciosa e elegante matriz de Nossa Senhora da Piedade, no dia 6 de janeiro.

Qual a causa desse anacronismo no calendário romano da localidade, não procuramos verificar; mas o que é exato é que a festa em questão, naquelas paragens, fechava o ciclo das janeiras, tal a sua pompa, tal o esplendor absorvente das do Natal e Reis.

Verdade era que um ou outro rancho de pastores, um ou outro terno de *Burrinha*, do *Bumba-meu-boi*, da *Caiporinha*, dos *Marujos*, etc..., percorria as ruas, dansando nas casas, representando a tradição do Natal; porém não era menos evidenciado que o entusiasmo geral preferia a devoção de São Benedito para tocar ao seu apogeu, ficando porsequinte prejudicado o regozijo dos natais e das lapinhas.

Como que para fazer compensação, a procissão de São Benedito opulentava-se característica, distanciando-se das demais que conhecemos, pelos personagens que nela figuravam.

A magna festa tinha por prólogo, no dia 1 de janeiro, a retirada do *mastro* consagrado ao Santo, e que se achava fincado no largo do Rosário, em frente à Igreja.

Esse *mastro*, que ficara do ano antecedente, deixava flutuar no topo uma bandeira branca com a estampa de São Benedito, e logo abaixo meiadadas de cordéis, que recordavam os deliciosos ananazes e estimados frutos, ali suspenso outrora como embelezamento e para prêmios.

Esta folia, esta festança preliminar era exclusivamente dos negros: vestidos como de costume, ufanos de seu padroeiro, arrancavam do chão o enorme e pesado caibro, e o levavam carregado, procissionalmente, dansando e cantando, em torno da igreja e em giro pelas ruas.

Negras trajadas de branco, um rancho de mulatas *Tayêras* e muita gente perfaziam o cortejo do *mastro*, que ia para de novo ser enfeitado, mudar a bandeira e receber frutas, garrafas de vinho, caixas de doce, etc..., que das alturas aguçariam o desejo do povo miúdo, da molecada infrene, a disputar-lhes a posse.

E o festivo *mastro* no borborinho da multidão, como a verga de um navio nas ondas da tempestade, se avançava andulando, à porfia das dansas, à alegria dos foliões e ao canto dos *Congos*:

Meu S. Benedito  
É santo de preto;  
Êle bebe garapa,  
Ele ronca no peito!...

E ao estribilho plangente das *Tayêras*:

Ideré,rê,rê,rê,  
Ai Jesus de Nazaré! ...

Até o dia da festa nenhum cuidado atraía mais as famílias do Lagarto, do que o objetivo do culto. As sagradas imagens passavam, à noite, para casa particulares, onde por devoção as adornavam com maior gôsto e riqueza.

Para enfeitar os andores havia mulatas prendadas, mucamas escolhidas.

Os fogueteiros aviavam as encomendas, as *Rainhas* estrelavam seus mantos roçagantes, os *Congos* e *Tayêras* ensaiavam suas evoluções, suas cantigas.

Na praça da Matriz os preparativos tendiam a concluir-se, terminando pela colocação dos copinhos de cores listrando a fachada do templo, o fincamento de estacas para fogo de artifício, a pintura do palanque para o clássico leilão das prendas.

Isto durava até a véspera de Reis.

Ao amanhecer do dia da festa, já o povo afluía à igreja, vindo de léguas de distância muitas pessoas para assistir ao pomposo ato.

Na esplanada o olhar entretinha-se no pitoresco dos trajes vistosos, exquisitos e de colorido vivícos das sertanejas, cada qual com sua saia mais espantada, lenço de chita na cabeça, e belo chalé azul ou encarnado, que realçava aos raios do sol.

Os tabaréus de chapéu de couro ou de palha, véstia nova e calça de riscado, passeavam desconfiados, conversando entre si ou com algum habitante do lugar, em amistosa confidência.

A vila em peso, pode-se dizer, participava do folguedo: os senhores de engenho abalavam-se de léguas; e povaréu formigava nas estradas; negros escravos, dispensados do trabalho, festejavam seu santo, descuidosos, contentes, felizes!

E aos garridos repiques dos sinos os fiéis enchiam o templo; S. Benedito, que tinha vindo cedo para a festa, achava-se presente; e o vigário, paramentado, encaminhava-se com os demais sacerdotes para o altar mor, começando a cerimônia.

Ocupada as tribunas, repleto o corpo da igreja, apenas a missa estava no altar, as bombas estouravam, os foguetes sibilavam flechando o espaço, e lá fora, o povo em penca, no adro, impacientava-se pelo sermão, que era sempre pregado por afamado orador.

E num *crescendo* ia a solenidade, o deslumbramento religioso, terminando a missa cantada, a festa de manhã, com a retirada, aos encontrões, dos reverentes devotos, trazendo cada um o seu registro enrolado e atado de fitas.

À tarde, desta mesma igreja saía a procissão de S. Benedito.

No largo do Rosário, como nesta praça, havia galharetes, folhagens, fogueiras armadas que alumiarão a noite com sua chama brilhante.



À porta das casas que circulavam a Matriz, alongavam-se filas de cadeiras, em que as famílias sentavam-se, para apreciar os festejos e esperar a procissão.

E o sineiro subia a torre... Movimento confuso alvoroçava a multidão... A procissão saía.

Rompendo a marcha, o porta estandarte da irmandade, vergado para trás e olhando para cima, aprumava o guião, equilibrado igualmente por quatro indivíduos que sustinham as pontas das cordas.

A este grupo precursor, sucediam-se irmãos da confraria, com tochas acesas, conduzindo pelas mãos os anjos primorosamente vestidos, habilmente caracterizados.

E ao som da música, à toada popular de conhecidas trovas, destacava-se em aparatoso andor a imagem de Santo Antonio, de tamanho natural, que recolhia cultos e louvores.

A irmandade o seguia com seus anjinhos de asas de seda e escomilha, de siotes e corpinhos com lantejoulas, refletindo-lhes na pedreira dos diademas as luzes das tochas, avermelhadas e baças.

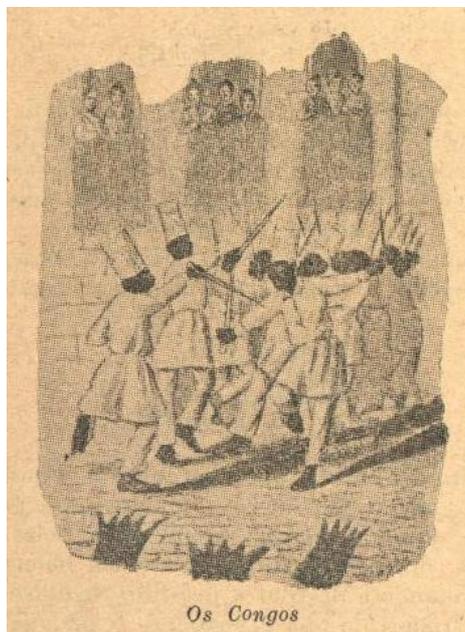
E as vozes soavam mais fortes, ao choque surdo de pancadas sem eco, à queda de passos que batiam no chão...

Logo depois, balançando em outro andor, avultava aéreo e bonito S. Benedito, rindo, com os dentinhos de fora, para o Menino Jesus, que trazia deitado nos braços.

E três negras, fantasiadas de rainha, arrastando compridos mantos, com suas coroas douradas, caminhavam após, ladeadas de *Congos*<sup>4</sup>, vestidos de branco e com enormes barretinas de linho, enlaçadas de fitas e recamadas de missanga.

<sup>4</sup> Rodney Gallop descreve os “Mouriscos”, cuja dança assistiu na aldeia do Sobrado, perto do Valongo, no dia de São João de 1932, em Portugal, com as mesmas cores e pormenores, armados de espadas, vestidos de branco, com “*shakos*” enormes onde brilhavam espelinhos e fios dourados. O foto (sic), *plate 1-X, Portugal, A Book of Folk-Ways*, aproxima imensamente os dois conjuntos, sendo de notável semelhança com o desenho que ilustra a narrativa de Mello de Moraes Filho. A dança das espadas, que persiste autônoma, vinda como elemento participante da procissão de Corpus Christi no Século X onde os oleiros levavam dez homens exercitados, vive na dança dos Pauliteiros de Moranda-do-Douro e na dança dos ferreiros em Penafiel, - Luis Chaves, *Páginas Folclóricas*, 158. Existiram por toda parte e, exceto Portugal, resistem ainda na França, Pont-de-Cevières, Briçon, no dia de São Roque, 16 de agosto, onde a conhecem por *Ba'cubert, basclubert, bal couvert*, já fixada essa *dansedes épées* numa gravura de Breughel-o-Velho no século XVI. Tão universal

Em trânsito, seguindo o andor, uma luta travava-se entre duas alas de negros, que disputavam, batendo-se a corôa da que ocupava o centro, e a quem chamavam a *Rainha Perpétua*.



E, degladiando-se com espadas de ferro, dando vira-voltas e cadenciando os flancos, os *Congos* adiantavam-se no préstito, cantando, ao calor da peleja, no renhido do combate:

Fogos em terra,  
Fogos em mar,  
Que nossa rainha  
Nos há de ajudar!...

Nesta procissão havia andores de comparecimento obrigado, bem assim o de Santa Efigênia, que a gente da terra assegurava ter sido *parda*, o que acreditamos ser um recurso dos padres para agradar a mestiçagem e encaminha-los aos deveres do culto.

E a congada, infatigável na ação, no manejo das espadas, repetia o seu canto, em diapasão vibrante e bárbaro:

Fogos em terra,  
Fogos em mar,  
Que nossa rainha  
Nos há de ajudar!...

O efeito dessa luta, que nem sempre terminava pela vitória de um dos partidos contendores, era geralmente apreciado; cabendo ao que conquistava pelas armas a régia corôa, um prêmio, uma dádiva em homenagem.

---

é esse passo que constitui característica na classificação de Carl Engel: - *Danzas guerreras – para intimar al enemigo, o incitar una agresividad mayor em los bailarines*, - *Boletín Latino-Americano de Musica*, III, abril de 1937 (Montevideo), *Por que bailamos?* 259 (C).

Continuando a desfilar o préstito, regularmente precedido de irmãos de opa e anjinhos, o pesado andor de Nossa Senhora do Rosário aproximava-se, custoso de aparato e deslumbrante de riqueza.

Os preciosos adereços da Virgem faiscavam aos revérberos do sol poente e a prataria brilhava como escudos reluzentes.

De Nossa Senhora do Rosário o formoso séqüito eram as *Tayêras*<sup>5</sup>.

Este grupo encantador e original, compunha-se de faceiras e lindas mulatas, vestidas de saias brancas, entremeadas de rendas, de camisas finíssimas e de elevado preço, deixando transparecer os seios morenos, ardentes e lascivos.

Um torço de cassa alvejava-lhes a frente trigueira, enfeitado de argolões de ouro e lacinhos de fita; ao colo, viam-se-lhes trêmulos colares de ouro; e grossos cordões do mesmo metal volteavam-lhes com elegância e mimo, os dois antebraços, desde o punho até o terço superior.

E uma das taieiras, girando no ar a sua varinha enfeitada, acompanhando o andor, cantava:

Virgem do Rosário  
Senhora do Mundo  
Dê-me um coco d'água  
Se não vou ao fundo!...

E toadas em coro, nas danças saracoteadas, nos requebros mais graciosos, respondiam, cantando também:

Ideré, ré, ré, ré  
Ai! Jesus de Nazaré!

Taieira

Meu S. Benedito  
Não tem mais corôa,  
Tem uma toalha  
Vinda de Lisboa....

Coro

Ideré, ré, ré, ré  
Ai! Jesus de Nazaré!

Taieira

<sup>5</sup> Essa denominação se fixou apenas na Baía e Sergipe onde Sílvio Romero as indicou: - *As Taieras são mulatas, vestidas de branco e enfeitadas de fita*. Diminuindo o fervor religioso que incorporava às procissões, as taiêras foram transformadas em “ranchos”, com nomes genéricos de *baianas*, *maxixeiras* e *mulatas*, cantando toda espécie de cantiga mas sempre constituídos, em sua maioria absoluta, por homens vestido de mulher, articulados aos festejos carnavalescos. O dia das *maxixeiras*, era a segunda-feira do Carnaval, pela manhã, visitando os amigos, dansando, comendo e bebendo. Os instrumentos eram de percussão, pandeiros, reco-reco, ganzás. Mário de Andrade registra uma versão em S. Paulo no *Ensaio Sobre Música Brasileira*, 53, I. Chiarato & Cia., São Paulo, 1928. Melo Moraes Filho cita solfas na parte musical do *Cantares Brasileiros*; Luciano Galliet, no 1º caderno de *Canções Populares Brasileiras*, publica harmonização do canto das Taieras para uma voz e piano. (C).

Virgem do Rosário  
 Senhora do norte...  
 Dê-me um coco d'água  
 Se não vou ao pote!...

E adiantada seguia a procissão nas ruas, vilas, vencendo o itinerário estabelecido, ao som da música e das canções populares, confundindo-se o elemento religioso com o profano.

De longe em longe, quando as *Tayêras* emudeciam o canto, espalhavam-se outras vozes, rudes, sensivelmente incultas.

– Eram os *Congos*:

Fogos em terra,  
 Fogos em mar,  
 Que nossa rainha  
 Nos há de ajudar!...

Os irmãos do Santíssimo, de capas vermelhas, precediam então o pátio, debaixo do qual o Vigário da Matriz e mais sacerdotes resguardavam a custódia passando por entre a turba genuflexa.

Atrás, fechando o préstito, vinham dois grandes grupos separados, distintos: o mulherio na frente e em continuação os homens.

Enquanto esta cena movimentada e de tons cromáticos se desdobrava, durante todo o tempo que a procissão se achava na rua, no largo do Rosário uma segunda festa se realizava, festa estronzoza de algazarra e turbulenta.

O *mastro*, untado de cêbo, lá estava, cercado de pretos e de gente da ralé.

Eis senão quando, um molecote, para ganhar um prêmio, trepava a todo custo, subia até mais de meio, e, ao alarido geral, às pateadas, aos assobios, às vaias, escorregava lá de cima, a sentar-se no chão, com as pernas arregaçadas e disfarçando o tombo.

A imitação, está claro, era contagiosa; e daí o maior entretenimento para aquela ordem de povo, que preferia este aos outros festejos.

Ao anoitecer, a procissão se recolhia, havia *Te Deum*, a esplanada iluminava-se, e os ranchos de *Congos* e *Tayêras* dispersavam-se, indo dansar e cantar em algumas casas.

Às dez horas queimava-se o esplêndido fogo de artifício, no leilão de prendas apregavam-se sortes; as matutas olhavam embasbacadas para as rodas de *girassóis* que ardiam para o *barbeiro* que amolava a navalha, para a *fragata* que combatia com duas *fortalezas*.

O povo inteiro passeava na praça, gozava do espetáculo da noite, divertia-se, na pureza de seus costumes e à sombra de suas tradições religiosas...

Disso nos informou Silvio Romero, o escritor que com tanto zelo cultivava esses assuntos, e cujo nome resplende solitário no ápice da pirâmide de nossa literatura contemporânea.

Oliveira, Philadelpho Jonathas (Vigário)

1935

*História de Laranjeiras Catholica*. Aracaju: Casa Ávila. p.74.

## Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedicto de S. Philadelpho

### VII

Modesta, simples e ainda não concluída, tendo aos pés Laranjeiras e mais abaixo o rio Cotinguiba, acha-se assentada em pequena collina a Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedicto, que tem 100 palmos de comprimento, 40 de largura, uma sacristia, um consistório, um púlpito, um coro e três altares com as imagens de Nossa Senhora do Rosário, São Gonçalo, Santo Antonio e São Benedicto de S. Philadelpho, assim chamado porque nasceu na aldeia de S. Philadelpho na Cecília. Os homens de cor concentraram todas suas devoções neste templo, onde nas celebres e tradicionais festas de Reis mais de cem pretos se apresentam phantasiados, representando os *Reizado*, *Cheganças*, *Congos*, *Tayêras*, *Mouramas*, *Marujadas* e *Maracatu*, comemorando as guerras entre christãos e mouros, entoando a cantiga à virgem do Rosário, Vencedora em Lepanto. A capella tem ao lado direito como patrimônio cem braças de terras com oito de largura.

Romero, Silvio  
1883

*Cantos Populares do Brasil*. 2 vol. Acompanhados de introdução e notas comparativas por Teophilo Braga. Lisboa: Nova Livraria Internacional. Pp. 168-70.

73. VERSOS DAS TAYÊRAS E CONGOS  
(*Sergipe*)

Virgem do Rosário,  
Oh! Senhora do mundo,  
Dá-me um côco d'agua,  
Si não vou ao fundo.  
    “Inderé, rê, rê, rê,  
    Ai Jesus de Nazaré...

Virgem do Rosário,  
Oh! Senhora do norte,  
Dá-me um côco d'agua  
Si não vou ao pote.  
    Inderé,rê,rê,rê,  
    Ai Jesus de Nazaré! ...

Virgem do Rosário,  
Soberana Maria,  
Hoje este dia  
É de nossa alegria.

Meu Sam Benedito,  
É santo de preto;  
Ele bebe garapa,  
Ele ronca no peito.

Meu Sam Benedito ,  
Venho lhe pedir  
Pelo amor de Deus  
P'ra tocar *cucumbi*

Meu São Benedito,  
Foi do mar que vieste;  
Domingo chegaste,  
Que milagre fizeste!

Fogo de Terra,  
Fogo de Mar,  
Que a nossa rainha  
Nos há-de ajudar

Arriba, arriba,  
Tabaqueiro,  
Que a nossa rainha  
Tem muito dinheiro

Romero, Silvio

1985

*Folclore Brasileiro: Cantos Populares do Brasil*. Prefácio de Luis da Câmara Cascudo e introdução do Autor. Belo Horizonte: Itatiaia. Pp. 163-64.

## 8. VERSOS DAS TAIEIRAS

(Sergipe)

Virgem do Rosário,  
Senhora do mundo,  
Dá-me um coco água,  
Se não vou ao fundo.

“Ideré, ré, ré, ré,  
Ai Jesus de Nazaré...

Meu Sam Benedito,  
É santo de preto;  
Ele bebe garapa,  
Ele ronca no peito.

Virgem do Rosário,  
Senhora do norte,  
Dá-me um coco água  
Se não vou ao pote.

Ideré,ré,ré,ré,  
Ai Jesus de Nazaré! ...

Meu Sam Benedito  
Não tem mais coroa;  
Tem urna toalha  
Vinda de Lisboa.

Virgem do Rosário,  
Soberana Maria,  
Hoje este dia  
É de nossa alegria.

Meu São Benedito,  
Venho lhe pedir  
Pelo amor de Deus  
P'ra tocar *cucumbi*<sup>6</sup>

Meu São Benedito,  
Foi do mar que vieste;  
Domingo chegaste,  
Que milagre fizeste!

Nota 44 -Silvio Romero, na introdução deste livro, desenha as Taieras. -"As Taieras são mulatas, vestidas de branco e enfeitadas de fitas, que vão na procissão dançando e cantando com expressão especial e cor toda original. " A Procissão é a de Reis , 6 de janeiro; Mello Moraes Filho, Festas e Tradições Populares do Brasil, 57 , Editora Itatiaia, 1979; Mário de Andrade, Ensaio Sobre Música Brasileira, 53; Mello Moraes Filho cita solfas na parte musical do Cantares Brasileiros; Luciano Gallet, no primeiro caderno de Canções Populares Brasileiras, publica harmonização do canto das Taieras para uma voz e piano. Diminuindo o fervor religioso que incorporava as Taieras às procissões, foram transformadas em ranchos, com nomes genéricos de baianas, mulatas, maxixeiras, cantando toda espécie de cantiga mas sempre constituídos, em sua maioria absoluta, por homens vestido de mulher. O dia das *maxixeiras*, de branco, com fitas, balançando os maracás de flandres, era a Segunda-feira de Carnaval, pela manhã, visitando os amigos e homenageados, bebendo e comendo. Os instrumentos eram de percussão. – L. da C.C..

<sup>6</sup> Instrumento africano. (N. do E. conferir mesma informação na pg. 145)

Romero, Silvio

1943 (1888) *História da Literatura Brasileira*. Vol. I. Rio de Janeiro. pp.143-44.

**Texto inserido no capítulo – “Novas Contribuições para o Estudo do Folclore Brasileiro”**

(...) A maior parte dos versos do repertório são-lhe dirigidos pelos *Congos e Taieiras*. Estas são um grupo de mulatas, na flor da idade, faceiras, vestidas de branco e muito bem enfeitadas. Cantam os Congos:

“Que Santo é aquele  
Que vem no andor?  
É São Benedito  
Mais nosso Senhor

Que Santo é aquele  
Que vem de Charola  
É São Benedito  
Mais Nossa Senhora

Que Santo é aquele  
Que vem por acolá  
É São Benedito  
Que vai p’r’o altar.”

Sampaio, Prado Leite

1908. *A Literatura Sergipana*. Maroim: Imprensa Econômica. p.17.

1928. *Sergipe – Artístico, Litterario e Scientifico*. Aracaju: Imprensa Oficial. pp.15-16.

(...) Emtanto, é bem notável, a despeito do nosso fusionamento de quatrocentos annos, a apposição de brancos, aborigenes e negros puros no seio da população brasileira, phenomeno igualmente apreciável ne tocante à mestiçagem de nossa crenças e tradições, algumas ainda existentes de procedências diversas, extremes de qualquer mescla.

Examinando-se no povo sergipano os seus costumes e festas, suas cantigas e histórias, bem fácil a constatação que aqui fica.

Em diversas de suas localidades, no Lagarto, S. Christovam e no Aracajú, quem não conhece o folguedo dos Congos, que é próprio de negros e o das Tayêras, que é feito por mulatas? Nas Tayêras a dança é transplantação africana, mas a musica é genuinamente brasileira. Vestidas de branco, enlaçadas de fitas, as mulatas comparecem às procissões de São Benedicto e de N. Senhora do Rosário, dançando e cantando.

A tirante começa:

Virgem do Rosário,  
Senhora do Mundo,  
Dai-me um côco d'agua  
Sinão eu vou ao fundo;

e o côro estribilha, cheio e compassado:

Indêrê, rê, rê, rê,  
Ai! Jesus de Nazareth!

Depois novamente a primeira:

Meu São Benedicto  
Não tem mais corôa;  
Tem uma toalha  
Vinda de Lisboa...

E o côro repete:

Indêrê, rê, rê, rê,  
Ai! Jesus de  
Nazareth!<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> O texto acima de *A Literatura Sergipana* encontra-se transcrito literalmente no livro de 1928.

Sant'Iago, Serafim.

*Annuário Christovense*. Manuscrito inédito. Instituto Geográfico Histórico de Sergipe.

*Escrito por volta do final do século XIX.*

(...) É a Irmandade mais antiga de São Cristóvão, conhecida pela Irmandade dos homens pretos do Rozario. (...) Também comparecia na porta da Igreja, do Rozario, a função denominada "Tayeiras". Eram as pretas ou creoulas mais dançadeiras de São Christovão: a célebre Romana do becco do Pae Thomé, Maria Cabeça, ex-escrava do falecido portuguez – Antonio Fernandez de Souza ou Cabeça, Antonia, mulher do Africano-Simão, Delfina, ex-escrava do falecido João Alves, Gertrudes, ex-egcrava do falecido Serafim Jozé de Sant'Iago, Rufina, ex-escrava do falecido Luiz Jozé Pereira, Raimunda, ex-escrava do falecido Jozé Grigório de Andrade e muitas outras que também sabião mover-se com certa cadência. Eram estas mulheres que por todo o mez de Dezembro de cada anno, ensaiavam a função predilecta – "Tayeiras", afim de se apresentarem na porta da Igreja do Rozario no dia da festa da Adoração dos Reis Magos ou Epiphania. Estas mulheres apresentavão-se muito bem vestidas, isto é, de saia branca e camizas muito bem enfeitadas; regôr na cabeça e sôbre elle um rico chapéu bem enfeitado. Usavão ricos laços de bonitas fitas na cintura e uma bengala na mão. Nestas ocasiões até bengallas de "unicorné" ellas descobriam daquelles anciãos da velha Cidade. Sempre cabia à célebre-Romana do becco do Pae Thomé, como era ali conhecida, visto ser ella quem mais se distinguia d'entre as outras companheiras, como melhor dançante e mais conhecedora da função – Tayeiras – era ella que tomava frente da contradança, servindo de Patrão entoando, os versos seguintes:

Virgem do Rozario  
Soberana Maria,  
Amparo da terra  
Do Céu alegria.

Virgem do Rozario  
Protegei as Tayeiras,  
Que no vosso dia  
Não façam asneiras.

Tayeiras do Pôrto  
São bôas Tayeiras,  
Foram ensaiadas  
No Zé Pereira.

Virgem do Rozario  
A vossa casa cheira,  
D' cravos e rozas  
E flor de Larangeiras.

O Padre Vigario  
Mandou me chamar,

Puxou a cadeira  
Mandou me sentar.

Virgem do Rozario  
As Taveiras são,  
Quem muito vos louvam  
Com mais devoção.

Logo que repicavam os sinos, acabada a festa, ellas encaminhavão-se para a porta da Igreja do Rozario, antes de chegar outra qualquer função. Eram ellas que sempre tinham a primazia de chegar em primeiro lugar a porta do Rozario. Muito salientava-se a creolla Romana e suas companheiras nessa ocasião, cantando e dançando allegremente, percorrendo tôda a Cidade, entrando e sahindo em tôdas as cazas até pela manhã do dia 7 de janeiro.

(folhas n° 14 e 15 do manuscrito que se encontra no Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe)

Toscano, Cláudia.

1985

*Indumentária Folclórica*. Aracaju. Pp.22-24.

## TAIEIRAS

“Taieiras e lindas mulatas, vestidas de saias brancas entremeadas de rendas, de camisa finíssima e de elevado preço, deixando transparecer os seios morenos, buliçosos e lascivos. Um torço de cassa alvejam-lhes a frente trigueira, enfeitado de argolões de ouro e lacinhos de fita; ao colo viam-se-lhes trêmulos colares de ouro, e mimo os dois ante-braços desde os punhos até o terço superior”.

Essa é a descrição de Mello de Moraes (Folclore Negro no Brasil), do figurino das figurantes, mulatas que acompanhavam a tempos remotos, a imagem de N. S. do Rosário na célebre procissão de São Benedito na cidade de Lagarto. Atualmente existindo apenas em Japarutuba e Laranjeiras, é nessa última no antigo centro açucareiro e escravocata que o festejo sobrevive no dia 06 de janeiro, festa de São Benedito e N. S do Rosário padroeiros dos Negros.

“O sentido religioso da taieira originariamente inspirado no catolicismo, encontra-se hoje em Laranjeiras mesclado com elementos das crenças afrobrasileiras. Organizado e dirigido por mais de 50 anos por uma mãe de “terreiro” a taieira recebeu influência do culto negro”. “Influências veladas que não emergem ao nível da consciência de seus participantes e que não chegaram a modificar a forma do festejo, mas que sub-receptivamente se revelam aqui, acolá, explicando certos rituais da taieira, como por exemplo a sucessão da “cabeça do festejo”, os cantos e os santos católicos em homenagem aos quais se dança a taieira correspondem a entidades fetichistas cultuadas no terreiro”.<sup>8</sup>

Hoje com muitas transformações decorrentes de vários fatores, como a sucessão de Bilina, o empobrecimento da população local, as mudanças da sociedade, a taieira vive o aspecto mais profano sobrepondo-se ao religioso de uma forma muito forte.

### **Indumentária:**

Rei – calção vermelho, abaixo do joelho com elástico. Blusa azul de mangas compridas com peitoral azul da mesma cor, bico de renda franzido enfeitado de papel doirado, estrelas, medalhinhas.

Capa de duchese vermelha a altura do tornozelo arredondada, bico de 4 dedos em volta, desenhos de papel doirado igual ao peitoral, meia rosa  $\frac{3}{4}$ , tênis branco. Na mão a espada.

Ministro – roupa igual ao rei, a capa diferencia em cor, os desenhos permanecem iguais.

Capacetes (2) dois – a capa em vermelho a altura dos joelhos, enfeites diferentes. Todas as capas são presas com fitas vermelhas, verdes e amarelas; os reis e capacetes só apresentam-se a 6 de janeiro, dia da grande festa.

Patrão – calça vermelha de duchese, fita amarela em friso ao lado. Blusa azul clara de mangas compridas, galão doirado dá acabamento a gola esporte; atravessando o peito, fita larga verde e amarela.

<sup>8</sup> Beatriz Góis -A Taieira em Sergipe -pág. 29.

Chapéu de aba larga. forrado de cetim branco. com aba virada. 2 flores de papel crepom vermelho com enfeites de areia brilhante. Tênis branco, meia vermelha até o joelho. Leva tambor enfeitado de papel de seda rosa e amarelo.

Camponesas - blusa vermelha de duchese, decote redondo com renda em volta do decote, mangas fofoca com elástico e renda no acabamento. Fita verde e amarela atravessa o peito em X com pontas que caem ao lado.

Saia branca acima dos joelhos com enfeites de fita formando linhas retas e quebradas, laços de fita de cor azul, vermelho e amarelo nos acabamentos.

Chapéu pequeno forrado de papel crepom branco, fita vermelha em volta arrematando na frente um laço de onde saem 2 flores em, papel crepom vermelho salpicadas de areia brilhante.

Todos levam à mão um Querequeché (ganzá feito de flandre).

Cestinha pequena enfeitada de papel de seda cortado em tiras franzido, fazendo babados pequenos nas cores vermelha e amarela.

Colares doirados, pulseiras, brincos. Bastão enfeitado das mesmas cores da cesta.

As rainhas não têm vestes especiais, traje passeio comum, sobre os ombros uma mantilha de renda, na cabeça um pano branco de forma triangular com uma das pontas caindo na testa e as outras duas descendo até os ombros. Esse pano é preso à cabeça por uma fita e sobre ele a coroa de papelão enfeitada de areia prateada. Usam luvas brancas, colares e pulseiras.

Um pedaço de pau (70 cm) recoberto de papel doirado, encimado por flores de plástico serve-lhes de cetro.

# ANEXO 3

Nº1  
CHULA  
de mulatas do Norte.  
(Pará)

## Tayêras

Chanson et danse  
de Mulâresses du Nord  
(Pará)

Song and Dance  
of the mulatresses from the North  
(State of Pará)

Allegretto  $\text{♩} = 84$  *Muito rythmado*  
(Très rythmé) Solo *sempre f*  
toujours *f*

Canto

Vir - gem do Ro - sá - rio, Se - nho - ra do mun - do; Vir - gem do Ro -  
Viè - ge du Ro - sai - re mai - très - se du mon - de; Viè - ge du Ro -  
Vir - gin of the Ro - sa - ry, La - dy.of the World; Vir - gin of the

Piano

5

sá - rio, Se - nho - ra do mun - do; dá me.um cô - co d'a - gua se não vou ao po - te, dá me.um cô - co  
sai - re mai - très - se du mon - de;  
Ro - sa - ry, La - dy.of the World.

Pno.

9

Côro  
Choeur

d'a - gua se não vou ao fun - do. In - dé - re - re! Ai! Je -

Pno.

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of three systems. The first system shows the vocal line (Canto) and piano accompaniment (Piano). The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with a measure rest of 5 measures indicated above the vocal staff. The third system introduces a choir part (Côro/Choeur) and continues the piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents. The vocal parts include lyrics in Portuguese and English.

13

sus de Na - za - reth! In - - dé - re - - - re! Ai! Je -

Pno.

17

sus de Na - za - reth!

Pno.

21

Solo *f*

Meu São Be - ne - di - to é san-to de pre-to; meu São Be - ne -

Pno.

25

di - to é san-to de pre-to.e - le be-be ga - ra - pa.e-le ron-ca no pei - to.e - le be-be ga -

Pno.

29

ra - pa.e - le ron - ca no pei - to. In - - dé - re - re! Ai! Je -

Pno.

33

sus de Na - za - reth! In - - dé - re - - - re! Ai! Je -

Pno.

37

sus de Na - za - reth!

Pno.

## ANEXO 4

### Lista das músicas e arquivos disponibilizados no CD em anexo

Observações:

- As pastas do CD estão aqui exemplificadas em caixa alta e negrito, e as subpastas subseqüentes somente em caixa alta sem negrito.
- As músicas estão disponibilizadas no formato .mp3, e poderão ser executas nos programas *Winamp* ou *Windows Media Player 9*, ambos disponibilizados na pasta **PROGRAMAS**.
- Quando necessário, haverá uma explicação entre parênteses em itálico sobre o arquivo.

#### 1. TAIEIRAS DE LARANJEIRAS

##### 1.1. GRAVAÇÃO DE CAMPO 01\_01\_2003 (*Gravadas durante apresentações no XXVIII Encontro Cultural de Laranjeiras em janeiro de 2003*)

- 1.1.1. Canto da Chegança (em direção à casa das Taieiras)
- 1.1.2. Canto do Cacumbi (em direção à casa das Taieiras)
- 1.1.3. Estrela (em direção ao Porto)
- 1.1.4. Em Porto Chegamos
- 1.1.5. Exemplos do Cacumbi e da Chegança no Porto
- 1.1.6. Lá vai meu São Benedito (sai do Porto em direção à Igreja)
- 1.1.7. Catirina Mubamba
- 1.1.8. Moça Baiana
- 1.1.9. Rio Fundo
- 1.1.10. São Benedito (entrada da Igreja)
- 1.1.11. Lá vai meu São Benedito
- 1.1.12. São Benedito Não Quero Mais Crôa
- 1.1.13. Deus vos Salve Casa Santa
- 1.1.14. Cotia Macamba
- 1.1.15. Guia com Guia
- 1.1.16. Chegança
- 1.1.17. Chegança
- 1.1.18. Chegança
- 1.1.19. Chegança
- 1.1.20. Cacumbi
- 1.1.21. Cacumbi Mirim
- 1.1.22. Lá Vai Meu São Benedito
- 1.1.23. Moça Baiana
- 1.1.24. Catirina Mubamba
- 1.1.25. Rio Fundo
- 1.1.26. Estrela
- 1.1.27. Moça Baiana
- 1.1.28. Copacabana
- 1.1.29. Quando nessa casa entrei
- 1.1.30. Retirada

##### 1.2. GRAVAÇÃO DE CAMPO 13\_01\_2002 (*Gravadas durante apresentações no XXVIII Encontro Cultural de Laranjeiras em janeiro de 2002*)

- 1.2.1. Taieiras na rua

- 1.2.2. Cacumbi
- 1.2.3. Saída da Igreja
- 1.2.4. Apresentação Casa de Josafá
- 1.2.5. Entrevista com Helena
- 1.2.6. Retirada
- 1.2.7. Josafá (telefones)
- 1.2.8. Na casa de Oscar
- 1.2.9. Na casa de Oscar
- 1.3. GRAVAÇÃO DE ESTÚDIO – 1976 (*Disco “Taieiras de Laranjeiras”, Funarte: Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro Nº9 – Gravado no auditório do Centro de Criatividade em março de 1976– Aracaju-SE*)
  - 1.3.1. Bendito (transc. na pág. 107)
  - 1.3.2. Meu São Benedito (transc. na pág. 117)
  - 1.3.3. Não quero mais crôa (**Não foi transcrita**)
  - 1.3.4. Estrela (transc. na pág. 120)
  - 1.3.5. Rio Fundo (transc. na pág. 106)
  - 1.3.6. Cotia Macabra (sic) (transc. na pág. 122)
  - 1.3.7. Catarina Mubamba (transc. na pág. 121)
- 1.4. GRAVAÇÃO DE ESTÚDIO – 1995 (*Disco “Taieiras – Dona Lourdes”, gravado no estúdio AV Produções em 1995. Produção Fonográfica: Secretaria de Estado da Educação do Desporto e Lazer, Produzido por Neu Fontes*)
  - 1.4.1. Bendito (transc. na pág. 107)
  - 1.4.2. Meu São Benedito (transc. na pág. 117)
  - 1.4.3. Em Porto chegamos (transc. na pág. 112)
  - 1.4.4. Lá vai meu São Benedito (transc. na pág. 115)
  - 1.4.5. Rio Fundo (transc. na pág. 106)
  - 1.4.6. Estrela (transc. na pág. 120)
  - 1.4.7. Cotia Macamba (transc. na pág. 122)
  - 1.4.8. Catirina Mubamba (transc. na pág. 121)
  - 1.4.9. Moça baiana (transc. na pág. 119)
  - 1.4.10. Guia com guia (transc. na pág. 109)
  - 1.4.11. Copacabana / Assim governador (transc. na pág. 114)
  - 1.4.12. Retirada (transc. na pág. 108)
- 2. **TAIEIRAS DE LAGARTO – GERSON**
  - 2.1. CD GERSON (ESTÚDIO - 2001) (*gravadas em estúdio (Lagarto) em 2001*)
    - 2.1.1. Taieiras Maracatu (transc. na pág. 124)
    - 2.1.2. Taieiras (transc. na pág. 126)
    - 2.1.3. São Benedito (transc. na pág. 127)
  - 2.2. GRAVAÇÃO DE CAMPO 09\_01\_2003 (*Gravadas durante apresentação no XXVIII Encontro Cultural de Laranjeiras em 09 de janeiro de 2003*)
    - 2.2.1. São Benedito (transc. na pág. 127)
    - 2.2.2. Taieira de Maracatu (transc. na pág. 124)
    - 2.2.3. São Benedito (transc. na pág. 127)
    - 2.2.4. Taieiras de Maracatu (transc. na pág. 124)
    - 2.2.5. Taieiras (transc. na pág. 107)
    - 2.2.6. Toque do Trio de Percussão
- 3. **TAIEIRAS DE LAGARTO – NETI**
  - 3.1. GRAVAÇÃO DE 1995 (*antiga gravação em fita fornecida por Neti, aproximadamente de 1995*)
    - 3.1.1. Taieira

- 3.1.2. São Benedito
- 3.1.3. Meu papagaio (transc. na pág. 130)
- 3.1.4. São José (transc. na pág. 131)
- 3.1.5. Na. Sra. das Candeias
- 3.1.6. Instrumental
- 3.1.7. O cachorro e a onça
- 3.2. GRAVAÇÃO DE CAMPO 11\_01\_2003 (*gravadas durante apresentação na Feira de Sergipe em 11 de janeiro de 2003, somente instrumental pois a cantora estava doente*)
  - 3.2.1. Taieiras
  - 3.2.2. São Benedito
  - 3.2.3. Eu não tenho medo de andar no mar
- 4. **TAIEIRAS DE SÃO CRISTÓVÃO** (*Músicas gravadas durante o ensaio geral em 02 de janeiro de 2003*)
  - 4.1. Introdução
  - 4.2. Hoje é dia de Santos Reis (transc. na pág. 132)
  - 4.3. Taieira ê (transc. na pág. 133)
  - 4.4. Percussão (ritmo executado nas músicas 02 e 03)
  - 4.5. Percussão (variações sobre ritmo da faixa 04)
  - 4.6. Ladainha de Nossa Senhora (transc. na pág. 134)
  - 4.7. Percussão (ritmo executado na música 06)
  - 4.8. Peneira o Xerém (transc. na pág. 135)
  - 4.9. Percussão (ritmo executado na música 08)
  - 4.10. Festa do Divino (transc. na pág. 136)
  - 4.11. Percussão (ritmo executado na música 10)
  - 4.12. Samba de coco
  - 4.13. Samba de coco
  - 4.14. Samba de coco
  - 4.15. Samba de coco
  - 4.16. Samba de coco
  - 4.17. Samba de coco
  - 4.18. Entrevista com percussionistas
- 5. **DEMAIS GRAVAÇÕES DE TAIEIRAS**
  - 5.1. CAIRU – BAHIA (*CD Bahia Singular e Plural 3 - 2000*)
    - 5.1.1. Taieiras Cairu (*transc. na pág. 138*)
  - 5.2. ELY CAMARGO (*Disco Cantos de Minha Gente - 1973*)
    - 5.2.1. Taieiras (*transc. na pág. 139*)
    - 5.2.2. Ely Camargo capa 01 (*digitalização da capa do disco*)
    - 5.2.3. Ely Camargo capa 02 (*digitalização da capa do disco*)
    - 5.2.4. Ely Camargo contracapa 01 (*digitalização da contracapa do disco*)
    - 5.2.5. Ely Camargo contracapa 02 (*digitalização da contracapa do disco*)
    - 5.2.6. Ely Camargo texto 01 (*digitalização do texto que acompanha o disco*)
    - 5.2.7. Ely Camargo texto 02 (*digitalização do texto que acompanha o disco*)
  - 5.3. MOCIDADE INDEPENDENTE DE PADRE MIGUEL (*Samba de Enredo do ano de 1974*)
    - 5.3.1. Festa do Divino (*arquivo música .mp3*)
  - 5.4. TIM MAIA – 1971 (*Disco Tim Maia – 1971*)
    - 5.4.1. A Festa do Santo Reis (*arquivo música .mp3*)
- 6. **PROGRAMAS**
  - 6.1. Irfan View 351 (*visualizador de fotos*)
  - 6.2. winamp278\_full (*toca mp3*)

6.3. Windows Media Player (*toca mp3 e executa videos diversos*)

6.4. Winzip80 (*compactador de arquivos*)

## **7. ARQUIVOS DIVERSOS**

7.1. FOTOS DAS TAIEIRAS DE SERGIPE (*fotos dos diversos grupos pesquisados – cerca de 500 fotos digitais*)

7.2. FIGURAS DO TEXTO (*arquivos de figuras utilizados no texto*)

7.3. MELO MORAES - CANTARES BRASILEIROS (*digitalização do texto original*)

7.4. MELO MORAES - FESTAS E TRADIÇÕES (*digitalização do texto original*)

7.5. SPIX & MARTIUS - VIAGEM AO BRASIL (*digitalização do texto original*)

7.6. 06 ANGELICA GARCIA - NOSSOS AVÓS (*digitalização do texto original*)

7.7. 07 GUILHERME DE MELLO - MUSICA NO BRASIL (*digitalização do texto original*)

7.8. 08 L C CASCUDO – DICIONÁRIO (*digitalização do texto original*)

7.9. Festa à Brasileira - Rita Amaral (*tese de doutorado em antropologia*)

7.10. Slides da Defesa de dissertação – Taieiras (*apresentação de slides do PowerPoint*)

## Bibliografia

Almeida, Renato.

1974 (1957) *A Inteligência do Folclore*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana.

Alvarenga, Oneyda

1946 *Melodias Registradas Por Meios Não Mecânicos*. Arquivo Folclórico 1: Discoteca Pública Municipal.

1950 *Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: Globo

Alves, Rubem

1982 *Conversa Com Quem Gosta de Ensinar*. 4ª edição. São Paulo: Cortez.

Amado, Gilberto.

1999 *História da Minha Infância*. São Cristóvão, Sergipe: Editora da UFS.

Amaral, Rita.

1998 *Festa à Brasileira: Sentidos do Festejar no País Que “Não é Sério”*. Disponível em [www.aguaforte.com/antropologia](http://www.aguaforte.com/antropologia), acessado a 10 de outubro de 2002.

Andrade, Mário de.

1962 *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins.

1982a (1959) *Danças Dramáticas do Brasil*. Vol. 1, 2ª ed. Organização de Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte: Itatiaia.

1982b (1959) *Danças Dramáticas do Brasil*. Vol. 2, 2ª ed. Organização de Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte: Itatiaia.

Andrade, Mário de.

1982c (1959) *Danças Dramáticas do Brasil*. Vol. 3, 2º ed. Organização de Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte: Itatiaia.

1989 *Dicionário Musical Brasileiro*. Coordenação de Oneyda Alvarenga 1982-84 e Flávia Camargo Toni 1984-89. Belo Horizonte: Itatiaia.

Arantes, Antonio Augusto.

1998 *O Que É Cultura Popular*. 14º ed. 3º reimpressão. Coleção Primeiros Passos, 36. São Paulo: Brasiliense.

Araújo, Alceu Maynard.

1967 *Folclore Nacional, Vol. II – Danças, Recreação e Música*. 2ª ed. São Paulo: Melhoramentos.

1973 *Cultura Popular Brasileira*. 2º ed. São Paulo: Melhoramentos.

Araújo, Alceu Maynard e Arigó Jr.

1957 *Cem Melodias Folclóricas – Documentário Musical Nordestino*. São Paulo: Ricordi.

Barreto, Luiz Antonio.

1994 *Um Novo Entendimento do Folclore e Outras Abordagens Culturais*. Aracaju: Sociedade Editorial de Sergipe.

2002 “Da Arte Musical em Sergipe (I)”. Artigo publicado no Jornal *Gazeta de Sergipe*, em 17 e 18/02/2002. Acessado em 25/11/02.  
[br.geocities.com/alobahiense/ARACAJU.doc](http://br.geocities.com/alobahiense/ARACAJU.doc)

Barroso, Oswald.

1996 *Reis de Congo*. Ceará: Ministério da Cultura, Faculdade Latino Americana de Ciências Sociais, Museu da Imagem e do Som.

Barsa (Nova Enciclopédia)

1997 “Benedito, São”. São Paulo: Encyclopaedia Britannia do Brasil. p. 420.

Bastos, Wilson de Lima.

- 1977 *Arquivos de folclore n°6 – Danças no Registro do Folclore Brasileiro*. Juiz de Fora: Centro de Estudos Sociológicos de Juiz de Fora.

Benjamim, Roberto.

- 2003 Palestra proferida durante o XXVIII Encontro Cultural de Laranjeiras, em 09 de janeiro de 2003. Texto inédito cedido pelo autor.

Bezerra, Felte.

- 1954 “Notas Sobre um Folgado em Aracaju”. *Boletim da Comissão Catarinense de Folclore*, Santa Catarina, n° 17-19.

Blacking, John.

- 1995 *Music Culture and Experience – Selected Papers of John Blacking*. Editado e com introdução de Reginald Byron, com prefácio de Bruno Nettl. Chicago: University of Chicago Press.
- 2000 (1974) *How Musical is Man?* Seattle and London: University of Washington Press.

Brandão, Carlos Rodrigues.

- 1978 *O Divino, o Santo e a Senhora*. Campanha de defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: Funarte.
- 2000 *O Que é Folclore*. 13° ed. 3° reimpressão. Coleção Primeiros Passos, 60. São Paulo: Brasiliense.

Brandão, Théo.

- 1976 *Folgedos Natalinos – Taieira*. Coleção Folclórica da UFAL, n° 29. Maceió: Universidade Federal de Alagoas.

Burke, Peter.

1989 *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras.

2000 (1997) *Variedades de História Cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Cabral, Alfredo do Vale.

1979 *Achegas ao Estudo do Folclore Brasileiro*. Organização, introdução e notas de José Calasans Brandão da Silva. Rio de Janeiro: MEC-DAC-FUNART – Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.

Caillois, Roger.

1988 (1950) *O Homem e o Sagrado*. Tradução de Geminiani Cascais Franco. Lisboa: Edições 70.

Calasans, José.

1951 “Cantigas de Cacumbis e Taieiras de Sergipe”. In *Revista de Aracaju*, Ano IV, nº 4. Direção de Mário Cabral. Aracaju.

1970 *Folclore Geo-Histórico da Bahia e seu Recôncavo*. Estudos Baianos, nº 1. Salvador: Universidade Federal da Bahia.

Calmon, Francisco.

1982 (1762) *Relação das Faustíssimas Festas*. Reprodução fac-similar da edição de 1762. Introdução e notas de Oneyda Alvarenga, Transcrição de Ronaldo Menegaz. Rio de Janeiro: Funart.

Camargo, Ely.

[1973] *Cantos de Minha Gente – temas recolhidos nas regiões Norte e Nordeste por Ely Camargo*. Disco RCA-VICTOR, nº103.0104. Corrdenação Geral, Osmar Zandomenigui. Gravação e mixagem, estúdio A da RCA em São Paulo, em 16 canais.

Carneiro, Édison.

1965 (1950) *Dinâmica do Folclore*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Carvalho-Neto, Paulo de.

1994 *Folclore Sergipano*. Aracaju: Sociedade Editorial de Sergipe.

Cascudo, Luís da Câmara.

1979 (1954) *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 5º ed. Revista e aumentada. São Paulo: Melhoramentos.

2001 (1956) *Antologia do Folclore Brasileiro*. 5º ed. São Paulo: Global.

Coelho, Teixeira.

2000 *O Que é Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense.

Costa, F. A. Pereira da.

1974 *Folk-Lore Pernambucano*. Recife: Arquivo Público Estadual.

Dantas, Beatriz Góis.

1972 *A Taieira de Sergipe: Pesquisa Exaustiva Sobre uma Dança Tradicional do Nordeste*. Petrópolis: Vozes.

1976a *Chegança – Cadernos de Folclore nº 14*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, Departamento de Assuntos Culturais. Fundação Nacional de Artes.

1976b *Dança de São Gonçalo – Cadernos de Folclore nº 9*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, Departamento de Assuntos Culturais. Fundação Nacional de Artes.

1976c *Taieiras – Cadernos de Folclore nº 4*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, Departamento de Assuntos Culturais. Fundação Nacional de Artes.

1988 *Vovó Nagô e Papai Branco: Usos e Abusos da África no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal.

Deliège, Célestin.

- s/d “A Musicologia Face ao Estruturalismo”. In *Lévi-Strauss*. São Paulo: Documentos.

Durkheim, Émile.

- 2000 (1912) *As Formas Elementares da Vida Religiosa: O Sistema Totêmico na Austrália*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes.

Ellingson, Ter.

- 1992a “Notation”. In *Ethnomusicology: An Introduction*. Editado por Helen Meyers. New York: Norton. Pp.153-64.
- 1992b “Transcription”. In *Ethnomusicology: An Introduction*. Editado por Helen Meyers. New York: Norton. Pp.110-52.

Ferretti, Mundicarmo.

- 1990 “Cultura Popular – Preservação e Mudança”. In: *Do Folclore À Cultura Popular – Anais do Encontro de Pesquisadores nas Ciências Sociais*. São Paulo: USP.

Gallet, Luciano.

- 1926 *Canções Populares Brasileiras: Recolhidas e Harmonizadas por Luciano Gallet*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & C.

Garcia, Angélica de Rezende.

- 1949 *Nossos Avós Contavam e Cantavam...* Belo Horizonte: Imprensa Oficial.

Geertz, Clifford.

- 1989 *A Interpretação das Culturas*. Tradução de Fanny Wrobel. Revisão Técnica de Gilberto Velho. Rio de Janeiro: LTC.
- 1997 *O Saber Local: Novos Ensaios em Antropologia Interpretativa*. Tradução de Vera Mello Joscelyne. 4º edição. Petrópolis, RJ: Vozes.

Herskovits, Melville J.

- 1969 *Antropologia Cultural: Man and His Works*. Tomo II. Tradução de Maria José de Carvalho e Hélio Bichels. São Paulo: Mestre Jou.

IRDEB (Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia)

- 2000 *Bahia Singular e Plural*. CD. Vol. 3. Salvador, BA.

Kaplan, David e Robert A. Manners.

- 1981 *Teoria da Cultura*. 2º ed. Tradução de Zilda Kacelnik. Rio de Janeiro: Zahar.

Kerman, Joseph.

- 1985 *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Langness, Lewis L.

- 1997 *The Study of Culture*. 2º ed. Los Angeles: University of California.

Lerdahl, Fred, and Ray Jackendoff.

- 1983 *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology Press.

Lima, Rossini Tavares de.

- s/d *Folgedos populares do Brasil*. São Paulo: Ricordi.

Ling, Jan.

- 1984 "The Sociology of Music". *Canadian University Music Review*, 5.

Lucas, Glaura.

- 2002 *Os Sons do Rosário – O Congado Mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: UFMG.

Lühning, Ângela.

- 1991 "Teorização na Etnomusicologia?" *Art (Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA)*, 18 (agosto). Salvador: Universidade Federal da Bahia. Pp.133-36.

- Lühning, Ângela.  
1999 “A Educação Musical e a Música da Cultura Popular”. *ICTUS (Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA)*, 1 (dezembro). Salvador: Universidade Federal da Bahia. Pp.53-62
- Marcondes, Marcos Antônio (Org).  
1998 (1977) *Enciclopédia da Música Brasileira: Popular, Erudita e Folclórica*. 2º ed. revista e ampliada. São Paulo: Art.
- Mariz, Vasco.  
2000 *História da Música no Brasil*. 5º ed. rev. e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Melo, Guilherme Pereira de.  
1908 *A Música no Brasil: Desde os Tempos Coloniais até o Primeiro Decênio da República*. Bahia: Typographia de S. Joaquim.
- Mendes, Julia de Brito.  
1911 *Canções Populares do Brasil*. Rio de Janeiro: J. Ribeiro dos Santos.
- Moraes Filho, Mello.  
1900 *Cantares Brasileiros – Cancioneiro Fluminense no Quarto Centenário (parte musical)*. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos (Livraria Cruz Coutinho).  
1946 *Festas e Tradições Populares do Brasil*. Rio de Janeiro: F. Briguet & Cia..
- Merriam, Alan P.  
1964 *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Meyers, Helen.  
1992 *Ethnomusicology: An Introduction*. New York: W. W. Norton.

Nattiez, Jean-Jacques.

- 1972 *Semiologia da Música*. Lisboa: Vega.
- 1990 “Semiologia dos Jogos Vocais Inuit”. *Art (Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA)*, 17 (agosto). Tradução de Joselice Macedo. Salvador: Universidade Federal da Bahia. Pp.133-36.

Nettl, Bruno e Philip V. Bohlman, ed.

- 1991 *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*. Chicago: The University of Chicago Press.

Nettl, Bruno.

- 1973 *Música Folclórica y Tradicional de Los Continentes Occidentales*. Tradução de Miren Rahm. Madrid: Allianza.
- 1983 *The Study of Ethnomusicology: Twenty-Nine Issues and Concepts*. Urbana, Illinois: University Illinois Press.

Oliveira, Philadelpho Jonathas.

- 1935 *História de Laranjeiras Catholica*. Aracaju: Casa Ávila.

Pellegrini Filho, Américo, org.

- 1982 *Antologia de Folclore Brasileiro*. São Paulo: EDART.

Pereira, Niomar de Souza.

- 1986 “São Gonçalo Nós Louvamos com Canto, Dança e Viola.” *Revista Goiana de Artes*, vol. 7, nº1, jan/dez. Goiânia: Universidade Federal de Goiás. Pp.57-73.

Poel, Francisco Van Der.

- 1981 *O Rosário dos Homens Pretos*. Edição Comemorativa do Centenário da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Araçuaí, MG. Belo Horizonte: Imprensa Oficial.

Poel, Francisco Van Der.

- 2002 *Irreverência, Riso e Humor: Dinamismo da Religiosidade Popular*.  
Disponível em  
<http://orbita.starmedia.com/freixico/irreverencia.htm>, acessado em  
25 de dezembro de 2002.

Reily, Suzel Ana.

- 1990 “Manifestações Populares: do ‘aproveitamento’ à reapropiação”.  
In: *Do Folclore À Cultura Popular – Anais do Encontro de  
Pesquisadores nas Ciências Sociais*. São Paulo: USP. Pp. 01-31.

Ribeiro, José.

- 1970 *Brasil no Folclore*. Rio de Janeiro: Aurora.

Rocha, José Maria Tenório.

- 1977 *Folclore Brasileiro – Alagoas*. Campanha de Defesa do Folclore  
Brasileiro. Rio de Janeiro: Funarte. p.37.

Romero, Silvio

- 1883 *Cantos Populares do Brasil*. 2 vols. Acompanhados de introdução  
e notas comparativas por Teophilo Braga. Lisboa: Nova Livraria  
Internacional.
- 1943 *História da Literatura Brasileira*. Vol. I. Rio de Janeiro.
- 1985 *Folclore Brasileiro: Cantos Populares do Brasil*. São Paulo:  
Itatiaia.

Rouget, Gilbert.

- 1985 (1980) *Music and Trance: A Theory of the Relations Between Music and  
Possession*. Traduzido do francês e revisado por Brunhilde  
Biebuyck em colaboração com o autor. Chicago: The University of  
Chicago Press.

Sampaio, Prado Leite

1908. *A Literatura Sergipana*. Maroim: Imprensa Econômica.
1928. *Sergipe – Artístico, Litterario e Scientifico*. Aracaju: Imprensa Oficial.

Sant'Iago, Serafim.

*Anuário Christovense*. Manuscrito inédito. Encontra-se disponível no Instituto Geográfico Histórico de Sergipe.

Santos, José Luiz dos.

- 2000 *O Que é Cultura*. 16ª ed. 6ª reimpressão. Coleção Primeiros Passos, 110. São Paulo: Brasiliense.

Seeger, Charles.

- 1977 *Studies in Musicology (1935-1975)*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Serra, Ordep.

- 1991 *O Simbolismo da Cultura*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA.
- 1999 *Rumores de Festa: O Sagrado e o Profano na Bahia*. Salvador: EDUFBA.

Setti, Kilza.

- 1985 *Ubatuba nos Cantos da Praia: Um Estudo do Caiçara Paulista e de sua Produção Musical*. São Paulo: Ática.

Spradley, James P. e David W. McCurdy.

- 1975 *Anthropology: The Cultural Perspective*. New York: John Wailey & Sons.

Temperley, David.

- 2000 "Meter and Grouping in African Music: a view from music theory". *Ethnomusicology*, vol. 44, n° 1 (Winter).

Toscano, Claudia.

1985 *Indumentária Folclórica*. Aracaju. Pp.22-24.

Veiga, Manuel.

1991 “Transmissão e Geração (do conhecimento musical)”. *Art (Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA)*, 18 (agosto). Salvador: Universidade Federal da Bahia. Pp.73-82.

Waterman, Richard.

1952 “African Influence on the Music of the Americas”. In *Acculturation in the Americas*. Editado por Sol Tax. vol. 2. Chicago: University of Chicago Press, pp. 207-18.

White, Leslie A.

1978 *O Conceito de Sistemas Culturais: Como Compreender Tribos e Nações*. Tradução de Áurea Weissenberg. Revisão técnica de Eduardo Batalha Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Zahar.