



OSVALDICE DE JESUS CONCEIÇÃO

A POLIFONIA NA MEMÓRIA COMO POTÊNCIA DA ORALIDADE: O
CANTO DE D. NADIR, O RELATO DE UMA TRAJETÓRIA.

CAMPINAS – SÃO PAULO
2014



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

OSVALDICE DE JESUS CONCEIÇÃO

**A POLIFONIA NA MEMÓRIA COMO POTÊNCIA DA ORALIDADE:
O CANTO DE D. NADIR, O RELATO DE UMA TRAJETÓRIA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como exigência parcial para obtenção do título de Mestra em Artes, na Área de concentração: Artes Cênicas.

Orientadora: Dr^a. INAICYRA FALCÃO DOS SANTOS

Este exemplar corresponde a versão Final da dissertação defendida pela Aluna Osvaldice de Jesus Conceição, orientada pela Prof^a. Dr^a. Inaicyra Falcão dos Santos.

CAMPINAS – SÃO PAULO
2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

C744 Conceição, Osvaldice de Jesus, 1977-
A polifonia na memória como potência da oralidade : o canto de D. Nadir, o relato de uma trajetória / Osvaldice de Jesus Conceição. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Inaicyrá Falcão dos Santos.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Santos, Maria Nadir dos, 1947-. 2. Polifonia. 3. Memória. 4. Discurso. 5. Oralidade. I. Santos, Inaicyrá Falcão dos, 1950-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Polyphony in memory as a power of orality : the song of D. Nadir, the story of a trajectory

Palavras-chave em inglês:

Santos, Maria Nadir dos, 1947-

Polyphony

Memory

Speech

Orality

Área de concentração: Artes da Cena

Titulação: Mestra em Artes da Cena

Banca examinadora:

Inaicyrá Falcão dos Santos [Orientador]

Jorge Luiz Schroeder


Jussara Trindade Moreira


Data de defesa: 31-01-2014

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes da Cena, apresentada pela
Mestranda Osvaldice de Jesus Conceição - RA 123632 como parte dos
requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Profa. Dra. Inaicyra Falcão dos Santos
Presidente


Prof. Dr. Jorge Luiz Schroeder
Titular


Profa. Dra. Jussara Trindade Moreira
Titular

RESUMO

Esta dissertação faz um estudo de caso da cantora brincante de manifestações culturais Maria Nadir dos Santos, residente na cidade de Laranjeiras – Sergipe, na comunidade da Mussuca. Nesse contexto, investiga-se seu canto como um “modelo” de expressão vocal para as vozes interpretativas da música ao teatro. Em seguida, faz-se um relato e análise da trajetória artística da autora em ambientes de formação e de trabalho, tendo na experiência pessoal de ambas, a perspectiva de legitimar a ideia norteadora desta pesquisa, que é a da Memória como potência da oralidade. A partir desse temário, propõe-se uma reflexão acerca das várias “vozes que compõem o “discurso polifônico” e como esse transita na memória. Para tanto, apresenta-se como principal aporte metodológico as ideias apontadas por BAKHTIN (1997) na obra “Problemas na poética de Dostoiévski”, dentre outros autores com os quais se dialoga nesta pesquisa.

Palavras chaves: Polifonia, Memória, Discurso, Potência e Oralidade.

ABSTRACT

This dissertation aims at making a case study of Maria Nadir dos Santos, a "brincante" historical manifestation singer, living in Laranjeiras, Sergipe, in a community called Mussuca. In this context, her song is researched as a model of vocal expression for voices coming from both music and theater backgrounds. Then, this study analyses the artistic career of its author regarding work and training. From the personal experience of both author and singer, this research purposes to legitimate its main idea - Memory empowering orality -. From this theme, this dissertation discusses the several voices that are part of the polyphonic speech, and how it transitions in memory. In order to accomplish this idea, the main methodological support used is the work of BAHKTIN (1997) in "Problemas na poética de Dostoiévski", among other different authors.

Keywords: Polyphony, Memory, Speech, Power, Orality.

Dedico esta pesquisa a minha mãe, Amália Ana de Jesus da Conceição (in memoriam). Referência singular de força, dedicação e amor, por me ensinar o valor da “palavra”, pelos inúmeros sacrifícios feitos por mim, pelo dengo, pelos sim e não e pelo apoio incondicional. Ao meu pai, Osvaldo Alves da Conceição (in memoriam), por me ensinar a importância da responsabilidade impondo limites e questionando minhas escolhas, estimulando-me constantemente a ser uma pessoa melhor.

AGRADECIMENTOS

A Deus em suas mais diversas manifestações, pela minha existência.

Aos meus pais (in memoriam) por me conceberem e transmitir valores importantes.

Às minhas irmãs Dira, Dina e Nice pelo apoio imensurável em toda minha vida.

Ao meu irmão Dino pela amizade e generoso apoio.

Ao meu irmão Ademilton pelo apoio nas tarefas artísticas e presença marcante.

Aos meus irmãos Ailton, Hamilton e Adailton por fazerem parte de minha vida.

Ao meu irmão Osvanilton pelas inúmeras trocas de experiências e parceria artística.

Ao meu sobrinho Anderson Paixão por me proporcionar “a dor e a delícia” de ser mãe sem gerá-lo.

Ao meu sobrinho Anailton Conceição pela parceria e aprendizado artísticos.

À minha sobrinha e afilhada Sarah Peixoto pelos momentos de descontração nas férias.

À UNICAMP, em nome de todos os funcionários do PPGDAC.

À Fundação de Amparo a Pesquisa - SP - FAPESP por conceber-me a bolsa de mestrado.

À Inacyra Falcão, por escolher meu projeto de pesquisa e me oportunizar o acesso ao “poder”, pela coragem de arriscar pelo “desconhecido”, pela sinceridade na relação e por ser uma das minhas referências de mulher e de artista.

A Armindo Bião, (in memoriam) pelos ensinamentos alegres e criteriosos em projetos científicos e pelo legado de um grande artista intelectual.

A Jorge Schroeder pelas generosas e imprescindíveis sugestões para esta pesquisa.

À Patrícia Leonardelli pelas valiosas sugestões para esta pesquisa na qualificação.

À Jussara Trindade pela criteriosa avaliação da dissertação e ricas sugestões a pesquisa.

Às amigas-irmãs Ângela Guimarães, Ana Santa Rosa e Daniele Costa pelo apoio, estímulo e torcida de sempre, pelos festejos e lágrimas compartilhadas.

À amiga-irmã Deise de Brito pelo apoio, conselhos e amizade em momentos cruciais e receptividade em sua residência em São Paulo.

Às amigas-irmãs Margareth Xavier e Andreia Fábria, pela amizade e apoio de sempre.

Às amigas Jussara Bacelar, Camila Bonifácio e Cláudia Santos pela amizade e torcida. A Adalberto Carvalho (in memoriam) pelas valiosas correções do anteprojeto, pela torcida de sempre, pela amizade divertida e carinhosa

A Reginaldo Carvalho pela amizade, pelos conselhos e apoio na carreira acadêmica.

À Alzira Josefina pela generosa correção da minha dissertação e pelo estímulo.

À Andrea Paula pelas indicações de livros, pelo abstract e pela nova amizade.

À minha amada madrinha, Maria de São Pedro pelo carinho e orações.

À Fátima, minha querida madrinha, pelas orações, incentivo e credibilidade.

Ao meu amigo, Edcarlos Costa pelo estímulo e torcida.

A Marcelo Benigno pela recepção em Campinas.

A Daniel César por me apresentar a D. Nadir e pelas trocas de experiências artísticas.

A Navarro pela companhia nas viagens a Laranjeiras - SE e apoio nas entrevistas.

A Clistenes pela companhia nas viagens a Sergipe e hospedagem em sua casa.

À Soiane Gomes pela doação de imagens videográficas de D. Nadir.

Ao amigo Ângelo Flávio pela troca de experiências e militância artísticas.

À Janice Sança pela amizade e compreensão, pelas alegrias e tristezas compartilhadas.

À Heidi Mara, pela amizade, apoio emocional, alegrias e tristezas compartilhadas.

A Lanousse Petiote pelas valiosas sugestões, pelas observações críticas, pelo incentivo, pelas cobranças, pela companhia, pelo apoio técnico e emocional.

A Vitor Semedo e Luiz Rocha pelo apoio técnico digital.

À Joyce Wassem e Edlene Oliveira, pela receptividade na moradia e amizade.

Ao Zé Amilcar, pelo carinho, apoio, amizade e gentileza ímpares.

À Anilisa Gonçalves pela convivência e pelas inúmeras conversas.

À Manuela (miss Gueina), pela amizade carinhosa.

Aos meus Mestres Taynã Andrade, Luis Bandeira, Nadir Nóbrega, Bira Reis e Ângelo Rafael por me impulsionarem nos caminhos da arte.

À UNEGRO em nome de Jerônimo Silva Jr, pelo apoio e militância.

À Companhia de Teatro Popular Cirandarte, pelas trocas de experiências, pelas lágrimas pelos e risos, pelos aprendizados, pelas decepções e realizações, pelas brigas e afagos, pelo teatro de rua e de caixa, pela convivência de uma década e por marcar minh'alma.

Aos parceiros da Cia Cirandarte, pelas valiosas e generosas trocas de experiências.

Ao povo da Mussuca e Laranjeiras representados nas pessoas de Cormélia, do Mestre Sales, do Mestre Zé Rolinha, de Cleide, de Givalda, de Marizete e de Raul pela receptividade, pelas entrevistas concedidas e pelo apoio a esta pesquisa.

À grande Mestra da cultura popular D. Maria Nadir dos Santos, pelo exemplo de uma vida de luta, resistência e amor doados a este trabalho! Pela amizade e acolhimento em sua casa, pelas festas, alegrias, emoções e ensinamentos a mim proporcionados.

*Adeus parente que eu vou me embora
Pra terra do Congo vou ver Angola
Mas eu vou embora, eu vou agora
Pra terra de Congo vou ver Angola.*

Povo da Mussuca

LISTA DE FIGURAS

Figuras Páginas

INTRODUÇÃO

1. A cantora D. Maria Nadir dos Santos.....	1
2. Parte do povoado da Mussuca situado no município de Laranjeiras – SE.....	2
3. Entrada do povoado da Mussuca.....	3
4. Grupo Samba de Pareia da Mussuca apresentando na cidade de Laranjeiras - SE.....	5
5. D. Maria Emiliana, a sambadora mais antiga do Samba de Pareia da Mussuca.....	7
6. O Grupo São Gonçalo do Amarante em uma apresentação.....	10
7. Imagem do Santo São Gonçalo do Amarante.....	11
8. O velho marinheiro a frente do grupo São Gonçalo do Amarante.....	13
9. À esquerda o neto do senhor Sales, Neilton, e à direita o Mestre Sales.....	14
10. D. Santaninha e D. Nadir.....	15
11. Dois dos vestidos usados por D. Nadir em apresentações com os grupos que participa.....	16
12. Integrantes do Reisado mirim da Mussuca.....	17
13. D. Nadir fazendo a abertura do Simpósio do XXXVII Encontro Cultural de Laranjeiras- SE.....	19
14. Alguns grupos de manifestações culturais participantes do Encontro Cultural de Laranjeiras – SE.....	20
15. D. Nadir apresentando-se no festival com o Samba de Pareia e o São Gonçalo do Amarante, mirins.....	22
16. D. Nadir com o Samba de Pareia adulto em procissão no XXXVII Encontro Cultural de Laranjeiras- SE.....	23

CAPÍTULO I – Memórias do vivido

17. Cena Terezinha de Jesus do espetáculo cirandarte na sua versão para rua.....	29
18. Cenas do espetáculo cirandarte na versão para palco convencional.....	30

19. Espetáculos: “A rede do jatobá”, “Retalhos populares”, Embuchou, casou!”e “A caravana dos sonhos”	31
20. A autora e outros brasileiros em passeio por alguns lugares do Bairro Soweto.....	46
21. Comercio tipicamente africano com objetos artesanais e decorações modernas	47
22. Jovens sul-africanos numa manifestação popular	49
23. D. Nadir e Osvaldice Conceição na comunidade da Mussuca	51
24. D. Nadir na comunidade da Mussuca.....	56
25. D. Nadir após sua apresentação na comunidade da Mussuca com a autora e outros visitantes	59
26. D. Nadir, seu companheiro Raul, a autora e integrantes do samba “só de mulheres” de Aracaju – SE.....	59
27. D. Nadir, a autora, Juliana, uma visitante de Goiânia – GO e crianças da comunidade da Mussuca	60
28. D. Nadir, recebendo cumprimentos após apresentação do Samba de Pareia e após abertura do Simpósio do XXXVII Encontro Cultural de Laranjeiras - SE	60
29. D. Cormélia, brincante do Samba de Pareia da Mussuca.....	63
30. O goiano Daniel César, estudante de Farmácia com a cantora D. Nadir	65
31. Mestre Zé Rolinha apresentando com seu grupo de Chegança na cidade de Laranjeiras	66

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

01. Representação de dois morros de moradores em um bairro popular.....	24
02. Disposição dos homens e das mulheres na plateia em círculo	35
03. Disposição inicial para o procedimento "campo de visão"	71

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	1
2. CAPÍTULO I - Memórias do vivido	24
3. CAPÍTULO II – A performance da D. Nadir	51
3.1. A voz da Mussuca	55
4. CAPÍTULO III – Polifonia e Memória	67
4.1. Discurso polifônico	67
4.2. Memória como potência da oralidade	71
4.3. Memórias coletadas	73
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
6. REFERÊNCIAS	84
7. LISTA DE SITES ACESSADOS	87
8. ANEXOS	87

1. INTRODUÇÃO

Produzida a partir de observações do cotidiano de D. Maria Nadir dos Santos, nos âmbitos familiar, comunitário e artístico, esta dissertação investiga o canto da pessoa em questão como uma expressão vocal potencializada pelos discursos que constituem sua memória. Tais estudos sobre sua trajetória artística e processo de aprendizado musical se concretizaram através de dados obtidos acerca de sua performance. Fala-se em performance neste trabalho a partir da perspectiva de SCHECHNER (2003, p. 27):

Performance é um ato que está relacionado à: “Ser”, “Fazer”, “Mostrar-se fazendo” ou “Explicar ações demonstradas”. No século XXI as pessoas têm vivido como nunca antes, através da performance (...). Performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. Performances artísticas, rituais ou cotidianas – são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos...

A “performance” na vida de D. Nadir é sem dúvida uma afirmação identitária, que demarca lugar e suscita inspirações. Vejamos na ilustração a seguir, a cantora D. Maria Nadir dos Santos:



Figura1

Fonte: Arquivo da autora. Ano: 2012

Tanto o desempenho artístico quanto o cotidiano de D. Nadir foram investigados na cidade de Laranjeiras - SE, mais especificamente na comunidade da Mussuca¹, localizada no Leste Sergipano na Região do Vale Cotiguiba, na referida cidade. Sua população (ver melhor em SANTOS 2013) é de aproximadamente 3043 habitantes. Vejamos na ilustração a seguir parte do povoado da Mussuca situado no município de Laranjeiras – SE:



Figura 2

Fonte: Arquivo da autora. Ano: 2012

Trata-se de um território quilombola² onde residem dezenas de famílias afrodescendentes, muito conhecido no estado sergipano pelas histórias de lutas, bravura e resistência do povo que viveu e vive lá. De acordo com BRENDELE (2011) a Mussuca surgiu no século XVIII. Segundo relato de moradores, a comunidade pertenceu à ex-escravizada Maria Benguela que “herdou” as terras de um fazendeiro e as transformou num quilombo o qual liderou até a morte imprimindo respeito, autoridade, bravura, astúcia e resistência feminina. Corrobora MOTT (1988, p. 29):

A resistência da mulher escravizada é tão antiga quanto a de seus companheiros, podendo ser recuperada desde a África, a exemplo o

¹ (Dicionário HOUAISS, 2001): palavra de origem africana do masculino “Mussuco” significa língua banto do grupo Quicongo, ou “Mussuque” que significa cidade angolana ou afim, bairro ou aglomerado de moradias das classes pobres.

² O termo quilombola é derivado de quilombo e surgiu na época da escravidão. Na língua banta significa povoação, também chamado de macambos, eram os locais povoados por negros fugidos que conseguiam escapar de seus proprietários (SANTOS, 2013: p. 2).

suicídio de 14 escravas, que em 1774 estavam sendo transportadas no navio negreiro Soleil.

Na Mussuca, o legado de liderança feminina deixado por Benguela existe até hoje. Pode-se perceber através da força, autoestima e emancipação feminina refletidas em mulheres como Cleide Santos, estudante de história, presidente da associação dos moradores da Mussuca, Givalda Maria, Pedagoga, ex Secretária da Cultura da Cidade de Laranjeiras-Sergipe, Marizete, comerciante e líder do grupo Samba de Pareia, D. Marli, proprietária de bar e restaurante, assim como tantas outras que assumem funções de destaque e liderança. Contudo essas líderes contam com o apoio masculino (dos maridos, filhos, amigos, vizinhos...) que ao seu lado, lutaram e lutam para defender e “preservar” a integridade identitária do povo da Mussuca. Conta D. Nadir:

Aqui (referindo-se a Mussuca), era um lugar que nem todo mundo entrava não, e outra! Aqui só entrava nêgo! Branco foi entrá depois de uns 50 anos pra cá. A maioria dos nêgo daqui era fugitivo! Os home ia pra entrada da Mussuca mais as mulé... foice, estrovenga, enxada, faca... Quando vinha alguém sabê se tinha algum fugitivo da senzala, não entrava; nem branco nem polícia. Se entrasse caía na bacamarte (arma de fogo, espécie de espingarda).

A seguir ilustração da entrada do povoado da Mussuca:



Figura 3

Fonte: Arquivo da autora. Ano: 2012

Reitera Mestre Zé Rolinha³:

Aquilo ali (referindo-se à Mussuca) era lugar que ninguém podia entrá principalmente os brancos ou pessoas de pele mais clara assim como eu (o mesmo é o que fenotipicamente chama-se de mulato). Se não fosse conhecido de alguém deles (balança a cabeça com sinal de negação)... Era preciso pedi permissão antes, e ter muita coragem de se aproximá, os nêgo matava mesmo! Pra entrá lá era preciso ter muito conhecimento dos nossos antepassado. Eles era muito valente, revoltados por causa da escravidão, tá pra nascer povo mais brabo que nem aqueles. (...) O negoço na Mussuca era pesado, ali não era brincadeira.

No entanto, o antigo quilombo onde os escravizados se agruparam para defender-se das forças dominantes escravocratas tornou-se uma das comunidades de maior referência da cidade de Laranjeiras - Sergipe tanto pelo cultivo da cana-de-açúcar dos grandes canaviais, quanto pela pluralidade das tradições culturais. Um lugar fértil de manifestações⁴ folclóricas⁵, formas que o povo utilizou para expressar seus sentimentos, contar suas histórias e manter vivas algumas das memórias identitárias luso-africanas.

Das manifestações históricas existentes na Mussuca três são as que D. Nadir participa: o Samba de Pareia, o São Gonçalo do Amarante e o Reisado da Mussuca, atualmente conhecido como Reisado da Nadir. As duas primeiras são centenárias, resultantes de misturas culturais, com maior ênfase para as influências africana e portuguesa.

Afirmam os “folcloristas” da Mussuca, que o Samba de Pareia é uma manifestação de matriz africana, herdada de pessoas escravizadas e se desenvolveu na comunidade, ou seja é uma tradição, típica e exclusiva da Mussuca, pois até o momento não se tem registro da existência dela em outras localidades, o que a torna ainda mais peculiar. E assim, foi

³ Líder folclorista, o senhor José Ronaldo mais conhecido como Zé Rolinha é Mestre das manifestações folclóricas Lambe Sujo e Chegança, duas das mais tradicionais de Laranjeiras, cidade onde nasceu e vive até os dias atuais. Conheceu D. Nadir quando ambos eram jovens. Entrevista concedida em março de 2008.

⁴ Utilizo esse vocábulo para me referir aos grupos culturais de tradição popular.

⁵ O termo “Folclore”, bem como seus sinônimos usados com frequência nesta dissertação, em alguns momentos referir-se-a a sua acepção original, de “saber do povo”, em outros momentos (colocados entre aspas) serão utilizados a partir da ideia do povo da Mussuca, que se refere às apresentações espetaculares das manifestações culturais. Sabe-se que este termo é bastante polêmico pelo seu uso pejorativo, mas nesta pesquisa será usado positivamente para conceituar a sabedoria popular.

sendo transmitida oralmente de geração para geração, até os dias atuais, reafirmando o legado ancestral, sobretudo o afrodescendente. Canta D. Nadir:

*O samba de pareia é um só
Representa lá e cá
Foi criado na Mussuca
Porque nasceu foi lá*

Não se pode precisar com exatidão quando iniciou essa tradição, porém trata-se de uma manifestação centenária, criada no período abolicionista para comemorar o nascimento de uma criança. A cada parto, homens e mulheres dançavam de pareia na casa do recém-nascido. É possível que a comemoração tenha alguma relação com o fato do recém-nascido ser uma pessoa “livre” do regime escravocrata, mas isso não passa de especulação, não há uma pessoa na Mussuca (até o momento), que afirme a veracidade desta suposição.

Atualmente ainda dança-se em comemoração ao nascimento, mas também nos eventos para apreciação e entretenimento, ou seja, adquiriu um caráter espetacular e deixou de ser unicamente funcional para ser contemplativo (referindo-se às apresentações). A seguir ilustração do grupo Samba de Pareia, apresentando-se na cidade de Laranjeiras – SE:



Figura 4

Fonte: Arquivo da autora. Ano: 2012

Segundo D. Nadir, inicialmente essa brincadeira⁶ era dançada por homens e mulheres, contudo devido à falta de tempo dos homens que precisavam trabalhar nos canaviais, na maré, dentre outras tarefas desempenhadas diariamente, além do ciúme dos namorados, noivos, maridos..., decidiu-se afastar os componentes masculinos do grupo e este passou a ser composto por uma maioria feminina. Os homens que atualmente participam são músicos.

A presença masculina nas manifestações folclóricas da Mussuca era soberana, mesmo tratando-se de uma comunidade onde as mulheres têm participação efetiva nas lutas, conquistas e expressões culturais desde o período abolicionista, ainda assim, os homens em sua maioria ocupavam sempre o lugar de destaque nas tradições. Com o passar dos anos essa situação vem se revertendo e as mulheres não só assumiram os personagens femininos nos grupos folclóricos como também passaram a liderá-los, a exemplo da líder do Samba de Pareia (Marizete, citada anteriormente).

A força feminina é marcada na dança forte e vibrante. Trata-se de um “samba-sapateado” executado em pares, cuja significação denominou pareia. Os movimentos coreográficos se dão em círculo e em filas. As dançarinas marcam o ritmo com tamancos de madeira, que produzem um som forte e harmonioso. Canta D. Nadir:

*As meninas da Mussuca
Samba mesmo é pra valer
Essa dança pateada
Chega o chão estremecer*

A composição musical possui três instrumentos básicos: o tambor, o ganzá e a onça, espécie de cuíca que produz um som, semelhante ao do animal. Os cantos são entoados por D. Nadir e respondidos em coro pelas dançarinas.

Um diferencial dessa tradição é a atuação de mulheres entre 30 e 70 anos de idade. Esta faixa etária não é critério para integrar o grupo, trata-se de uma configuração que provavelmente resultou da falta de tempo (interesse) da geração mais nova, pois para participar do Samba de Pareia, precisa ter disponibilidade para se dedicar às reuniões, aos

⁶ Termo usado pelos brincantes quando se referem às apresentações dos grupos.

ensaios, às viagens, às apresentações, dentre outras demandas que provavelmente uma jovem entre 14 e 29 anos, não teria tempo. Geralmente nesta fase as jovens estão envolvidas em muitas atribuições (escola, faculdade, trabalho...), as quais impediriam uma participação assídua, o que acarretaria em problemas no desenvolvimento da tradição.

Isso não significa que as sambadoras de pareia não tenham outras atribuições além da manifestação, ao contrário são donas de casa, trabalhadoras rurais, vendedoras, comerciantes... O fato é que por participarem da manifestação há muitos anos, conseguem ajustar suas atividades cotidianas às necessidades do grupo, ou melhor, as demandas do Samba de Pareia fazem parte de suas atividades diárias, ou seja, são suas prioridades. O samba em questão tem apenas uma versão infantil e outra adulta (maiores de 30 anos). Na ilustração a seguir D. Maria Emiliana, a sambadora mais antiga do Samba de Pareia da Mussuca:



Figura 5

Fonte: Arquivo da autora Ano: 2012

Mesmo sendo um grupo formado na maioria de senhoras há uma diferença de idade entre as dançarinas mulheres na fase dos 30, 40, 50, 60 e 70 anos. Contudo, nas apresentações esta diferença de idade fica fora de “cena”, pois as dançarinas executam o

samba com impressionante vigor, que aliado aos vestidos rodados, coloridos e adornados alegre e encanta o olhar do espectador.

Outro diferencial dessa manifestação é a permanência da estrutura artística, ou seja, a movimentação coreográfica, os ritmos e as músicas são bastante fiéis ao modelo antigo. As sambadoras dizem ter aprendido a referida dança com seus mais velhos, da mesma maneira que é dançada atualmente. D. Nadir afirma: *“as musica são as mesma, o ritmo é o mesmo, o que mudou foi a orige”*.

O que a cantora afirma ter mudado, pode-se atribuir aos objetivos genuínos dos grupos. Essas mudanças podem ser entendidas como atualizações, do ponto de vista do dinamismo comum às tradições. Alguns pesquisadores de manifestações populares afro-brasileiras corroboram esta ideia, a exemplo de (SILVA, 2012: p.35):

(...) O processo de expansão das religiões afro-brasileiras implica uma dinâmica própria, de atualização das mesmas, que é, por sua vez, sugestivo quanto ao fato de o elemento tradicional (a “Tradição”), na prática, ser algo sempre recriado, reinventado, de acordo com os interesses que estão em jogo, a situação particular e o contexto específico em que os grupos religiosos estão inseridos.

Pode-se relacionar o conteúdo desta citação a outras tradições de matriz africana pois o autor refere-se a um fenômeno comum às expressões históricas populares cujas mudanças e transformações são, para alguns folcloristas, um processo negativo de descaracterização de uma identidade cultural. É como se as mudanças ou atualizações adulterassem as tradições de tal modo, que elas perdem o sentido genuíno de sua existência.

D. Nadir, que contribuiu muito para algumas mudanças no grupo no que se refere ao caráter espetacular devido a sua belíssima performance, não está satisfeita com as atualizações culturais. A inserção da cantora nos grupos folclóricos potencializou as manifestações através do seu canto potente e ressonador de múltiplas vozes. Todavia percebe-se claramente no discurso da cantora uma preocupação e um compromisso em manter a “tradição”. A brincante reclama das mudanças e lamenta:

“É muito ruim a pessoa saber uma coisa de um jeito, aprender uma orige de um jeito, e depois passar pra outro jeito. Eu tou, porque já nasci

nesse clima e tenho amor a minha cultura, aí eu concordo... Mas a origem perdeu...”!

Pode-se constatar do ponto de vista bakhtiniano⁷ uma mudança na situação enunciativa e, por consequência, nos significados dos valores a ela atrelados. É como se esse traço cultural estivesse circunscrito àquele território e ali tivesse amalgamado. Dessa forma se recriou como se fossem células que se modificam, porém permanecem com as características genuínas. No caso do Samba de Pareia, a estética continua a mesma, mas o propósito mudou bastante.

Para algumas pessoas as mudanças são comuns e necessárias às tradições a fim de que haja preservação, ou seja, só se preserva uma tradição se ela se adapta, se recria, se transforma e se ressignifica conforme o contexto. É preciso que as tradições sejam atualizadas para não perderem o sentido e correrem o risco de ficar arcaicas, obsoletas, ultrapassadas, sem interesse e razão de existir. Sobre isso nos fala (SILVA, 2012: p.31): “Há quem considere que para levar a efeito o “estado da arte” dessas expressões, em face de processo intenso de visibilidade, é preciso atentar para o contexto atual da pós-modernidade” e da chamada “globalização”.

Um exemplo do que acaba de ser “dito” é o São Gonçalo do Amarante, que sofreu muitas alterações desde a sua gênese aos dias atuais. E a essas atualizações deve-se sua existência e visibilidade. Com o grupo da Mussuca que mais atrai a nova geração ocorre o mesmo fato. Falar-se-á mais sobre este assunto no decorrer da pesquisa.

Criado em devoção a um santo católico português se constituiu no Brasil em diversos estados, a saber: Paraná, Alagoas, Minas Gerais, Pernambuco e Sergipe. De acordo com LIMA (2005, p. 58):

O Grupo São Gonçalo do Amarante é de origem portuguesa em homenagem a um frade dominicano de nome homônimo, que viveu na Cidade de Amarante, em Portugal. Homem, trabalhador (...), que dedicou toda sua vida a fazer o bem, teria assumido a missão de converter as prostitutas e, para isso ele tocava viola e dançava com elas no intuito de impedi-las de pecar.

⁷ Ver no capítulo “gênero do discurso, do livro *Estética da criação verbal* de Mikhail Bakhtin”

No estado sergipano o São Gonçalo se consolidou com a influência portuguesa e africana, aspecto que marca o sincretismo religioso⁸ no Brasil, comum à época em que os negros escondiam sua religião de matriz africana para não serem perseguidos pela Igreja Católica. Desta maneira, adotava-se o catolicismo como estratégia de convivência social.

É claro que nem todos “fingiam” ser católicos de fato muitos acabaram ingressando na religião, influenciando e sendo influenciado por ela. Por esta razão, atualmente existem muitas missas sincréticas, sobretudo em lugares com predominância da cultura africana, a exemplo da Bahia onde existe a Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, localizada no Centro Histórico de Salvador, conhecida pela peculiaridade de suas missas que reúnem músicas, ritmos e instrumentos tipicamente africanos. Nela também há uma irmandade centenária de mulheres e homens pretos, oriundos do sincretismo religioso.

No São Gonçalo percebe-se claramente em sua estética a influência africana. Vejamos na ilustração a seguir o Grupo São Gonçalo do Amarante em uma apresentação:



Figura 6

Fonte: Arquivo da autora. Ano: 2012

A africanidade está presente nas vestes de seus componentes, (um lenço branco na cabeça, camisa e calça brancas, saia de chita coberta de fitas coloridas, sapatos brancos e colares

⁸ O sincretismo religioso aqui abordado, refere-se à questão de uma manifestação de origem portuguesa católica agregar valores religiosos de matrizes africanas.

coloridos), nos ritmos dos instrumentos musicais (tambores e reco-reco) e nas letras de algumas músicas, como:

*Nosso rei pediu uma dança
Nosso rei pediu uma dança,
É de ponta de pé é de calcanhar
Aonde mora nosso rei do congo
É de ponta de pé é de calcanhar*

*Mãe Zumbi
Aê aê mamãe Zumbi
Olha lá mãe Zumbi o que faz aqui
Aê aê mamãe Zumbi
Ô papai diz a missa pra mamãe ouvir
Aê aê mamãe Zumbi*

A influência portuguesa observa-se inicialmente, dentre outras, na imagem do santo português São Gonçalo (trata-se de um homem branco com vestes características de Portugal), conforme ilustração a seguir, a imagem do Santo São Gonçalo do Amarante:



Figura 7

Fonte: Arquivo da autora. Ano: 2012

Também nas letras das músicas cantadas pelo grupo, vemos tais influências, sendo algumas delas em referência ao santo como no exemplo:

Viva São Gonçalo

*Na glória de Deus amém. Na glória de Deus amém
Pai, filho e espírito santo. Pai, filho e espírito santo
Ouro e viva e ouro e viva. Ouro e viva e ouro e viva
Viva são Gonçalo viva. Ô viva São Gonçalo viva
Essa primeira cantiga. Essa primeira cantiga
Para São Gonçalo eu canto. Ô para São Gonçalo eu canto
Ouro e viva e ouro e viva. Ouro e viva e ouro e viva
Viva são Gonçalo viva. Ô viva São Gonçalo viva*

A dança do São Gonçalo do Amarante é realizada de maneira bastante dinâmica e com muita ginga. Os jovens chamados de figuras⁹ movimentam-se em círculos, retas e diagonais que se afunilam e vão ao encontro do líder da brincadeira. A movimentação além de rápida e de constantes deslocamentos requer muito vigor dos brincantes, que além de dançar fazem segunda voz, em coro, ao canto de D. Nadir. Os jovens dançarinos aprendem as movimentações com os mais velhos, assim como no Samba de Pareia, porém o jeito de dançar é bastante peculiar a cada um. Alegam os mais antigos folcloristas que atualmente a dança do São Gonçalo tem sofrido muita influência das danças contemporâneas a exemplo do pagode. Os jovens dançarinos atribuem à dança um caráter muito mais profano que religioso, em virtude da sensualidade e malemolência típicas de algumas danças profanas da atualidade.

As mudanças incomodam bastante os antigos participantes da brincadeira e os devotos do Santo que reclamam das inovações do grupo. Por outro lado atraem a juventude, visto que mesmo em se tratando de comunidades tradicionalistas, atualmente não é comum encontrar pessoas jovens participando de manifestações folclóricas centenárias como é o caso do São Gonçalo. Os grupos que conseguem esse feito estão de alguma forma atualizados caso contrário deixariam de existir fato comum em muitas tradições (populares).

Inicialmente as apresentações do São Gonçalo do Amarante tinham cunho unicamente religioso. Dançava-se por devoção ao Santo, para pagar promessas, em procissões, dentre outros eventos da igreja católica, mas posteriormente o grupo perdeu o

⁹ Dançarinos do Grupo São Gonçalo.

sentido original e virou “folclore¹⁰”, o que por sua vez despertou o interesse da nova geração, que passou a integrá-lo e agregar novos valores.

A musicalidade do São Gonçalo atrai bastante o público jovem com seus ritmos vibrantes, alegres e de rápido andamento. Um violão, dois baixos, dois cavaquinhos, dois reco-reco, dois tambores, um “caraquexé” e uma caixa integram seu naipe musical. O brincante que executa a função de tocar a caixa é o líder, toda a evolução durante a dança é determinada e conduzida por ele. Essa é a função de maior importância na brincadeira, denominada de “Patrão ou Patronomo¹¹”. Atualmente o Patrão é o Sr. José Sales dos Santos, sucessor do Sr. José Paulino dos Santos (pai de D. Nadir).

Seu Sales conta que iniciou no grupo São Gonçalo do Amarante aos 18 anos de idade, na função de figura. Passou a ser figura de frente, a segunda mais importante entre os homens, como o próprio nome indica é a pessoa que fica à frente dos demais e toca o instrumento musical “caraquexé”, “contracenando” sempre com o patrão. Este último, caracterizado de marinheiro é o ponto central da movimentação dos figuras, que durante toda a evolução coreográfica referem-se a ele. Vejamos na ilustração abaixo o velho marinheiro à frente do grupo São Gonçalo do Amarante:



Figura 8

Fonte: Arquivo da autora. Ano: 2012

¹⁰ Nos termos sergipano, mas especificamente da Mussuca, virar “folclore” é apresentar-se com finalidade profana.

¹¹ Espécie de marinheiro vestido a caráter que ocupa a frente da brincadeira tocando uma caixa.

Atualmente Sr. Sales divide sua função com o neto, jovem brincante, que se apresenta no lugar do velho líder com o vigor que a manifestação exige. Vejamos na ilustração a seguir, à esquerda o neto do senhor Sales, Neilton e à direita o Mestre Sales:



Figura 9

Fonte: Arquivo da autora. Ano: 2012

Os motivos que ocasionaram o afastamento do velho mestre do palco foram, além das limitações físicas inerentes a uma idade avançada, a perda gradativa da audição. Contudo, mesmo estando “fora de cena” Sr. Sales permanece na liderança do São Gonçalo e acompanha todos os ensaios e apresentações, sempre muito atento ao desempenho dos jovens componentes.

O exemplo de Sr. Sales e Neilton demonstra uma das possíveis mudanças que pode ocorrer nas tradições folclóricas, ou seja, os mais velhos serem substituídos pelos mais novos. Isso explica a dinâmica natural das tradições que se mantêm vivas através dos tempos, se reinventando e se modificando num constante diálogo entre passado, presente e futuro.

As novas configurações no São Gonçalo podem pertencer à estrutura simbólica própria da manifestação, pela necessidade ou característica intrínseca ao discurso “tradicional” do mesmo. Há um aspecto dialógico peculiar na tradição, ou seja, o “velho” dialoga com o “novo” e se recria, num processo de atualização no contexto de modernidade. Desta maneira a trajetória do grupo é marcada por modificações relevantes como veremos a seguir.

Em sua formação inicial o São Gonçalo do Amarante da Mussuca era constituído por mulheres, mas com o passar dos anos tornou-se uma manifestação unicamente masculina. Os homens se apropriaram da tradição, de tal modo que a participação feminina ficou proibida durante muito tempo. Por esta razão, eles se caracterizavam de mulheres para ocuparem os cargos femininos, a exemplo da Mariposa¹².

Um dos cargos de maior prestígio no Grupo São Gonçalo do Amarante, geralmente atribuído à mãe ou à esposa do Patrão, uma espécie de primeira dama.

Existiu uma época que além de carregar o santo a Mariposa também podia cantar no grupo, ao lado do vocalista principal e/ou até mesmo como primeira vocal, porém para isso acontecer tinha que se adequar as melodias das músicas do grupo e as vozes masculinas que cantavam juntamente com ela. Mas segundo a sobrinha de D. Nadir, Givalda Maria (entrevista cedida em janeiro de 2012) as vozes das mulheres que ocuparam o cargo em questão “não faziam sintonia” com as músicas do grupo.

Atualmente a função de Mariposa é ocupada por D. Maria Santana, mais conhecida como “Santaninha”, esposa do Mestre Sales que ao lado de seu marido participa de todas as apresentações com a responsabilidade de carregar o “santo”. Única mulher, além de D. Nadir, a participar do grupo. Na ilustração a seguir, D. Santaninha e D. Nadir:



Figura 10

Fonte: Arquivo da autora. Ano: 2012

¹² Mulher que carrega a imagem do Santo São Gonçalo.

D. Santaninha restringe-se a carregar o santo, como mostra ilustração anterior, visto que sua voz também “não se adequou” a melodia do grupo. Além dessa falta de adequação ao canto do São Gonçalo, segundo D. Nadir o cargo da Mariposa perdeu muito o seu prestígio, dentre outras coisas, devido a mudança da estética de suas vestes. A cantora rememora a sua avó D. Maria Vitória, avó uma das Mariposas mais lembradas na história do grupo. Segundo D. Nadir, D. Vitória era uma mulher de porte altivo, bonita e muito animada, cuja performance era espetacular bem como suas vestes pomposas. Diz D. Nadir:

Quando minha vó Vitória rodava segurando a barca na mão, era a coisa mais linda menina! Porque a mariposa do São Gonçalo era mariposa! Entendeu? Aquela saia era bem rodadona, tinha a náguas... Elas comprava 3m de bramante, branco, mas elas botava goma de tapioca, aí vestia aquela saia toda cheia de bico.... Ta veno? As blusa era as manga por aqui (gesticula demonstrando o volume das mangas). Aquelas manga bem fofoca. O casaco, a frente todo de bico, ta veno? Aquela... Como é? O regô! O pano do regô era de renda branco, ela trocia aqui (demonstra gestualmente como amarrar um torço), aquelas voltas (colares) bem bonitas! Os brincos não tinha assim (aponta para o da entrevistadora) era de pressão. (...) As roupas de hoje é curta e apiada.

A seguir ilustração de dois dos vestidos usados por D. Nadir em apresentações:



Figura 11

Fonte: Arquivo da autora. Ano: 2012

O fato é que entre lembranças e (re) criações, o São Gonçalo do Amarante se mantém vivo, dividindo opiniões, encantando e desencantando pessoas, atraindo novas gerações e dando novo sentido enunciativo à tradição. Em constante diálogo entre passado e futuro reverberam dialogicamente diversas vozes amalgamadas em sua rica trajetória.

D. Nadir, uma das “personagens” principais desse grupo, luta para que a tradição de seus ancestrais não acabe no esquecimento, pois teve e tem nos âmbitos familiar e comunitário, importantes referências folclóricas, que fizeram dela mais que uma brincante, uma difusora cultural. Contudo se adapta às mudanças sem perder a referência guardada em sua memória.

Conta, que quando criança brincou em manifestações que hoje não existem mais, a exemplo do Guerreiro e do Reisado. Este por sua vez, também era uma das manifestações centenárias da Mussuca, mas devido ao envelhecimento e falecimento dos líderes a brincadeira acabou. Por esse motivo a cantora folclorista (como se auto intitula) resgatou a manifestação na Mussuca que é composta por meninas e recebeu o seu nome, em reconhecimento ao esforço da grande líder. Na ilustração a seguir, integrantes do Reisado Mirim da Nadir:



Figura 12

Fonte: Arquivo da autora. Ano: 2012

Atualmente além de cantora do grupo, D. Nadir é a responsável por passar os ensinamentos das movimentações coreográficas e das músicas tradicionais para os mais jovens. A líder tem uma memória espetacular, o que contribui bastante para o processo de ensino e aprendizado dos jovens “folcloristas”. Graças ao empenho de D. Nadir, o Reisado na Mussuca vem sendo (re) estruturado e aos poucos se consolidando ao lado das demais tradições culturais da comunidade. Ela que nasceu em dia de Reis, tem dupla razão para louvar os santos.

A devoção aos Santos Reis começou na Idade Média, porém ganhou força no século XIX e desde então se espalhou por muitas regiões do país, sobretudo nos lugares habitados por pessoas mais pobres, que tinham na fé religiosa, esperança de prosperidade em suas vidas. Bastante difundido no Brasil com advento da Igreja Católica, o Reisado, Festas de Reis ou Folia de Reis como é denominado tornou-se uma das tradições populares mais conhecidas e antigas do país.

Tradicionalmente o Reisado foi criado a partir da história bíblica do nascimento do Menino Jesus e os três Reis Magos¹³. Devotos da religião cristã seguem em romaria durante o período de 24 de dezembro (véspera do nascimento do menino Jesus) a 06 de janeiro (data em que os Reis Magos visitaram Jesus Cristo em sua manjedoura¹⁴), cantando e dançando de porta em porta em homenagem aos Santos Reis. As pessoas visitadas costumam abrir suas residências e confraternizar com os cristãos, oferecendo-lhes doces e comidas típicas da região em agradecimento à visita. Acredita-se que a casa que recebe o séquito dos Reis é abençoada por eles.

Na Mussuca, o reisado de D. Nadir tem caráter folclórico, suas danças são uma mistura de sapateado com bailado, desenvolvidas coreograficamente em círculos, retas e movimentos para frente e para trás, variando o tempo rítmico de acordo com o andamento

¹³ Reconhecidos como Baltasar, rei da Arábia de cor negra; Melchior, rei da Pérsia de cor clara e Gaspar, rei da Índia de cor amarela trouxeram consigo presentes para o Menino Jesus: o ouro representava nobreza e era presente oferecido apenas para reis; o incenso representava a fé e era presente oferecido apenas para sacerdotes; a mirra representava perfume suave, sacrifício e era presente oferecido a profetas. Na simbologia, os reis magos também representavam os ricos e poderosos que, apesar de suas posses e conquistas, curvaram-se diante de Jesus, homem humilde gerado num ventre virgem em uma estrebaria rodeada de animais mostrando que todos nós nascemos para servir ao próximo, independentemente de etnia e classe social.

¹⁴ Espécie de tabuleiro que serviu de berço para o Menino Jesus.

musical. As letras são de origem profana e religiosa, a maioria em devoção ao Menino Jesus. As apresentações são de caráter profano e religioso, geralmente acontecem de acordo com o calendário de festejos da comunidade, porém a festa mais esperada é o Encontro Cultural de Laranjeiras.

O evento foi criado em 1975, pelo então prefeito (já falecido) José Monteiro Sobral que, segundo D. Nadir, foi o primeiro gestor público da cidade de Laranjeiras a se preocupar de fato com a preservação e difusão do folclore sergipano. Um apaixonado, sensível às tradições do seu povo criou o evento específico para proporcionar espaço e visibilidade às tradições folclóricas da sua cidade. O prefeito contou com o apoio coletivo do povo laranjeirense para a implementação e realização do evento, que desde então só cresceu. Atualmente em sua XXXIX edição abriga folcloristas de diversas cidades sergipanas e de outros estados brasileiros. Na ilustração a seguir, D. Nadir fazendo a abertura do Simpósio do XXXVII Encontro Cultural de Laranjeiras – SE:



Figura 13

Fonte: Arquivo da autora. Ano: 2012

O gênero é consolidado como um dos maiores em todo país o que garante a Laranjeiras, um título¹⁵ *incontestável de capital da cultura popular*, cujos objetivos principais são¹⁶:

¹⁵ Sinopse do programa do XXXVII Encontro Cultural de Laranjeiras.

A reversão de um passivo de descuido e de desconhecimento da cultura local; a ampliação de uma consciência da preservação; e a divulgação para o Brasil e para o mundo do acervo histórico e artísticos, das tradições populares e do sincretismo religioso da referida cidade.

O Encontro Cultural de Laranjeiras não deixa nada a desejar a outros eventos culturais das grandes capitais do país. Reúne folcloristas e artistas de diversas áreas, e ainda tem lugar para receber os consagrados da música brasileira, tais como: Fabio Júnior, Vanessa da Mata, Lenine, Elba Ramalho, Zélia Duncan, dentre outros.

A programação é extensa e distribuída em vários circuitos, a saber: folclórico, de artes cênicas, musical, de oficinas e de exposições. A cada ano aumenta o número de participações interestaduais, fazendo com que a realização do evento fosse ampliada de quatro para sete dias, visando contemplar um maior número de artistas.

Vejamos a seguir, ilustrações de alguns grupos de manifestações culturais participantes do Encontro Cultural de Laranjeiras – SE:



¹⁶Idem.



Figura 14

Fonte: Arquivo da autora. Ano: de 2008 a 2012

D. Nadir se prepara com muito entusiasmo para o Encontro Cultural do qual participa desde a primeira edição. A cantora é uma das principais atrações do circuito folclórico, palco onde todas as manifestações tradicionais da cidade e de outras localidades se apresentam. Muita gente vai à procura da cantora para ver e ouvir a Voz da Mussuca¹⁷ que, junto aos grupos Samba de Pareia, São Gonçalo do Amarante e do Reisado da Mussuca, fazem a alegria do público que sempre pede bis.

D. Nadir é muito solicitada nessa época, porque, além de fazer parte da roda dos mestres, realiza a abertura do simpósio, canta nos grupos de adultos, de adolescentes e de crianças das três manifestações que participa, pois as apresentações são muito esperadas

¹⁷ Nome derivado do CD intitulado “Vozes da Mussuca”, uma coletânea de músicas populares da comunidade cantadas em sua maioria por D. Nadir nos Grupos Samba de Pareia, São Gonçalo do Amarante e Reisado da Mussuca, produzido por Wendel Miranda em 2006.

pelos espectadores, sobretudo os visitantes. Na ilustração a seguir vemos D. Nadir apresentando-se no festival com o Samba de Pareia e o São Gonçalo do Amarante mirins:



Figura 15

Fonte: Arquivo da autora. Ano: 2012

O grande momento do Encontro Cultural acontece no último dia (domingo pela manhã). Todas as manifestações da cidade de Laranjeiras e adjacências se reúnem numa praça da igreja da matriz, e seguem em cortejo até à Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. Vejamos na ilustração a seguir D. Nadir com o Samba de Pareia adulto em procissão no Encontro Cultural de Laranjeiras:



Figura 16

Fonte: Arquivo da autora. Ano: 2012

Quando o séquito chega à igreja há uma missa sincrética, onde reúne as centenárias manifestações culturais e acontece o ritual de coroação da rainha das Taieiras¹⁸, uma das tradições mais antigas e respeitadas da cidade de Laranjeiras, a qual está diretamente ligada à religião de matriz africana, Candomblé. Nesse ritual, reafirma-se o legado ancestral e a continuação das tradições na mesma.

Os folcloristas de Laranjeiras, sobretudo os mais velhos, fazem questão de comparecer a essa celebração folclórico-religiosa para reafirmar sua identidade cultural. Pode-se notar tal interesse através do esforço de alguns idosos, a exemplo do Mestre Deca do Cacumbi que mesmo tendo limitações físicas que o fazem andar com a ajuda de seus filhos, participa da missa todos os anos, além de outros exemplos de dedicação que podem ser observados no ato do evento.

Após a missa sincrética, as manifestações saem da igreja em festejo culminando com as apresentações na rua, onde cada grupo expressa livremente suas tradições. É como se nesse momento, todas as tradições voltassem a seu formato de origem, ou seja, o espaço aberto, sem equipamentos, sem limites entre o “palco” e a “platéia”. Todos são uma única

¹⁸ É o cargo de maior importância na das Taieiras, cuja sucessão acontece no âmbito familiar de geração para geração. A atual empossada é uma jovem de aproximadamente vinte anos, que assumiu o cargo ainda adolescente e enquanto estiver nessa função não poderá se casar e/ou ter relacionamentos íntimos.

coisa. As expressões folclóricas se completam com a presença e participação do seu público e desta maneira encerram sua participação no tão esperado Encontro Cultural de Laranjeiras – SE.

2. CAPÍTULO I - Memórias do Vivido

Este capítulo apresenta memórias da minha trajetória profissional desde as experiências lúdicas que despertaram meu interesse pela carreira artística até às vivências formais que me motivaram a estudar o tema em questão. Narra também a trajetória de D. Nadir e em que circunstância se deu o nosso encontro.

Memórias do Vivido

Interesso-me pela cultura oral desde criança através das brincadeiras e músicas do cancionero popular. Vivi a infância e adolescência em comunidades populares, onde experienciei jogos infantis, tais como: cabra cega, amarelinha, boca de forno dentre outros, cujo aprendizado e realização se davam através da oralidade e da musicalidade.

Outra forte lembrança musical da minha infância se deu, com minha mãe e outras senhoras da vizinhança. Estas lavavam roupas “de ganho”¹⁹, tarefa que desempenhavam cantando o famoso “canto das lavadeiras”. Lembro-me de uma das músicas cantadas por elas que eu mais gostava:

*mandei caiá meu sobrado
mandei, mandei, mandei
mandei caiá de amarelo
caiei, caiei, caiei*

*mandei caiá meu sobrado
mandei, mandei, mandei
mandei caiá de azul e branco
caiei, caiei, caiei*

¹⁹ Expressão usada para denominar mulheres que trabalhavam lavando roupas fora de casa, ou seja, em outras residências, numa época em que não havia máquina de lavar e tantos outros benefícios tecnológicos. Atividade muito comum entre donas de casas de comunidades populares, que precisavam ajudar no sustento da família.

E cantavam coletivamente esta e outras canções de domínio público, durante horas na beira da fonte. Era como se a música abrandasse o duro trabalho braçal. Suas vozes ecoavam ao longe e compunham o espaço sonoro junto aos diversos sons (da água retirada da fonte e despejada nas bacias, das roupas batidas nas pedras para ajudar a tirar as sujeiras, das vozes de suas crianças que brincavam por perto...) advindos da atividade que executavam, dentre outros.

Os expectadores das “lavadeiras de ganho” eram suas crianças, que levavam consigo, por não terem com quem deixar e toda a vizinhança do bairro. A fonte principal se localizava exatamente no centro baixo entre dois morros e ambos os lados eram contemplados com o ecoar das canções. Vejamos exemplo na ilustração a seguir:

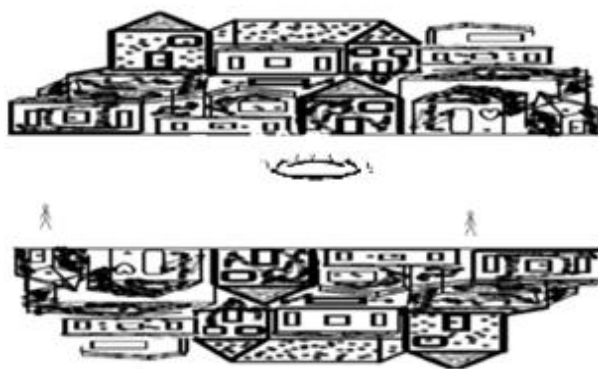


Ilustração 01: Representação de dois morros de moradores em um bairro popular

Estas vivências lúdicas da infância desenvolveram em mim o gosto pelas manifestações populares, sobretudo aquelas com predominâncias musicais.

Com o passar tempo minha mãe tornou-se evangélica, e os cantos das lavadeiras cederam lugar às músicas religiosas. Minha referência musical passou a ser um dos meus irmãos mais velhos, que adorava cantar músicas internacionais. Meu pai também tinha um excelente gosto musical e assobiava como ninguém, mas na época, não gostava muito das músicas que ele cantava. Bolero era muito chato para uma adolescente.

Como a maioria dos adolescentes, eu tinha o meu próprio repertório, nesta época fui influenciada pelos ritmos das bandas de samba reggae o que, posteriormente, me levou a participar como backing vocal de uma banda feminina iniciante com esse ritmo. Estava

decidida a ser cantora, ensaiei com o grupo durante algum tempo, pouco, mas nunca cheguei a fazer uma apresentação, pois antes disso o “Senhor dos boleros” e a “Senhora ex-canto das lavadeiras”, me proibiram de continuar.

Durante um tempo, fiquei revoltada com a decisão de meus pais, mas logo veio a uma nova paixão, que me seduz até os dias atuais. Foi na mesma comunidade onde passei minha infância e adolescência que me envolvi com o teatro e decidi seguir carreira. Após concluir o ensino médio fui em busca do meu sonho. Em 1998, pela primeira vez tive a oportunidade de participar de uma oficina de teatro convencional realizada pelo projeto “Viver com Arte”, da Fundação Cultural do Estado da Bahia - FUNCEB.

Tive como Professora a exigente Taynã Andrade²⁰, bastante conhecida no cenário cultural baiano, pela sua garra, irreverência e forte temperamento na hora de defender seus ideais artísticos. Uma profissional experiente que se destacou na cena baiana como intérprete do teatro convencional e de rua, principalmente pelo seu potencial vocal.

Taynã, além de ter um ótimo domínio corporal possui, assim como D. Nadir, uma voz impressionantemente potente. Foi ela a primeira pessoa a falar-me sobre a importância de dominar a voz, os gestos, dentre outros atributos artísticos para se tornar uma “atriz de verdade”. Expressão que posteriormente interpretei como “atriz com formação polifônica”, baseada no conceito de polifonia abordado pelo Dr. Ernani Maletta, em sua tese de doutoramento, que faço referência no decorrer da pesquisa.

Nas aulas, Taynã insistia em dizer que todo ator/atriz deveria saber cantar, dançar, tocar instrumentos musicais, fazer algum esporte, circo e ler muito, além das habilidades manuais para maquiagem, confeccionar figurinos, adereços... E que o teatro de rua é uma excelente escola para tornar o “ator inteiro”. Segundo ela este gênero teatral prepara o intérprete para atuar em qualquer lugar, pois a rua exige para além do esforço físico, habilidades que possibilitam o intérprete a manter o ritmo do espetáculo e cativar o público.

²⁰ Atriz e diretora tem em seu currículo uma vasta experiência no teatro. Saiu de sua terra natal, São Paulo para morar em Salvador-Ba na década de 80, período em que se associou a Federação Baiana de Teatro Amador – FBTA. Desde então participou e participa de movimentos artísticos em prol do teatro popular e de rua. Atuou em montagens de grande notoriedade na capital baiana, a exemplo da tragédia grega “Medeia” do Núcleo do Teatro Castro Alves em 1998. Atualmente é membro fundadora do grupo de teatro “Filhos da Rua”.

Seguindo as orientações da experiente professora Taynã Andrade, no ano de 1999 matriculei-me na oficina de teatro de rua (do mesmo projeto da FUNCEB), ministrada pelo professor Luis Bandeira²¹. Uma experiência ímpar, verdadeiro divisor de águas em minha carreira. Foi um encontro com minha identidade. Digo isso porque as abordagens feitas por ele nas aulas partiam de referenciais populares e faziam parte do meu universo “mnemônico” de infância. Discorrerei sobre isso a partir dos relatos sobre minha experiência.

Ao iniciar a oficina fui surpreendida com a proposta metodológica do professor Bandeira, cujas aulas tinham como base dramática as brincadeiras de infância de minha época, tais como “cirandas”, “vivo ou morto”, dentre outras do universo infantil, comuns entre as décadas de 70 a 90 do século XX, em que a tecnologia digital, bem como as redes sociais, ainda não eram tão acessadas pelas crianças de menor poder aquisitivo.

De certa forma, o que Luis Bandeira desenvolvia em suas aulas, é o que SPOLIN (2007) definiu como “Jogos dramáticos” e “jogos teatrais”. O primeiro refere-se aos jogos cênicos que não tem espectador, ou seja, todos os participantes estão em cena. No segundo, os participantes são divididos em dois grupos, um de intérpretes e outro de espectadores. O que distingue um do outro é a função exercida pelo intérprete.

No jogo dramático a função “única” do intérprete é atuar, enquanto no jogo teatral ele assume a função de observador. O objetivo essencial desse trabalho é ampliar a forma de aprendizado cênico para além da atuação, mas também para a compreensão da cena a partir da experiência do outro. Vejamos o que nos diz SPOLIN (2005, p. 11) sobre isso:

Quando a plateia é entendida como sendo uma parte orgânica da experiência teatral, o aluno-ator ganha um sentido de responsabilidade para com ela que não tem nenhuma tensão nervosa. A quarta parede desaparece, e o observador solitário torna-se parte do jogo, parte da experiência, e é bem recebido! Este relacionamento não pode ser instilado no ensaio final ou numa conversa no último minuto, mas deve, como todos os outros problemas, ser tratado a partir da primeira sessão de trabalho.

²¹ Diretor, turismólogo, gestor cultural, traz em seu currículo experiências com grandes referências do teatro popular e de rua nacional, tais como o grupo Tá na Rua - RJ, o Grupo Imbuça - SE, o Grupo Galpão - MG, dentre outros. Foi membro da FBTA - Federação Baiana de Teatro Amador e fomentou a formação de grupos de teatro de rua, em Salvador-BA, a exemplo da Cia de Teatro Popular da Bahia 1992, a qual dirigiu durante 16 anos, Cia de Teatro Popular Cirandarte 2000, e sua atual Cia Gente de Teatro 2006.

“Nada melhor” que os jogos de infância para proporcionar um conhecimento técnico com ludicidade. Em KOUDELA (1996) podemos ratificar essa prática, pois a autora fala sobre a utilização dos jogos populares como metodologia de ensino da linguagem artística do teatro para crianças, jovens, atores e diretores. Uma prática comum no teatro nordestino, sobretudo no teatro de rua, que tem suas “raízes” nas expressões e tradições populares. Sobre isso nos fala PEIXOTO no capítulo do livro de (CRUCIANI, 1999, p.143):

No Brasil, o teatro de rua está nas raízes das mais autênticas manifestações da identidade cultural nacional, ponto de partida essencial para uma compreensão da poesia popular e de um processo cultural específico. E são espetáculos que utilizam as mais diversas linguagens (...). Toda uma influência marcante nos passos iniciais de alguns grupos de teatro de rua no Nordeste em anos bem mais recentes, que partiram desta fonte rica e inesgotável para buscar uma linguagem atualizada e inventiva.

As brincadeiras utilizadas para o desenvolvimento dramático foram: o cravo e a rosa, o rico e pobre, Terezinha de Jesus, dentre outras recheadas de canções homônimas que desencadearam na montagem do espetáculo musical infanto-juvenil, Cirandarte. Além das brincadeiras, outra referência para a criação dramática, bem como para o trabalho de interpretação utilizada por Luis Bandeira no processo da montagem do espetáculo foi a *Commedia Dell’arte*. Esse gênero teatral surgiu na Itália no século XVI, nele os atores eram chamados de artesãos da arte e do teatro, visto que no seu desempenho mesclavam o teatro, a dança, a música o canto, o circo, dentre outras habilidades. Foram os primeiros atores profissionais. A *commedia dell’arte* nasce das manifestações populares, mas precisamente do carnaval, conforme relata (BERTHOLD, 2011: p.353):

Tiveram por ancestrais os mimos ambulantes, os prestigiadores e os improvisadores. Seu impulso imediato veio do Carnaval, com os cortejos mascarados, a sátira social dos figurinos de seus bufões, as apresentações de números acrobáticos e pantomimas. A *commedia dell’arte* estava enraizada na vida do povo, extraía dela sua inspiração...

Nessa experiência podemos perceber a importância da memória no trabalho do intérprete teatral, cujas referências para criação estavam no passado vivenciado e/ou imaginado, o qual foi rememorado e ressignificado para a criação cênica. O espetáculo

Cirandarte foi criado de forma colaborativa. Cada cena desenvolvida partiu da improvisação dos alunos intérpretes nos “jogos dramáticos e teatrais”. Foi a primeira montagem infanto-juvenil de rua na história do projeto Viver com Arte da FUNCEB. Isso se deu porque, não era e nem é comum nos resultados de conclusão de curso montar espetáculos infantis. Esse “ineditismo” nos destacou na cidade do Salvador - Bahia de tal modo, que durante um tempo ficamos conhecidos como “a moça” ou o “rapaz” do Cirandarte. Razão pela qual, posteriormente, viríamos intitular a companhia com o nome em questão.

Vejamos na ilustração a seguir, cena Terezinha de Jesus do espetáculo homônimo em sua versão para rua:



Figura 17

Fonte: Arquivo da autora, Ano 2000

Após dois anos da estreia, o espetáculo fora adaptado para palco convencional, pelos remanescentes da referida oficina, que juntamente com o professor Luis Bandeira fundou a Cirandarte Companhia de Arte, nome que recebera por se tratar de uma companhia composta por pessoas com diferentes formações artísticas (dança, percussão, artesanato...), além do teatro. Uma característica semelhante aos artistas da commedia

dell'arte, gênero teatral que influenciou os membros da Companhia Cirandarte durante toda a sua trajetória.

Fundada no ano de 2000, a Cirandarte Companhia de Arte, de Salvador - Bahia, desde então desenvolveu oficinas, palestras, fóruns e espetáculos do gênero popular, de rua, em palcos convencionais, alternativos, em escolas, empresas, em clubes, em festas de aniversários, dentre outros eventos e localidades dentro e fora do estado. Éramos, como gosto de me referir, artistas operários, pois desempenhávamos várias funções referentes à área artística. Tanto as atividades espetaculares, quanto às atividades manuais extra palco como: figurinos, adereços, cenários, maquiagens...,dentre outras.

Com o passar dos anos o grupo se consolidou como uma companhia de teatro sendo reintitulado de Companhia de Teatro Popular Cirandarte. Durante 10 anos foi para nós um lugar de muito aprendizado, onde vivenciei algumas das melhores experiências de minha carreira artística. Os membros da Cirandarte eram todos jovens e inexperientes, mas movidos pela vontade de fazer teatro e alimentados pelo sonho de viver da arte! Na ilustração a seguir, cenas do espetáculo cirandarte na versão para palco convencional:



Figura 18

Fonte: Arquivo da autora. Ano: 2003

Em uma década de trajetória, a companhia Cirandarte montou cinco espetáculos de teatro de rua, dois com versão também para palco italiano. Todas as montagens tiveram sua dramaturgia baseada em manifestações populares, à exceção da última do nosso repertório, adaptada de um texto pronto. As demais foram de criação colaborativa. Além do espetáculo Cirandarte, anteriormente citado, realizamos: “A rede do jatobá”, “Retalhos populares”, “Embuchou, casou!” e “A Caravana dos sonhos”. Dos cinco espetáculos, três

eram musicais, uma forte tendência da Companhia, sobretudo depois que passei a assumir a direção dos espetáculos, pois embora eu tenha optado por fazer teatro, a música continuou sempre presente no meu trabalho, através das montagens teatrais e das manifestações culturais que pesquisávamos.

A seguir ilustrações dos espetáculos da companhia com exceção do Cirandarte, ilustrado anteriormente. Distribuídos na ordem conforme citados estão “A rede do Jatobá”, “Retalhos Populares”, “Embuchou, Casou”! e “A Caravana dos Sonhos”:



Figura19

Fonte: Arquivo da Autora. Ano: de 2000 a 2009

Foi com a Cia Cirandarte que realizei a maior parte das pesquisas de cunho artístico, acerca das tradições populares, a saber: a Capoeira e o Samba de Roda da Bahia, os Maracatus e o Frevo de Pernambuco, o Congado de Minas Gerais, dentre outras, nas quais pudemos perceber na atuação dos brincantes, características de uma “formação” polifônica. Eles realizam suas performances, utilizando diversas linguagens artísticas (canto, dança, interpretação...) em diálogo. Doravante passamos a utilizar elementos dessas manifestações (tanto da movimentação gestual e coreográfica, quanto da sonoridade

melódica e rítmica), como procedimentos de preparação do ator para atuação em espetáculos musicais, sobretudo de rua. Trabalhamos também com jogos populares, tais como trava-línguas (aliteração), blablação²², dentre outros, como treinamento para a expressão vocal.

Os membros fundadores da Cirandarte tinham desenvoltura e habilidade corporal, visto que todos possuíam formação e/ou alguma experiência em dança, música percussiva, improvisação, mímica corporal dramática, capoeira, dentre outras práticas, que, de algum modo, contribuíram para a realização dos nossos espetáculos. Por outro lado havia um déficit na realização vocal. Apenas eu e outra colega tínhamos mais experiências no quesito, voz, por esta razão, ficávamos com a maioria dos solos de canto dos espetáculos.

Com as montagens da Cirandarte, confirmei as ideias de Taynã Andrade acerca das múltiplas habilidades que um intérprete deve ter. Para atuar na rua, senti a necessidade de apreender outras expressões artísticas além do teatro e passei a fazer oficinas de dança, canto, percussão, dentre outras, no intuito de tornar-me uma “atriz de verdade”.

Durante um ano, todos nós componentes da cirandarte fizemos cursos de canto e de instrumentos percussivo para tentarmos sanar parcialmente o déficit musical da companhia, uma medida paliativa que ajudou a melhorar a qualidade dos espetáculos, porém o tempo não foi suficiente para consolidar o aprendizado. Para as futuras montagens, tornou-se imprescindível a contratação de um preparador vocal. Como a Cia não dispunha de recursos para custear um profissional fui escolhida pelos demais membros para realizar esta tarefa.

Para mim foi um desafio, pois minha experiência vocal até o momento era utilizada apenas no meu trabalho de atriz. Ter que orientar meus colegas fez com que eu me esmerasse ainda mais nos estudos acerca da voz. Nessa época já havia participado de oficinas de canto, além de cursar na graduação disciplinas de expressão vocal, música e ritmo, dentre outras que me instrumentalizaram para assumir tamanha responsabilidade. Na verdade, o que fiz foi estimular o interesse de meus colegas pelo canto e a necessidade de cuidar do aparelho fonador, através de alguns exercícios e dinâmicas, mas sem dúvida quem mais aprendeu fui eu. Assumi a preparação vocal nos anos de 2003, 2004, 2005, 2007 e 2008.

²² Criação de uma língua inexistente, através de diálogos improvisados sem palavras.

No final de 2005, após concluir a graduação afastei-me da Cia Cirandarte por um ano e no início de 2006 fui morar em Belo Horizonte - MG para fazer uma especialização em Arte-Educação na PUC. Paralelo a esta cursei duas disciplinas como aluna especial de mestrado na UFMG: “Teatro e Polifonia” com o Professor Dr. Ernani Maletta, e “A voz e a cena teatral”, com os Professores Luiz Otávio Carvalho e Maurílio Rocha. Na primeira disciplina me identifiquei imediatamente com o assunto abordado: *A Formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*, tese de doutoramento do Dr. Ernani Maletta (2005). Encontrei nessa abordagem características que eu e os demais membros da Companhia Cirandarte desejávamos para nossa formação.

Meu interesse pela formação polifônica levou-me a aprofundar os estudos sobre o assunto pondo em prática com meu grupo de teatro, o aprendizado adquirido. Nós, da Companhia Cirandarte sempre buscamos multiplicidades em nossa atuação, através de espetáculos que reunissem expressões artísticas variadas, todavia antes do estudo sobre a formação polifônica do ator, não havíamos pensado num conceito para o que pretendíamos.

Talvez, o que mais se aproximasse da multiplicidade artística que buscávamos fosse o que a Professora Taynã Andrade chamou, em 1998, de “ator de verdade”: *Todo ator/atriz deveria saber cantar, dançar, tocar instrumentos musicais, fazer algum esporte físico, circo e ler muito, além das habilidades manuais para confeccionar figurinos, adereços, maquiagem...* O que posteriormente relacionei com o que o Dr. Ernani Maletta chama de ator polifônico (MALETTA, 2005, p.53):

Ator Polifônico é aquele que, tendo incorporado os conceitos fundamentais das diversas linguagens artísticas (literatura, música, artes corporais, artes plásticas, além das teorias e gramáticas da atuação), é capaz de, conscientemente, se apropriar deles, construindo um discurso polifônico através do contraponto entre os múltiplos discursos provenientes dessas linguagens; ou seja, pode atuar polifonicamente apropriando-se das várias vozes autoras desses discursos.

Naquela época, estudar o conceito de polifonia na formação do ator foi encontrar uma referência do que eu procurava para meu trabalho artístico, ou seja, ter habilidades para concatenar as mais variadas expressões artísticas em uma só. Em outras palavras, fazer um teatro polifônico.

A polifonia continuou sendo tema central de meus estudos, aliado a novas abordagens que resultaram no objeto desta pesquisa. Uma das correlações realizadas foi com a disciplina “A voz e a cena teatral”. Nesta discutimos o uso da voz na interpretação teatral, bem como os elementos que compõem a ação verbal, à luz da obra *La palabra en la creación actoral* da autora Maria Ósipovna Knébel. Obtive novos e importantes conhecimentos que me instigaram a aprofundar os estudos acerca da voz de intérpretes teatrais.

Ao final da disciplina professor Luiz Otávio propôs a turma um trabalho de conclusão que fosse teórico ou prático. Optei por uma experiência prática, com a qual pudesse fazer uso dos conteúdos estudados ao longo do curso, tais como os elementos que compõem a ação verbal: visualização, tempo-ritmo, pausa, monólogo interno, dentre outros.

A experiência deu-se da seguinte maneira: preparei um monólogo extraído do texto *Rasto Atrás* de Jorge Andrade, que segundo o autor pertence a sua memória familiar, o que SOUZA (2007, p. 01) reitera afirmando que tem como base principal o “discurso da memória do trauma (...), que explora a representação do processo mnemônico, a partir da fragmentação e da desconstrução...”. Escolhi um trecho dessa obra que narra a discussão de Etelvina (personagem central) com o filho Vicente, que acabara de regressar a sua casa, após anos desaparecido sem dar notícias.

Etelvina, segundo referências do autor, é uma senhora com mais de 50 anos de idade, amargurada e enrijecida pelo sofrimento de ter sido abandonada pelo marido e pelo filho, além de perder todos os seus bens materiais, fadada a ser mãe solteira, tendo que enfrentar diversas dificuldades de ordem pessoal, econômica e social. Vejamos a seguir o trecho da obra que interpretei:

ETELVINA: Porque voltou, Vicente? Você partiu, esqueceu-se da gente, volta sem a mulher e os filhos... Pra quê? Pra fazer a gente sofrer com coisas que passaram, que já não gosto nem de lembrar? Já não basta o que tivemos de enfrentar sozinhas, veio procurar o quê? A agonia demorada de tudo? O rápido desaparecimento de tudo que restou? Você disse bem, fizemos um saque contra a morte: moramos numa casa, comemos em louças, bebemos em cristais que já não nos pertencem. Só temos nossos corpos vestidos de filha de Maria, livros de missa, santinhos e os caminhos da igreja e do cemitério... Foi o que nos restou. Consumiu-se tudo numa incompreensão odienta. Os amigos foram desaparecendo um a

um, a pobreza acabou levantando uma cerca de espinhos em volta desta casa, o lugar onde demoram as moças da rua quatorze. Que direito você tem de me pedir agora, que não soframos mais decepções tantas vezes sofridas? Você fez da sua vida o mesmo que seu pai das caçadas, um meio de fugir para um mundo só de vocês... Era preciso trabalhar e rezar. Rezei. Rezei para não morrer, eu era um burro de carga, forte como uma colona, preparada para aquilo que sou hoje, o homem da casa.

Antes de descrever como se deu meu processo de construção da personagem, abro um parêntese para justificar porque faço o relato dessa experiência nesta pesquisa: primeiro, por ser a primeira vez que meu trabalho de atriz foi avaliado academicamente a partir da experimentação prática de uma teoria vocal. Segundo, para dar o primeiro exemplo do uso da memória como potência da oralidade em meu trabalho de atriz, pois acredito que minha principal força criadora para a composição e realização dessa experiência, foi a memória.

Quando realizei o trabalho não havia feito nenhum estudo específico acerca da memória nas vozes, porém possuía consciência da importância da memória no trabalho do intérprete, através do método de Stanislavski “mágico si ou si mágico”, o qual tem a memória como mola propulsora na criação de personagens, cenas etc. Tinha também uma breve experiência com canto coral e música percussiva, os quais me instrumentalizaram para uma boa utilização do aparelho fonador. Estava recém-graduada em Licenciatura em Teatro e fiz questão de utilizar todos os procedimentos possíveis, aprendidos durante a graduação para a composição da personagem.

Iniciei o trabalho construindo uma gênese a partir das referências dadas pelo autor e das minhas pessoais. Depois observei pessoas nas quais encontrei fenotipicamente alguma relação com a gênese construída, ou seja, mulheres de aproximadamente 56 anos de idade, de aparência séria, físico magro um tanto musculoso, com olheiras e um olhar penetrante, usando roupas limpas, porém velhas, mãos calejadas, dentre outras características. O próximo passo foi compor a postura, os gestos e o ritmo da personagem e, por fim, ocupei-me da composição vocal, onde experimentei o timbre, o ritmo, a altura e as caixas de ressonâncias que mais se adequavam àquele tipo de “mulher”.

Apresentei o monólogo à turma que ao final me aplaudiu entusiasmada. Em seguida fui convidada pelo professor a retirar-me da sala, por aproximadamente uns 10 minutos, enquanto ele e os alunos combinavam algumas alterações que eu deveria realizar no

monólogo e rerepresentá-lo em seguida, com tais alterações. Retirei-me e ao regressar à sala que antes estava arrumada com as cadeiras viradas para frente, fora rearrumada em dois círculos, como no exemplo a seguir:

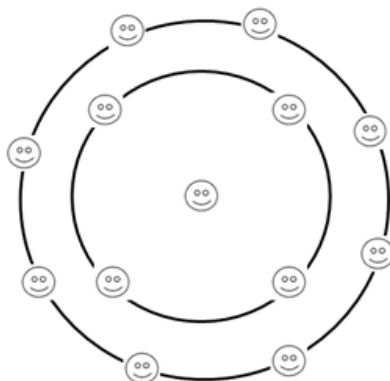


Ilustração 02: Disposição dos homens e das mulheres na plateia em círculos

Um círculo dentro do outro. Sendo que as mulheres ocuparam o círculo externo e os homens o círculo interno, e eu me localizei no centro dos círculos, como ilustrado.

Pediram-me para rerepresentar o monólogo no centro dos círculos, contracenando com os quatro homens presentes como se eles fossem o Vicente filho da Etelvina, ou seja, o único personagem da cena. Todos os homens eram a mesma pessoa, porém para cada um deles eu deveria exprimir uma emoção e um tempo-rítmo diferente, tendo como subtexto para todas as falas a primeira réplica do monólogo, que era: *porque voltou Vicente?*

Atendendo às novas demandas, rerepresentei o monólogo. Na primeira apresentação, ocupei-me em ecoar todas as vozes existentes no discurso de Etelvina, ou seja, a voz do marido ausente, as vozes das filhas criadas sem pai, a voz da solidão, as vozes dos amigos que a abandonaram, as vozes da pobreza, dentre outras. Já na segunda apresentação, foquei nas vozes do filho Vicente. Em alguns momentos fiz ecoar a voz do filho que partira deixando tudo e todos para trás, outras vezes fiz ecoar a voz do filho que queria recomeçar tudo de novo... Enfim, o meu intuito era transmitir para a platéia as vozes de Vicente em Etelvina, transmitindo-as da maneira que afetavam o discurso e compunha a memória da personagem. Minhas ações físicas foram impulsionadas pela minha ação verbal, e esta por sua vez, foi potencializada pela minha memória.

Acredito que meu trabalho atingiu o objetivo, pois no final da segunda e última apresentação, fui parabenizada pelo professor e pela turma em geral, que ficaram

“impressionados com minha desenvoltura vocal”, com a rápida adaptação que tive ao espaço cênico e como adequiei às proposições da turma a reapresentação da cena. Ouvei os seguintes comentários: “*parabéns pela coragem de se expor e se lançar ao exercício do ator*”, “*você fechou a aula do Luiz Otávio com chave de ouro*”, “*parabéns pelo trabalho de atriz e pela sua potencialidade vocal*”; “*estou impressionada*”, “*acho que vou querer trabalhar com você*”, dentre outros, que me fizeram refletir sobre todo o processo de construção da cena do início até a apresentação.

Essa experiência foi bem sucedida, devido às experiências artísticas que tive anteriormente. Começando pela rápida adaptação ao círculo proposto pelo professor e pela turma, isso se deveu à experiência de seis anos (naquela época) de atuação em teatro de rua na Companhia Cirandarte, onde era comum usarmos o círculo como espaço cênico. Luiz Otávio e meus colegas de classe, que pensaram poder complicar minha atuação acabaram facilitando meu desempenho. O que me deu respaldo para fazer uma boa apresentação não foi nenhum talento intuitivo, mas o trabalho realizado junto à Companhia de Teatro Popular Cirandarte, dentre outros, em suma, foi a linguagem incorporada, a memória e a experiência. (BONDÍA, p. 26, 2002):

Experiência é aquilo que “nos passa”, ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar nos forma e nos transforma. Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação.

Podemos observar que em cada etapa da composição da personagem, o elemento condutor foi à memória. Entendemos que a construção de uma personagem se dá primeiramente no campo das ideias, da imaginação. Estes campos são partes da memória que antecede à ação física.

Paradoxalmente ao que se afirmou até aqui sobre a memória, esta também pode prestar um desserviço ao trabalho do ator, quando utilizada de maneira restrita no processo de construção da personagem, com a simples função de decorar, memorizar, repetir, ideias, sem se apropriar e ressignificar o “modelo”. Desta forma a memória atrofia o desenvolvimento composicional do intérprete. Vejamos a seguir uma citação onde KNÉBEL (1998, p. 22) faz uma crítica à memorização no trabalho do ator:

... Si el actor há aprendido el papel de memória em su casa, de el va a salir una respuesta ampulosa y estudiada, y ésta respuesta quedará em el ya para siempre; no se Le puede cambiar com nada, no aprenderá entonces ni una sola palabra Del mejor actor; permanecerá sordo ante qualquer círculo de circunstancias y de caracteres, al igual que toda la obra, que le resultará sorda yajena, y El se moverá como um difunto entre difuntos.

Esta citação ratifica minha reflexão acerca da memória como um recipiente, cuja função é apenas “guardar”. Segundo a autora, o “processo de memorização” rígido, impede o ator de ser verossímil em cena, limita sua atuação à pura repetição, fazendo-o não dialogar com as circunstâncias propostas (seja pelo espectador, seja pelos colegas de cena, dentre outros).

Mas ao contrário disso, a memória abordada nesta pesquisa não se contrapõe à ação verbal proposta por KNÈBEL, pois se trata de uma memória criadora, transformadora e dialógica. Uma memória onde as ideias e fatos transitam. Uma memória que não é estática, não se prende ao passado, porém não o nega, o potencializa e o ressignifica a partir das diversas vozes do discurso que a constitui, para construir um novo discurso. Pensar memória como potência da oralidade no trabalho do intérprete é, antes de tudo, entender que a memória é o lugar de reverberação das vozes em discurso, onde estas se coadunam dialogicamente para criar com potência, sem necessariamente ficar preso a um modelo. Enquanto que memorizar decorando é simplesmente repetir um modelo, sem transcendê-lo.

Por esta razão, mais uma vez utilizo o relato de minha experiência para exemplificar o que acabo de dizer. Acredito que não teria conseguido atender às demandas da disciplina “A voz e a cena teatral” se estivesse presa a uma forma. Consegui reunir naquele trabalho, os discursos na memória e me apropriei deles, de tal modo que gerei um “novo” capaz de se adequar dialogicamente às novas circunstâncias propostas pelos “espectadores”.

Na obra “A construção da personagem”, de Stanislavski, há alguns relatos das aulas do diretor no Teatro de Arte de Moscou, num processo de montagem de uma ópera, com jovens inexperientes. Um dos relatos conta que Stanislavski pediu a um ator-cantor que cantasse uma música da montagem, o intérprete ao realizar, trazia para o seu corpo uma

postura extremamente caricaturada e forçada de interpretação, o diretor o repreendeu pedindo que recomeçasse a música sentado em seus braços.

Outro caso semelhante ocorreu com uma atriz-cantora, no mesmo Teatro. E novamente o experiente Stanislavski interveio, pedindo-lhe para cantar como se fosse uma gata, movimentando-se como o referido animal. Ambas as interferências do diretor, aconteceram pela necessidade de fazer os intérpretes se desprenderem dos modelos estabelecidos em seus aprendizados, que lhes impediam de sentir verdadeiramente o que estavam realizando. Explica o diretor (STANISLAVSKI, 1998, p. 16):

A coisa pior que temos que combater nos cantores, são os professores de canto. Ensinam gestos horríveis e a mais ridícula das pronúncias. Convencem o cantor de que não se pode obter um certo tom se não estiver de pé, nalguma posição forçada, com as mãos se apertando diante do tórax, os ombros jogados para trás e o queixo esticado para diante. Está claro que isso não é verdade. Pode-se formar tonalidades, obter volume, quer o ator esteja deitado de bruços ou de costas, de cabeça para baixo, sentado de cócoras ou dando pinotes no ar. Só depende da vontade do ator.

E reitera “(IDEM, p. 13) Os artistas têm de aprender a pensar e sentir por si mesmos e a descobrir novas formas. Nunca deve contentar-se com o que um outro já fez”. Ou seja, nós artistas precisamos cuidar para que os modelos nos impulsionem e não nos engessem, em outras palavras não deixar a forma virar fôrma. Nesse sentido pensar memória como potência da oralidade é, sobretudo, pensar na memória como um lugar genuinamente plural. Como um canal de comunicação onde as vozes do discurso transitam... Lembra, imagina e cria.

No trabalho de interpretação vocal, seja na música ou no teatro, é preciso fazer ecoar através da voz do intérprete todas as vozes do discurso que constituem sua memória, não como cópia e sim como resultantes geradoras de um novo discurso. Refiro-me ao discurso não apenas em sua acepção restrita ao sentido vocal, e sim nas de expressões de ideias e ideais, de acontecimentos passados e futuros.

Daí uma reflexão: o que é uma composição de personagem senão um conjunto de discursos (histórico, social, econômico, afetivo, religioso, cultural...) em diálogo? A memória do intérprete é contaminada pelo discurso polifônico, ou seja, por várias vozes, inclusive a dele próprio e a partir dessas constrói-se uma oralidade interpretativa potente. É

evidente que a memória não é a única potência da oralidade no trabalho do intérprete, tenho consciência de que a ação física é igualmente (potente) importante.

Partindo desta ideia, após findar minha temporada em Minas Gerais, regressei a Salvador - Bahia em 2007, com o objetivo de unir os estudos acerca da ação verbal e da formação polifônica do ator, numa nova montagem de caráter experimental na companhia Cirandarte. Como no período que estive ausente alguns membros se afastaram da Companhia, precisei convidar alguns atores e atrizes de fora. O processo foi experimental, porque embora os membros da Cirandarte estivessem acostumados a montagens “polifônicas”, era a primeira vez que trabalharíamos com base no referido conceito partindo da idéia de Ernani Maletta e de Luiz Otávio. Além disso, os intérpretes convidados, em sua maioria tinham experiências com o teatro convencional de palco italiano, mas não com teatro de rua. O que mais tarde viria tornar o processo de montagem, bastante desafiador e instigante.

Iniciamos a montagem bastante motivados com a proposta e nos debruçamos sobre o trabalho. Apresentei seminários sobre os temas propostos, depois escolhemos um texto que tivesse o perfil dos referenciais teóricos e por fim convidamos outros profissionais que pudessem contribuir com a encenação: um preparador circense, uma coreógrafa e professora de dança, uma preparadora vocal e eu na preparação de elenco e direção geral.

Os intérpretes tiveram aulas de malabares, pernas de pau, pirofagia, dança, composição gestual, expressão vocal, canto, dentre outras. Durante oito meses preparamos os corpos dos intérpretes para uma atuação polifônica. Tempo obviamente, insuficiente para transformar pessoas sem experiência, em exímios atores de teatro de rua, mas suficiente para introduzi-los “bem” a um novo gênero da linguagem artística.

O texto eleito foi “A caravana da ilusão” de Alcione Araújo, adaptado e dirigido por mim, que o reintitulei de “A Caravana dos sonhos”. Recordo que na época conversei com o autor por e-mail sobre a mudança do título e ele me perguntou “por que a reintitulação da obra?”, e eu respondi que a história abordada em seu texto se assemelhava à história da Companhia Cirandarte, mais especificamente com o momento atual que estávamos atravessando e conseqüentemente com minha história, ou seja, o que o autor chamava de ilusão para nós da Cirandarte era um sonho.

A peça narra a trajetória de uma família de artistas mambembes, cujo pai e líder falecera recentemente e o irmão mais velho passa a assumir a liderança da trupe. Junto com seus dois irmãos (um rapaz e uma moça) e um amigo mudo seguem viagem em busca de novos caminhos para sua arte. Durante o percurso surge uma encruzilhada e o novo líder confuso sem saber por qual caminho seguir, resolve parar e acampar até que algum sinal indique para onde ir. O irmão mais novo se desgarra do grupo em busca da “Glória” e os demais permanecem em busca da arte.

Estreamos no dia 30 de janeiro de 2009, quando comemoramos também nove anos da Companhia de Teatro Popular Cirandarte. Foi uma montagem de rua itinerante, cujo resultado considerei satisfatório. Vi os corpos daqueles nove intérpretes, modificados em função da arte, “entregues” a uma nova expressão artística. A encenação foi a mais desafiadora que realizei até àquele momento; um trabalho hercúleo, porém de grande aprendizado.

Tamanha foi a satisfação em ter uma equipe formada por 24 pessoas entre atores, atrizes, músicos, preparadores vocal e corporal, iluminador, operadores de luz e de som, fotógrafo, produtores e diretora, todos em busca da arte pela arte e da arte em si próprios, como uma atitude responsiva do próprio enunciado. Fizemos arte pelo amor, e pela busca dos corpos transformados artisticamente.

Em 2010, a Companhia de Teatro Popular Cirandarte suspendeu suas atividades por tempo indeterminado. Uma decisão nada fácil para nós “cirandeiros da arte”, que por uma década fizemos teatro por ideologia e amor. Naquele momento queríamos ir em busca de novos conhecimentos, e os caminhos se “bifurcaram”, fazendo-nos tomar rumos distintos, em busca da “Glória” e/ou da “arte”.

Nesse mesmo ano recebi o convite do Instituto Nextel em Salvador - BA, para trabalhar em seu projeto social com adolescentes, para os quais ministraria uma disciplina de canto. Como não tenho formação em música, fiquei receosa em ocupar um lugar de um especialista e então fiz uma contraproposta: pedi para criar uma disciplina de expressão vocal, na qual trabalharia com elementos da música, mas não teria como objetivo ensinar às pessoas a cantarem, e sim a terem uma consciência vocal que, por consequência, ajudaria na afinação para o canto.

A disciplina consistiu em trabalhar exercícios respiratórios, de projeção e articulação vocal, ritmo, postura, prontidão, dentre outros, visando uma boa utilização da voz. Esse trabalho foi bastante interessante pelo grau de dificuldade que apresentava, pois os jovens alunos inicialmente não se identificavam com nada do que eu lhes propunha, tinham muitas dificuldades em executar alguns exercícios e resistiam as minhas orientações.

Para eles, tudo era estranho, ridículo ou engraçado. O repertório proposto para o trabalho então, não era nada atraente para a nova geração. Tratava-se de canções da MPB, composições de samba, pop e outras da década de 80 com as quais inicialmente os adolescentes não tinham nenhuma identificação. Tínhamos que cumprir a exigência do Instituto de no final do semestre realizar uma apresentação com no mínimo quatro músicas para os familiares e diretores da empresa.

Daí surgiu a questão: como obter um resultado satisfatório para todos (empresa, professora, alunos)? Dá-se o enfrentamento profissional muito difícil, porém de muito aprendizado pois havia um choque entre os interesses da empresa (patrocinadora) com os interesses dos alunos e da professora. Então recorri mais uma vez à memória. Primeiramente a experiência obtida com a preparação vocal da Companhia Cirandarte me ajudou bastante na hora de transformar os exercícios “chatos” em atraentes para os alunos. Na Cirandarte, também tive que adaptar alguns exercícios vocais para estimular o interesse em meus colegas.

Em seguida, para que os adolescentes aceitassem e tivessem motivação para cantar as músicas propostas pelo Instituto, solicitei uma pesquisa das preferências musicais de seus pais, avós e vizinhos mais velhos. Pedi para eles desenvolverem uma pesquisa oral sobre o que significou tais músicas em suas respectivas épocas e, por fim, para escolherem uma música entre as pesquisadas e apresentarem em sala de aula como exercício. Essa última etapa se deu no final do curso de maneira voluntária, quando a turma estava mais integrada e à vontade comigo.

Tentei estimular os jovens, através das memórias vividas por seus pais... E isto mais tarde viria impulsionar meu trabalho e proporcionar uma atitude responsiva nos alunos, pois a memória musical familiar é mais antiga que as referências midiáticas atuais e

carrega consigo toda uma identificação com as “raízes mais profundas” da comunidade carregadas de vozes.

Mais uma vez a memória potencializou meu trabalho artístico. Desde então os alunos passaram a cantar as músicas com apropriação e estímulo. Ficaram mais companheiros uns dos outros e comigo também. Marcavam entre eles para ensaiar, queriam cantar melhor, como eles diziam “aparecer bem na fita”. Dessa maneira pude fazer com que através das experiências de seus mais velhos, eles compusessem suas memórias e potencializassem suas vozes. No final do curso montamos um coral como resultado da disciplina e, em vista do que se propôs, foi um sucesso!

Meu contrato que seria de um semestre estendeu-se por um ano. Dessa vez as dificuldades foram menores, visto que já tinha aprendido com a turma anterior como estimular o interesse dos alunos, então usei o mesmo procedimento, claro fazendo adaptações, a partir da situação enunciativa, mas basicamente, os procedimentos foram os mesmos e o resultado também foi satisfatório.

Ao mesmo tempo fui selecionada para assistente de direção do espetáculo musical infanto-juvenil “As aventuras do maluco beleza”, XV Montagem do Núcleo do Teatro Castro Alves, Salvador-Bahia. Um espetáculo montado a partir das brincadeiras da infância de Raul Seixas contadas pelas vozes de seu irmão Plínio e de outros familiares e amigos. Nesse trabalho o diretor usou a memória criadora potencializada pelo discurso polifônico para compor a dramaturgia e a encenação sobre a infância de Raul.

Essa experiência durou em torno de oito meses e também foi muito importante em minha trajetória, pois foi a primeira vez que fiz teatro com recurso financeiro e estrutura ideais, além da troca de experiência com uma equipe de conceituados profissionais da área como: Vera Hambúrguer, Luciano Salvador Bahia como diretor musical e Manuela Rodrigues, a preparadora vocal com os quais aprendi um pouco mais sobre a preparação musical para o teatro.

Foi um trabalho que me proporcionou novos aprendizados e desafios, a exemplo de ter que me responsabilizar pela operação do som do espetáculo, paralela a de assistente de direção de uma montagem grande, e com muitas demandas. No final, deu tudo certo.

Encerrada mais essa etapa fui à África do Sul participar do 17th World Festival of Youth & Students, Johannesburg South África. Vi de perto expressões populares mais

contemporâneas, realizadas em sua maioria por pessoas jovens. Inicialmente não notei semelhanças com as expressões afrobrasileiras. No entanto, após alguns dias de passeio pelas capitais do país pude identificar aspectos semelhantes aos existentes nas expressões populares brasileiras de descendência africana.

Percebi claramente que o país africano sofreu muita influência da igreja protestante e da globalização como um todo. Sobre isso nos fala HALL (1997, p. 3): “Estas mudanças culturais globais estão criando uma rápida mudança social – mas também, quase na mesma medida, sérios deslocamentos culturais”. Continuando com as ideias desse autor que atribui as mudanças culturais também a mídia (idem):

É, de fato, difícil negar que o crescimento das gigantes transnacionais das comunicações, tais como a CNN, a Time Warner e a News International tende a favorecer a transmissão para o mundo de um conjunto de produtos culturais estandardizados, utilizando tecnologias ocidentais padronizadas, apagando as particularidades e diferenças locais e produzindo, em seu lugar, uma ‘cultura mundial’ homogeneizada, ocidentalizada.

Foi difícil encontrar vestígios da “cultura tradicional” nas capitais. Aliás, Johannesburgo e Pretória são modelos de grandes capitais europeias. Arquitetura em tons pastéis, imóveis de modelos colonialistas, muita comida industrializada (hambúrgueres, chickens, coca cola...), roupas de grifes de primeiro mundo etc.. Perguntei-me várias vezes, cadê o colorido africano? Cadê as comidas típicas, onde estão as músicas, danças, instrumentos característicos, que influenciaram tantas sociedades, sobretudo a brasileira?

Ressalto que não estava em busca de uma África antiga setentrional, subsaariana e exótica, como o curioso mercado turístico procura, e sim de uma África contemporânea, com suas produções locais, tradicionalmente modificadas pela dinâmica natural do tempo, mas não pasteurizada pelo poder hegemônico globalizante. Pensei que iria encontrar uma África resistente aos modelos e influências massificadoras do primeiro mundo. Minhas memórias construídas a partir dos livros de histórias, músicas, vídeos, etc., não condiziam com o que se apresentava diante de meus olhos.

Nas horas vagas do festival, juntei-me ao pequeno grupo de brasileiros e um “guia” turístico sul-africano e fui conhecer a periferia da cidade, visando encontrar, talvez, um pouco mais latente a cultura africana “negra”. Decerto encontrei! Pelo menos na aparência

das pessoas. Vimos mulheres e homens usando torços, batatas e vestidos com tecidos africanos, vendendo comidas típicas e falando em diferentes dialetos (zulu, suto, xosa, dentre outros), além do Inglês.

Havia nesse grupo um ritual religioso, em cuja sonoridade musical encontrei semelhanças com uma das tantas influências africanas na musicalidade brasileira²³, o 6/8 (seis por oito). É um ritmo comum de encontrar em bandas de samba reggae na Bahia, dentre outras expressões populares afro-brasileiras. Tratava-se de um canto forte, mesclado por ritmos que variavam no andamento de acordo com o que se cantava. Aproximei-me para saber do que se tratava, e era um culto de igreja protestante ao ar livre. Além do ritmo, não percebi nada mais em comum com as religiões brasileiras de matriz africana. Naquele momento, minha memória de África fora reabilitada por um novo “discurso” e um “novo Continente” se descortinara em minha frente.

Estou ciente de que em se tratando do terceiro continente mais extenso do planeta com 54 países e muita diversidade cultural, essa reflexão pode ser um tanto quanto precipitada. Contudo, não considero minha interpretação equivocada, pois não me refiro unicamente a minha visita ao país sul-africano, mas também a minha convivência nos últimos dois anos no Brasil, com africanos de países do Congo, Angola, Cabo Verde, Guiné Bissau, Senegal e Moçambique, os quais têm me apresentado costumes africanos contemporâneos (músicas, danças, comidas, vestimentas...), com bastante influência eurocêntrica. Quando apresento algo da cultura brasileira (culinária, religiosidade, manifestações populares...) afirmando que a matriz é a África, a maioria deles desconhece e até mesmo ignora. A impressão que tenho é que existe uma África antiga (mítica) apenas no imaginário dos não africanos.

Retomando a experiência na África do Sul, continuei o passeio turístico, indo conhecer Soweto²⁴, lugar onde ficou conhecido mundialmente devido às manifestações

²³ Claro, que se tratando de musicalidade africana não se deve pensar em apenas um ritmo como referência, visto que a África gerou muitos ritmos os quais influenciaram a música em diversas partes do mundo, porém estou falando de um pensamento (geralmente equivocado) de um coletivo leigo, que conceitua música africana resumindo a ritmos fortes, acelerados e alegres. É deste imaginário coletivo que estou falando.

²⁴ Bairro mais populoso da capital sul-africana Johannesburgo, para onde muitos negros foram mandados pelo governo do Apartheid, o que resultou numa comunidade populosa e não planejada, devido ao crescimento desordenado da população. Soweto foi centro de muitas manifestações populares e estudantis contra o referido governo, por esta razão tornou-se símbolo internacional da luta contra o racismo. Atualmente é um bairro considerado como uma cidade dentro da cidade. É uma favela que reúne moradores com vários padrões de vida. Desde os turistas que montaram seus estabelecimentos comerciais e residem em boas casas,

populares que visavam desmontar o regime do governo do apartheid na década de 1970, período marcado pelo assassinato de um estudante de 12 anos de idade, em manifestações estudantis contra o governo.

Em Soweto, visitei a casa onde o líder Sul-africano Nelson Mandela morou, antes de ser preso (atualmente transformada em museu), o lugar do assassinato do jovem estudante citado anteriormente, o restaurante da ex-mulher de Mandela, dentre outros lugares. A seguir ilustração da autora e outras brasileiras em passeio por alguns lugares de Soweto:



Figura 20

Fonte: Ângela Guimarães. Ano: 2010

Infelizmente não consegui visitar o museu de Soweto, mas andei muito, durante longas horas por aquele extenso bairro, à procura de minhas memórias de África refletidas em algum lugar.

Não sei descrever exatamente quantas emoções Soweto me causou. Era um misto de sensações advindas de diversas situações e encontros como o que tivemos com crianças que como num passe de mágica surgiram a nossa volta, conversaram, fotografaram conosco e da mesma maneira que chegaram se foram rapidamente. Um encontro repleto de carinho e muitos sorrisos. Pouco se entendia e se falava entre as partes, porém a atmosfera

até os antigos moradores que nunca saíram de lá, desde os levantes contra o apartheid, dentre outros que vivem em situação de submundo.

era de alegria. Noutra momento deparamos com um adolescente em situação de rua, que cantou um fragmento de música para nós, esforçando um português “*Eu, sou brasiero, com muto olho, com muto amôôôô...*”, dentre outras situações vividas no decorrer do passeio.

Encontramos um comércio tipicamente africano com objetos artesanais e decorações modernas nitidamente voltadas para o turismo, vejamos exemplo na ilustração a seguir:



Figura 21

Fonte: Ângela Guimarães. Ano: 2010

Além de mercadorias bastante caras, havia um assedio aos turistas pelos comerciantes que tentavam nos vender seus produtos insistentemente. Um comportamento comum, em lugares turísticos, a exemplo do Brasil.

Na medida em que adentrávamos na comunidade o cenário ia se modificando, mais e mais. O regime do apartheid sul-africano deixou marcas e resquícios de segregação étnica, econômica e sociocultural claramente encontradas em Soweto. Deparamo-nos com a realidade dos moradores que estavam mais afastados da região comercial, cujas ruas eram mal iluminadas e um tanto quanto sombrias. Mal anoiteceu e já não tinha transporte coletivo para voltarmos ao centro da cidade onde estávamos hospedados.

Mesmo longe da região comercial, os moradores de Soweto percebiam que éramos turistas e perguntavam ao nosso guia o que estávamos fazendo ali? A pergunta era feita num dialeto desconhecido (tsotsitaal) por nós estrangeiros e traduzida para o inglês pelo

guia, contudo, mesmo desconhecendo o conteúdo da conversa, percebíamos que o tom, não era nada cortês e que nós não éramos bem vindos. Enfim, conseguimos voltar para o hotel. Foi uma aventura e tanto!

A primeira pergunta que me ocorreu após esta experiência foi: quantas Áfricas existem num único bairro? Imediatamente me veio a resposta, muitas. Em outras palavras pode-se dizer que distintas “vozes” (étnica, social, econômica, cultural... brancos e negros, pobres e ricos, comércio farto, ruas coloridas e urbanizadas, ruas escuras e carentes de infraestrutura..., tudo reunido num mesmo lugar), constituem o discurso de Soweto.

Minha memória de África foi reabitada por um novo discurso, sem dúvida, polifônico. Soweto é essencialmente um lugar de polifonias. As diversas culturas lá existentes são autônomas e dialogam na mesma instância. Cada enunciado tem o seu lugar de reverberação potente, sem nenhum sobressair ao outro. Os contrários são partes de um todo que se coadunam distintamente. As “vozes” de Soweto por mais distintas que sejam, estão em constante diálogo.

De volta ao centro de Johannesburgo local onde acontecia o Festival, deparei-me com um grupo de jovens reunidos na área externa do evento, cantando e dançando numa expressão popular como se em algum tipo de ritual. Motivados não sei por que, entoavam um canto às vezes em inglês, outras em dialetos desconhecidos (por nós estrangeiros) que ia contagiando uns aos outros e aos poucos o grupo ia se duplicando. Dessa vez se tratou de um canto forte, mesclado por ritmos com andamentos às vezes rápidos, outras vezes lentos.... Alguns momentos parecia hap, outros parecia samba e outros nenhum dos dois... Ou seja, ritmos polifonicamente africanos.

Além de cantar os jovens também dançavam e, na medida em que agregavam mais pessoas, mais alto era seu canto e mais forte suas danças. De repente começaram a deslocar-se em séquito, adentraram a área interna do festival e circularam por em média uns 60 minutos, tempo em que fomos contemplados com a esperada expressão popular. Na imagem a seguir alguns desses jovens sul-africanos numa manifestação popular:



Figura 22

Fonte: Ângela Guimarães. Ano: 2010

Aqueles eram os cantos e danças que eu procurava. Neles estavam a cultura africana que chamo de tradicionalmente modificada. Pessoas jovens cantando e dançando tipicamente suas expressões, herdadas de gerações passadas, porém modificadas pelo fluxo natural dos tempos sem perder suas referências genuínas. Finalmente minhas memórias mais “antigas” de África, encontraram elementos que me fazem reconhecer algum tipo de semelhança com o que influenciaram a cultura brasileira, tais como os ritmos musicais comuns na religião afro brasileira, no samba, dentre outras formas de expressão artístico-religiosa.

Desde então tais manifestações passaram a acontecer várias vezes ao longo do Festival, sendo ainda mais contundente no último dia do encontro quando centenas de pessoas reuniram-se nas ruas da capital Johannesburgo, organizadas por alas, formando um grande cortejo. Cada ala era composta por pessoas de um mesmo país. Estavam presentes sul-africanos, moçambicanos, angolanos, brasileiros, sri lankas, norte americanos, dentre outros, que expressaram suas culturas das mais variadas formas: através das vestes, das maquiagens, das danças, dos cantos, com bandeiras, enfim de muitos modos.

Essa experiência na África do Sul levou-me a refletir, que (co) existem muitas Áfricas no imaginário da diáspora brasileira (para ser mais específica), sobretudo baiana,

onde aproximadamente 84% da população é negra e a cultura sofre inúmeras influências, em sua maioria do continente africano, as quais foram potencializadas e ressignificadas gerando uma cultura híbrida afro baiana/brasileira.

Muitos dos costumes herdados por nós brasileiros (baianos) como a culinária, a religiosidade, a musicalidade, as manifestações folclóricas, as danças, dentre outras expressões afrodescendentes, só continuam a existir em terras brasileiras. Quando tentamos fazer correlações entre a nossa cultura e a de países africanos, na maioria das vezes encontramos poucas semelhanças. A maneira que nos apropriamos e difundimos o legado africano desde os tempos de escravidão tornou-se muito peculiar ao nosso país.

Como artista e pesquisadora de manifestações populares brasileiras de matriz africana, ao abordar este tema nos meus trabalhos (inclusive educacionais), levarei em consideração os novos discursos de África que estão compondo minha memória contemporânea. Ou seja, tratar de matriz africana no Brasil, pode não significar, tratar de África contemporânea.

Refletir sobre esse assunto nesta pesquisa é no mínimo curioso, pois a nossa abordagem está diretamente ligada com o que até hoje se pensa sobre a tradição africana a começar pelo contexto geográfico estudado, a Mussuca, um território quilombola fértil em manifestações tradicionais de matriz africana. “Lugar de preto mais preto²⁵”, para o qual voltei à atenção ao retomar os estudos em questão, lançando dessa vez um novo olhar, um olhar mais híbrido.

Desde então D. Nadir começou a protagonizar minhas pesquisas artísticas, cujo foco passou a ser a voz interpretativa. Seu canto potente tornou-se enunciado dos meus estudos acerca da voz, por considerar a palavra (pronunciada) um dos principais elementos no trabalho do ator. (KNÉBEL, 2000, p. 117):

El arte dramático es un arte de síntesis; las ideas y pensamientos se expresan através de médios complejos, pero la palabra sigue siendo el principal médio de influencia em el espectador. El domínio de la palabra em la creación actoral implica um estágio superior de la evolución artística del actor.

²⁵ Expressão corrente na região, usada para falar da comunidade da Mussuca.

Doravante passei a estudar a voz e a trajetória de D. Nadir, compreender como se deu seu aprendizado artístico e a preservação da cultura através de suas memórias musicais, cujo discurso pertence às gerações passadas e presentes. Esse foi o mote inicial desta pesquisa.

3. CAPITULO II - A performance de D. Nadir

A primeira vez que ouvi falar em D. Nadir, foi no ano de 2005 em São Paulo, participando de um evento da UNE – União Nacional dos Estudantes. Em conversa com um colega goiano, sobre cultura popular, ele me falou sobre D. Nadir como grande referência cultural e disse que era importante entrar em contato com ela. Mostrou-me algumas de suas músicas e falou do seu trabalho junto aos grupos que participa. Em 2007, tive a oportunidade de visitar Laranjeiras-Sergipe e conhecê-la pessoalmente, que me recepcionou cantando:

*Da Bahia me mandaram
Uma lima no vapor
Se a lima era doce,
Ô quanto mais quem me mandou*

A seguir, ilustração de D. Nadir com Osvaldice Conceição na comunidade da Mussuca:



Figura 23

Fonte: Arquivo da autora. Ano: 2012

Imediatamente fui atraída por sua voz e desde então, passei a visitar Laranjeiras com mais frequência, visando ampliar meu conhecimento acerca das manifestações culturais do local, em especial as que a cantora participa. Reconheci em D. Nadir a sabedoria de uma grande mestra da cultura popular.

Nessa época, minhas pesquisas não eram de cunho acadêmico, eram informais para fins artísticos, contudo considerei relevante desenvolver a biografia de D. Nadir, para ter um registro de um exemplo de vida e de uma trajetória artística que atrelada à experiência da autora deu origem a esta pesquisa. Assim, com a permissão dela iniciei o trabalho e passei a registrar sua trajetória descrita a seguir.

Nascida no dia 06 de janeiro de 1947, na Cidade de Laranjeiras – Sergipe, na comunidade da Mussuca, D. Maria Nadir dos Santos pertence a uma família de 10 irmãos, filhos do patriarca Sr. José Paulino dos Santos e da matriarca Sra. Maria Pureza dos Santos. Uma família de folcloristas afrodescendentes, cujo progenitor era um dos principais líderes das manifestações folclóricas da cidade. Seu Paulino era o cantor e o Patrão do Grupo São Gonçalo do Amarante, de quem D. Nadir herdou a inserção nos grupos culturais e desenvolveu o talento para cantar.

Além de D. Nadir dois de seus irmãos participam dos grupos culturais, o Sr. Ranulfo Paulo dos Santos e o Sr. Acrísio Paulo dos Santos, tocando instrumentos musicais. Das irmãs a única a participar, foi D. Maria José dos Santos, dançava no Samba de Pareia, apenas na época em que as “brincadeiras” se restringiam à comunidade, quando as apresentações se expandiram para outros lugares D. Maria afastou-se, sobretudo após o falecimento do pai.

Ao contrário de sua irmã, para D. Nadir a morte de Seu Paulino trouxe uma grande responsabilidade, a de sucedê-lo cantando nos grupos. Segundo sua sobrinha Givalda Maria, não havia entre os membros mais velhos da família, nem da comunidade pessoas que tivessem “talento” para ocupar o lugar do referido mestre. Por essa razão, D. Nadir, que desde os 10 anos de idade se destacou cantando ao lado de seu pai, assumiu o “Canto da Mussuca”.

Mesmo detentora de uma habilidade vocal incontestável e sendo filha do cantor e Patrão do São Gonçalo, ter ocupado a voz principal nos Grupos tradicionalmente liderados

por homens foi uma conquista muito grande para D. Nadir. O que no mínimo pode-se dizer é que se tratou de um ato transgressor, característica marcante da personalidade e trajetória da cantora, que se orgulha de sua descendência. Canta D. Nadir:

*Sou filha de Seu Paulino
Não nego meu natural
Aqui dentro da Mussuca
Sou de ligeira e beiral*

Além da beleza vocal, outro fator que provavelmente contribuiu para a inserção de D. Nadir nos grupos folclóricos como cantora, foi o tipo de voz, ou melhor, sua classificação vocal. Os vocalistas das manifestações culturais em pauta, geralmente eram homens, as canções também geralmente eram compostas por homens e para homens, ou seja, o arranjo musical era feito para vozes masculinas. Daí a dificuldade das mulheres (segundo Givalda Maria) sucederem seus maridos, ou mesmo de homens com vozes mais agudas, os chamados tenores assumirem o lugar dos graves. Vejamos explicação em (SESI, 2009: p. 55):

Há uma diferença evidente entre vozes masculinas e femininas, e esta diferença se explica porque, nos homens, a vibração das cordas vocais fica em torno de 125 vezes em 1 segundo, produzindo um som mais grave. Na mulher, a vibração das cordas vocais fica em torno de 250 vezes por segundo, o que gera um som mais agudo. A essa característica é dado o nome de frequência.

Para quem entende um pouco de musicalidade, canto... Claramente percebe que a voz de D. Nadir é contralto, é o tipo de voz feminina mais grave, as quais conseguem alcançar as notas mais baixas, que algumas mulheres não alcançam. (Idem):

As cordas vocais humanas, utilizadas desde os primórdios, funcionam com o mesmo princípio dos demais instrumentos de corda: o som é produzido a partir da vibração de duas minúsculas cordas situadas em nossa laringe. As cordas vocais são postas em vibração a partir do ar expelido por nossos pulmões, pela ação do diafragma. (...) A qualidade da voz depende da flexibilidade e tensão existentes em cada corda vocal. A partir dessas variações é que surgiram cinco categorias básicas da voz humana, utilizadas para descrever o registro e o timbre: Para as vozes masculinas: tenor, barítono e baixo; para as vozes femininas: soprano e contralto.

Mesmo tendo uma voz privilegiada que contribuiu para sua inserção nos grupos folclóricos, ocupando um lugar desejado por muitos e alcançados por poucos, D. Nadir teve outras dificuldades que a impediram de participar dos grupos folclóricos por 16 anos. Dentre elas a principal foi os desmandos do ex- marido. Conforme relata: casou-se aos 15 anos e do matrimônio afirma: *peguei um mau vida, ou seja, não teve sorte no casamento*. D. Nadir revela que um dos maiores problemas enfrentados em seu relacionamento conjugal foi a proibição por parte de seu cônjuge de não brincar nos grupos folclóricos. Isso afastou-a dos palcos.

Reprimida e infeliz, D. Nadir passou a buscar maneiras de escapar do esposo para ir às festas e/ou apresentações dos grupos. Não mais suportando o autoritarismo do companheiro, a cantora contraria a vontade dele e volta aos palcos, lugar onde afirma “não sair nunca mais, enquanto vida tiver”. Logo veio o divórcio e a partir desse momento D. Nadir teve nas mãos a difícil tarefa de ser mãe solteira e criar seus dez filhos, além de administrar sua vida artística.

Paralelo a sua atuação nos grupos folclóricos, D. Nadir teve que trabalhar duro para sustentar seus filhos. E foi como marisqueira, atividade que desempenhava desde criança para ajudar seus pais no sustento da família, que também durante muito tempo garantiu seu sustento e o de sua prole. Diz D Nadir: *nem trabalho, nem filho nunca me impediu de ser animada, sempre fui muito feliz*.

De seus dez filhos, morreram duas meninas. Uma quando bebê com o chamado “mal dos sete dias” e a outra já adulta, atropelada no ano de 2011, fato lamentável fragilizou a saúde da cantora que foi hospitalizada. Afinal, superar a perda de um filho não é tarefa nada fácil para nenhuma mãe, nem mesmo para a corajosa D. Nadir.

Felizmente a cantora recuperou a saúde e reassumiu seus compromissos, não deixou que as dores fatídicas tirassem as qualidades do seu canto. O palco para D. Nadir além de um lugar de obrigação e prazer tornou-se também o seu acalanto, pois ela afirma que se sente mais feliz quando esta cantando. E assim vai se mantendo vigorosa, autêntica e carismática.

Canta D. Nadir²⁶:

*Menina se queres vamos
Não se ponha a imaginá
Quem magina cria medo
Quem tem medo não vai lá*

Foi nas tarefas cotidianas que D. Nadir ganhou condicionamento físico para executar sua performance artística. Como ela que nunca teve uma formação institucional, pode-se dizer que foi seu modo de vida que a preparou para o palco. No auge de seus 67 anos de idade, sua desenvoltura artística impressiona seu público. Além de cantar e tocar gonzá, ainda “dá boas pisadas” no Samba de Pareia.

A confluência artística é um aspecto comum na prática dos fazedores de manifestações populares, cujo aprendizado e desempenho das tradições culturais se dão de maneira integrada. Geralmente os brincantes cantam, dançam, tocam e interpretam simultaneamente, isso porque nas tradições populares as linguagens artísticas estão imbricadas e são entendidas em sua totalidade, não separadamente.

D. Nadir integra canto, dança e música na sua performance artística. A versatilidade é uma das características de sua formação, pois ela canta, dança, toca, compõe improvisadamente... Tudo com maestria, tornando sua atuação polifônica²⁷.

3.1. A voz da Mussuca

Além de haver polifonia na performance de D. Nadir, há também em sua memória musical. Seu canto é uma “fusão vocal” que corresponde aos seus conhecimentos e influências artísticas, ancestrais e contemporâneos. Essas “vozes” compõem seu discurso musical, um discurso polifônico, que constitui sua memória e, por sua vez, potencializa seu cantar.

Esta ideia baseia-se no que diz BAKHTIN (1997, p. 35), sobre polifonia na obra de Dostoiévski: “... A polifonia pressupõe uma multiplicidade de vozes plenas nos

²⁶ Faixa 2 do Cd Vozes da Mussuca.

²⁷ Refiro-me “atuação polifônica” abordada por MALETTA 2005.

limites de uma obra, pois somente sob essa condição são possíveis os princípios polifônicos de construção do todo”. Estes “princípios polifônicos” estão presentes no canto de D. Nadir e, são reverberados no palco, através dos “muitos valores” que ela carrega em sua trajetória de vida e arte.

Dona de uma voz fenomenal, seu canto é singular caracterizado por marcas que contemplam apenas grandes cantores, ou seja, um timbre²⁸ potente e encantador. Sem utilizar-se de técnicas formais, D. Nadir faz seu canto valer, pelo aprendizado empírico, pois seu conhecimento se deu pela observação e prática (SESI, 2009, p. 45):

Durante muito tempo, a música era passada de geração em geração apenas pela audição. As pessoas simplesmente aprendiam a cantá-la e não havia registro de nada. Mas obviamente, algumas eram alteradas pela memória do ouvinte ou até mesmo esquecidas, ficando perdidas para sempre.

A seguir ilustração de D. Nadir na comunidade da Mussuca.



Figura 24

Fonte: Arquivo da autora. Ano: 2012

²⁸ “Timbre é a característica sonora que cada instrumenteio tem que o faz diferente de outro. Isso vale inclusive para as cordas vocais humanas (...). podemos considerar que o timbre, então, é a impressão digital sonora de um instrumento (vocal) musical” (2009, p. 29, SESI).

Assim como no aprendizado musical, D. Nadir aprendeu a compor observando seus mais velhos, uma característica bastante comum nas culturas de matrizes africanas, como afirma SANTOS (2006, p.70):

Todas as formas de arte (canto, dança, música) na tradição africana possuem o mesmo processo de aprendizagem, ou seja, um processo iniciático que ocorre desde a infância, imitando-se os mais velhos. A aprendizagem está fundamentalmente ligada ao aspecto religioso, o *religere*, em que os conteúdos culturais são transmitidos de geração a geração.

A cantora provou que é uma boa aprendiz, pois desempenha com maestria também o papel de compositora. Tem uma excelente memória para improvisar versos e é muito criativa na hora de compor suas canções. Seu repertório é formado de músicas compostas por ela, seu pai, seus avós, tataravós e demais membros da comunidade da Mussuca.

As letras das músicas mais antigas foram guardadas por várias gerações na memória do povo mussuquense e, por sua vez, constituem o discurso da comunidade, da família e da intérprete criadora. (SANTOS, 2006, p. 18): “Uma memória coletiva que se transforma ao se transmitir de geração em geração, afirmando a preeminência de um espaço físico”.

Reitera Inaicyrá (SANTOS, 2006, p. 129): “A memória histórica de uma comunidade revela a identidade de seu povo...”. Falar de memória na cultura popular é também falar de oralidade, principalmente quando se trata de cultura de matrizes africanas em que a memória é uma das principais formas mantenedoras das tradições e as vozes são veículos primordiais na transmissão do conhecimento.

D. Nadir tem muito respeito pela memória dos mais velhos e se ocupa em preservar o legado deixado por eles, transmitindo seus conhecimentos culturais para suas netas (Joana Carla 12 anos, Nataline oito anos) e outras crianças da comunidade por acreditar que essa é uma forma de manter viva a tradição de seu povo. Segundo SANTOS (2006, p. 15):

Reviver o passado ou descobrir sua significação, não significa reencontrar ou recriar os fatos, as sensações ou as vozes tal qual foram vividos, ouvidos ou sentidos em algum momento do passado. Implica,

pelo contrário, refazer, reconstruir e repensar as experiências do passado com as imagens, as palavras e as ideias de hoje. E não somente as nossas, individuais, íntimas, como também as coletivas, as que pertencem à família, ao grupo social ou ao país inteiro.

No ciclo geracional, a experiência e sabedoria de um Mestre²⁹ são fundamentais e se evidenciam através de seus ofícios, tornando-o uma referência, uma fonte segura no qual a comunidade busca conhecimento, uma pessoa que nos permite uma relação com a ancestralidade unindo passado e presente para construir o futuro.

Nesse sentido o talento aliado à experiência fazem de D. Nadir uma grande mestra. Sua trajetória é respeitada por todos que reconhecem a importância de seu trabalho para a cultura laranjeirense, sergipana e brasileira. Considerada grande referência em vários lugares do país é reverenciada como “Rainha da Mussuca”, título que remete à majestosidade do seu cantar.

Em algumas das visitas à cidade de Laranjeiras, tive a oportunidade de acompanhar D. Nadir em suas apresentações, sobretudo no Encontro Cultural, quando constatei sua popularidade e prestígio. Algumas pessoas referem-se a ela como a “celebridade da Mussuca”. Diante do respeito e notoriedade da cantora no estado sergipano (brasileiro), pode-se até considerá-la assim, entretanto está longe de ser a celebridade que a mídia televisiva apresenta.

Embora D. Nadir sintá-se bem à vontade com sua visibilidade, goste de ser fotografada, filmada, dar entrevistas, etc., não abre mão de sua liberdade de ir e vir, de confraternizar com seus visitantes e conterrâneos, de fazer uma roda de samba improvisada no barzinho da esquina de casa, de comer camarão pescado por ela mesma, de ser espontânea em seu comportamento de mulher de personalidade forte... Dentre outras coisas, que só levando uma vida “anônima”, se consegue realizar. Pois é com esse jeito simples e peculiar, com seu canto eloquente que a “voz da Mussuca” conquistou o carinho e admiração de pessoas de diversas partes do Brasil. Na ilustração a seguir, D. Nadir após sua apresentação na comunidade da Mussuca, com a autora e outros visitantes:

²⁹ Nos termos populares Mestre é a pessoa que domina um conhecimento aprofundado sobre algum tipo de tradição.



Figura 25

Fonte: Arquivo da autora. Ano: 2012

Os visitantes fazem questão de fotografá-la, entrevistá-la, cantar, dançar, socializar, enfim estar perto dela. Vão a sua procura nos shows na comunidade da Mussuca, em sua casa, onde são recebidas de braços abertos. Na próxima ilustração, D. Nadir, seu companheiro Raul, a autora e integrantes do “Samba só de mulheres” de Aracaju – SE:



Figura 26

Fonte: Arquivo da autora. Ano: 2012

A próxima ilustração é de D. Nadir, a autora, Juliana uma visitante de Goiânia – GO e crianças da Comunidade da Mussuca:



Figura 27

Fonte: Arquivo da autora. Ano: 2012

Na ilustração a seguir, à esquerda D. Nadir após apresentação recebendo cumprimentos da plateia. À direita D. Nadir recebendo cumprimentos após abertura do Simpósio e após apresentação no XXXVII Encontro Cultural de Laranjeiras – SE:



Figura 28

Fonte: Arquivo da autora. Ano: 2012

D. Nadir tornou-se tema de pesquisa para escolas, blogs universidades, além de ser referência para artistas consagrados que abordam a cultura popular em seus trabalhos, a exemplo do artista brincante Antônio Nóbrega. Este, acompanhado de sua esposa e dançarina Roseane Almeida, foi à casa de D. Nadir aprender com ela o Samba de Pareia que mais tarde fora adaptado pelo casal e incluído no repertório de um de seus espetáculos.

A cantora se sente muito satisfeita em poder passar seus conhecimentos culturais para quem a procura, mas nem todos os participantes dos grupos pensam da mesma maneira. Vejamos relatos de D. Cormélia³⁰: *Tem gente ganhando dinheiro com nosso show por aí. Vem aqui filma e nunca nem traz uma image, nem diz o que esta fazendo...* A folclorista em questão fica intrigada com os interesses dos visitantes pela cultura Laranjeirense. A maneira que eles lidam com os folcloristas em épocas de festival, acaba sendo uma relação de assédio e “consumismo cultural”. O que alguns brincantes consideram muito bom, por entender tais interesses como valorização e notoriedade de seu “trabalho”, para outros há um interesse de “lucro financeiro” por trás dessas relações, como afirmou D. Cormélia, na entrevista citada anteriormente.

Provavelmente isso ocorre pelo fato de Laranjeiras ser uma cidade bastante fértil de manifestações culturais o que acaba por atrair olhares curiosos de turistas de muitos lugares dentro e fora do país. Para uma cidade pequena com pouco mais de 36 mil habitantes, abrigar tantas tradições culturais é no mínimo curioso.

Existem pelo menos vinte grupos folclóricos em Laranjeiras, vejamos os nomes de alguns deles: Chegança, Taieiras, Cacumbi, Parafusos, São Gonçalo do Amarante, Reisado da Nadir, Samba de Coco, Bacamarteiros, Samba de Pareia, Drama, dentre outros, cuja maioria tem um grupo mirim, e em alguns casos também um grupo de adolescentes, a exemplo do São Gonçalo do Amarante.

Entendemos que essa fertilidade cultural se dá pelo esforço dos folcloristas em manter vivas, as tradições entre as novas gerações, algo que tem dado certo ao longo dos anos. Esta é uma questão de que se ocupa D. Nadir despertar o interesse dos jovens pelas

³⁰ Brincante do Samba de Pareia, D. Cormélia é a pessoa que D. Nadir considera capaz de substituí-la quando não mais puder cantar e dançar nos grupos, pois a brincante além de ser uma das mais experientes folcloristas de Laranjeiras é também uma mulher de personalidade forte e com força para liderar, pré-requisitos essenciais, segundo D. Nadir, para sucedê-la.

tradições culturais, pois a não participação da nova geração nos grupos culturais é uma ameaça a existência das tradições populares.

Foi pensando em preservar o folclore sergipano, que o Senhor José Sobral idealizou o Encontro Cultural de Laranjeiras. Segundo D. Nadir, na história da prefeitura dessa cidade seu Sobral foi o único prefeito (o falecido ex-esposo da atual Prefeita D. Ione Sobral), que valorizou e investiu devidamente no folclore laranjeirense.

Mas mesmo sendo o Encontro Cultural de Laranjeiras, um lugar de fomento e "visibilidade" para a cultura popular da cidade, nem tudo funciona as "mil maravilhas". Os folcloristas mantêm suas tradições a custa de muito esforço e resistência. Segundo D. Nadir, falta políticas públicas que proporcione melhores estruturas para os grupos folclóricos de Laranjeira, através de apoios financeiros para a manutenção dos mesmos. As verbas destinadas aos folcloristas são irrisórias e pontuais, geralmente viabilizadas em datas comemorativas quando os grupos se apresentam.

Embora D. Nadir afirme *"a gente faz a cultura é por amor, não é por dinheiro não, é por amor..."* ela sabe que precisa de recursos financeiros para continuar mantendo suas tradições. Por isso reclama da má distribuição da renda do Encontro Cultural entre os participantes folcloristas e os artistas consagrados da "Música Popular Brasileira", que privilegia dentre outras distinções os cantores promovidos pela mídia televisiva. Alguns exemplos dessas predileções são: a estrutura dos palcos para as apresentações. Enquanto os folcloristas são relegados a se apresentarem em palcos pequenos, equipados com má qualidade e má localização, os cantores da MPB são privilegiados com palcos grandes, com ótimos equipamentos e excelente localização. Os cachês também não são privilégios dos folcloristas.

Como militante de sua arte, a "folclorista" D. Nadir, como se auto-intitula, luta pela melhoria do folclore laranjeirense. Mulher determinada, forte, "não tem papas na língua" e não precisa de mediador para defender os interesses de suas tradições culturais, faz-se entender em alto e bom som. Inclusive viajou várias vezes para outros estados brasileiros representando os grupos da sua cidade em debates sobre o folclore nordestino/brasileiro.

Deve-se também ao Senhor José Sobral, a primeira viagem dos grupos folclóricos de Laranjeiras para fora do estado há 41 anos, quando o mesmo reuniu os folcloristas da cidade para se apresentarem em Brasília. A partir daí passaram a viajar para lugares como

São Paulo, Pernambuco, Ceará, Rio de Janeiro, Bahia dentre outros, difundindo e fortalecendo a cultura sergipana, através das trocas de conhecimento com outros agentes culturais. D. Nadir é uma das principais representantes da cultura popular sergipano-nordestina. Sua falta de escolaridade não é barreira, quando o assunto é “folclore”. Reitera sua cunhada, a brincante do samba de pareia D. Cormélia:

Reconheço o valor que Nadir tem (...), sei que ela é uma grande artista e poderia estar melhor se tivesse alguém para lhe patrocinar, pois todo mundo que vem aqui não procura pelas outras pessoas do grupo, vem atrás dela, mas a maioria só quer usufruir e pronto, não faz nada pra ajudar(...). Acho também que Nadir precisa melhorar seu comportamento nas apresentação, por que o que ela tem de falar, chamar à atenção da gente, ela diz na frente de todo mundo e isso é errado, eu chamo muito à atenção dela por causa disso. O artista na frente das pessoa tem que manter uma certa aparência, não pode falar de qualquer jeito eu acho ela errada por isso. Mas ela é muito importante pro grupo, tem muitas coisa que ela resolve sozinha, pois se ela não falar, ninguém fala. A gente é grande artista, você precisa vê o show que fizemos essa semana em Aracaju, meu grande sonho é ir pro Faustão, Avemaria maior alegria do mundo seria ver a gente naquele programa. (entrevista cedida em janeiro de 2012).

A seguir ilustração de D. Cormélia, brincante do Samba de Pareia:



Figura 29

Fonte: Arquivo da autora. Ano: 2012

O desejo de D. Cormélia ir para Faustão, vem da admiração que ela nutre pelo trabalho de D. Nadir e pelo orgulho que tem das tradições folclóricas. Para a brincante suas manifestações são tão belas e importantes quanto as apresentações artísticas que a mídia televisiva apresenta em programas como “Faustão”. Uma vez que o Samba de Pareia deixou de ser funcional para ser espetacular, as demandas de apresentações aumentaram e sua visibilidade também. Nos encontros culturais dentre outros eventos dentro e fora da cidade pessoas filmam, fotografam e entrevistam o grupo, segundo D. Cormélia, essa notoriedade pode se estender a um programa de televisão (Faustão). Este tipo de raciocínio demonstra a autoestima dos folcloristas laranjeirenses e o orgulho por suas tradições, pois entendem que a influência positiva da mídia pode ser muito bom para o prestígio e valorização do folclore sergipano. Para SILVA (2012: p.22):

Tornou-se moeda corrente a afirmação de que no “mundo de hoje” as coisas para existirem socialmente têm de ser visibilizadas pelos dispositivos midiáticos. Para os entusiastas, por exemplo, sem a mídia só há o deserto.

Assim como D. Cormélia, muitas pessoas valorizam o folclore laranjeirense, bem como o trabalho de D. Nadir por reconhecer a importância da cantora para o folclore brasileiro. Muitos querem usufruir de seus conhecimentos e “consumir sua cultura”, nem sempre para se beneficiar financeiramente, e sim com o intuito de aprender e difundir sua sabedoria, acreditando ser de grande relevância social, como afirma o goiano Daniel César, estudante de farmácia pela Universidade Federal da Bahia, deixou sua terra natal e mudou-se para o Nordeste impulsionado dentre outras coisas, pelos estudos da cultura popular nordestina e para conhecer a “Voz da Mussuca”.

Como um bom apreciador da cultura popular, após ouvir o CD “Vozes da Mussuca” não pensava em outra coisa senão conhecer D. Nadir. Então no ano de 2002, resolveu ir ao encontro da cantora e, desde então, Daniel passou a morar na Bahia, pesquisar saberes populares relacionados a sua área de conhecimento, tendo D. Nadir, a quem chama de “mãe do canto”, como uma das suas principais referências da sabedoria popular. Diz Daniel:

Nadir tem uma importância máxima na cultura popular brasileira, ela tem uma memória musical, que conta coisas da história do Brasil, da nossa formação social, das nossas características. Com ela, estão guardados versos que dizem de várias épocas..., dizem de todos nós brasileiros. Eu tenho um orgulho muito grande de está perto dela, porque eu sei do imenso valor que ela tem, com Nadir está guardada uma memória de cultura. Num período de globalização, mestres como Nadir são imprescindíveis, porque nos diferenciam quando parece que toda cultura esta massificada (...) Para mim seu canto é único, muitas vezes tentei conceituar, mas o que eu sinto vai além disso, é uma vontade de ter esse canto para comigo. Não quer dizer que qualquer pessoa cantando, me emociona, quando ela canta que o Brasil é meu, é que me chama pra guerra... É uma relação de transe que eu tenho em alguns momentos quando escuto a voz de Nadir (entrevista concedida em janeiro de 2012)

Segue ilustração do goiano Daniel César estudante de farmácia com D. Nadir:



Figura 30

Fonte: Arquivo da autora. Ano: 2007

Além dos visitantes, também os conterrâneos de D. Nadir reconhecem sua importância, a exemplo do Mestre da Chegança, Zé rolinha³¹:

Nadir vem de uma família muito batalhadora, trabalhava de marisqueira e caiera, e nas horas vaga pra fugir do sofrimento, cantava o que

³¹ Líder folclorista o senhor José Ronaldo, mais conhecido como Zé Rolinha, é Mestre das manifestações folclóricas Lambe Sujo e Chegança, duas tradições centenárias de Laranjeiras, cidade onde nasceu e vive até os dias atuais. Diz ter conhecido D. Nadir quando ambos eram jovens e que acompanhou sua trajetória que em alguns momentos (afirma) se confunde com a dele. Entrevista cedida em março de 2008.

aprendeu. (...) A amiga Nadir é uma grande trovadora, uma grande cantora que aprendeu com o seu mestre que também era seu pai Paulino, o saudoso Paulino! Uma pessoa muito procurada bastante conhecida pelo seu sapateado pela sua voz, onde ela esta as pessoa já diz: ali é a Nadir e corre pra vê. Hoje é uma grande artista, uma grande cantora, muito importante e reconhecida no nosso estado e algumas partes do Brasil, Em Brasília num seminário que participamos, fomos convocados a participar ela foi bastante conhecida pelo seu potencial da cultura popular, então a gente tem que tirar o chapéu pra Nadir, porque Nadir é... Nadir da Mussuca, a nega Nadir quando ela começa fazer o sapateado dela, é chamativa, vale a pena se vê a cultura cantada pela nega Nadir, é com muita satisfação que falo e dessa forma que eu vejo a Dona Maria Nadir dos Santos. (entrevista concedida em abril de 2012).

Segue ilustração do Mestre Zé Rolinha em apresentação com seu grupo, Chegança em Laranjeiras – SE:



Figura 31

Fonte: Arquivo da autora. Ano: 2012

D. Nadir também se reconhece como “uma grande mestra” da cultura popular e afirma que para chegar onde chegou precisou ter muita resistência, reitera (FRIGERIO 2000, p. 28): “Las prácticas culturales negras fueron usualmente concebidas como una forma de resistência cultural - la esclavitud primero, a la marginalización social y cultural después”. Afirma D. Nadir: “*ser folclorista é manter viva a raiz da cultura brasileira*”.

Acredito que a cultura popular brasileira, e mais especificamente a nordestina, se mantém viva em virtude de suas características marcantes, pois embora ela se recrie, se transforme, se ressignifique, a cultura popular tradicional continua existindo através de células identitárias que fazem com que a reconheçamos em suas bases.

Contudo D. Nadir entende que a memória tem suas falhas e, sabe da importância dos registros teóricos para a preservação de uma cultura, ou seja: o uso da escritura pela fragilidade da memória³². Por isso deseja que as músicas cantadas por ela, que ainda não foram gravadas em CD, sejam copiadas e registradas como do povo da Mussuca, pois mesmo tendo um repertório amplo, afirma que muitas músicas se perderam no esquecimento, isso porque a memória e o esquecimento andam lado a lado.

4. CAPÍTULO III – Polifonia e Memória

4.1. Discurso polifônico

Mikhail Bakhtin emprega o conceito de polifonia na análise da obra de Dostoiévski como um jogo de multiplicidade de vozes ideologicamente distintas e resistentes ao discurso do autor. Segundo Bakhtin, Dostoiévski criou um novo tipo de pensamento artístico chamado “polifônico”, esse pensamento corresponde às múltiplas vozes existentes em sua obra, além da própria voz. (BAKHTIN,1997, p.4): “Dostoiévski não cria personagens mudos, mas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele”.

E essa liberdade presente nos personagens dostoiévskianos, se encontra também no canto de D.Nadir, que interpreta e cria suas canções repletas de “vozes” ambíguas, que dialogam livremente em sua performance musical. Pensando bakhtinianamente, essas vozes são enunciados sociais, que constituem as ideias de um indivíduo, nesse caso específico, as ideias de D. Nadir. Corrobora VIGOTSKI (2009: p.10):

³² Ver melhor em (ZUMTHOR 2001).

(...) é na trama social, com base no trabalho e nas ideias dos outros, nomeados ou anônimos, que se pode criar e produzir o novo. Não se cria do nada. A particularidade da criação no âmbito individual implica, sempre, um modo de criação e participação na cultura e na história.

De acordo com esta citação, pode-se dizer que o canto de D. Nadir se constitui a partir de uma consciência coletiva, do mesmo modo também se compõe a interpretação teatral, ou seja, de múltiplas consciências e vontades afins e contrárias. Desde que as “vozes” estejam dialogando de forma equipolentes, pois na polifonia pode haver ambiguidades, mas não pode haver hierarquias. Para BEZERRA (2005: p. 195):

A relação de contradição é um dos aspectos da polifonia em Bakhtin, não basta que haja diversas vozes, antes é preciso que elas se constituam, por meio do diálogo, em pontos de vistas contraditórios.

Em outras palavras, para o autor a contrariedade é uma das essências da polifonia. Acredita-se nesta pesquisa que o principal princípio da polifonia é o diálogo, ou seja, para ser polifônico tem que ser dialógico e estar na mesma instância, não necessariamente sendo contrários ou afins. Contudo, este raciocínio se trata de mais uma interpretação, dentre tantas outras sobre a abordagem em pauta, o que torna o uso do tema um tanto quanto arriscado.

Segundo MALETTA (2005: P. 45) o conceito de polifonia “vem do grego e significa muitos sons, várias vozes. E é exatamente com essa definição que a Música se apropria do termo, utilizando-o para a música em que duas ou mais linhas melódicas (isto é vozes ou partes) soam simultaneamente”. Mas, segundo estudiosos é a partir da Idade Média que o termo em questão é utilizado na música. Vejamos: (ROMAN, 1993, p. 2):

Polifonia é o nome dado a um estilo de música que se desenvolveu na Idade Média. Embora não haja unanimidade entre os estudiosos com respeito à origem da polifonia, não parece haver dúvidas quanto às suas raízes populares e também quanto à sua oposição ao canto monódico da Igreja, o canto gregoriano. Os primeiros documentos descrevendo rudimentos de polifonia datam o século IX.

A partir do século XIX podemos ver uma outra acepção, do russo Mikhail Bakhtin, criada para falar da obra literária do autor igualmente russo, Dostoiévski. Para alguns

pesquisadores da área musical, Bakhtin faz uso do termo de maneira metafórica e outras tantas pessoas fazem uso equivocadamente, a ponto de adulterá-lo em sua acepção original. (ROMAN, 1993, p. 207):

A polifonia é um conceito muito caro à lingüística contemporânea. Utilizada metaforicamente por Bakhtin, na análise da obra de Dostoiévski, e por Lacan, na caracterização do inconsciente, participa hoje do acervo conceptual de diversos ramos da ciência da linguagem. A leitura de variados trabalhos que abordam a questão da polifonia em lingüística mostra que não há, no entanto, homogeneidade em sua aplicação. Juntamente com a tendência redutora, há aqueles que ampliam o conceito, chegando a adulterá-lo.

E ainda (ROMAN, 1993, p. 208):

O objetivo deste trabalho é recuperar o sentido da polifonia trazido da música medieval (...), bem como apontar impropriedades na tentativa de aproximação de linhas teóricas, através da articulação dessa metáfora.

No Brasil, alguns autores de distintas áreas artísticas (dança, teatro, artes visuais, literatura...) vêm utilizando o referido termo em suas pesquisas a exemplo do Dr. Ernani Maletta³³, que defendeu sua tese de doutoramento “A formação do ator para uma atuação polifônica” a qual uso como uma das referências deste trabalho. O autor aborda o conceito de polifonia na formação do ator (MALETTA, 2005: p. 53):

Ator polifônico é aquele que, tendo incorporados conceitos fundamentais das diversas linguagens artísticas, é capaz de, conscientemente, se apropriar deles (...), ou seja, pode atuar polifonicamente apropriando-se das várias vozes autoras desses discursos.

³³ Defendeu a tese na Escola de Artes Cênicas da Universidade Federal de Minas Gerais no ano de 2005, foi meu Professor nessa Universidade da disciplina “Teatro e Polifonia”, a qual cursei como aluna especial da pós-graduação no primeiro semestre do ano de 2006.

Diante de muitos pontos de vistas sobre o mesmo tema, esta pesquisa se consolida com o pensamento de alguns autores, contudo não atribui nenhum valor as ideias daqueles que são contrários a apropriação da palavra por áreas distintas da música. O objetivo aqui é ampliar as possibilidades de aplicabilidade da acepção polifônica, mesmo correndo o risco de estar fazendo uma apropriação que seja considerada indevida. E desta forma identificamos na polifonia (abordada por Bakhtin), uma acepção que contempla bem às ideias desta pesquisa.

Da mesma maneira que BAKHTIN (1997) classificou a obra de Dostoiévski como sendo polifônica a partir da ideia de liberdade nos personagens, bem como MALETTA (2005) afirmou que é preciso uma formação com princípios e práticas (adequados) este trabalho também pretende chamar à atenção para as “vozes” (enunciadoras), autoras do discurso polifônico que compõem a memória e potencializa a oralidade interpretativa, por acreditar que o uso consciente da palavra (oralidade) em suas atribuições contribui para dar sentido ao trabalho artístico. (BAKHTIN, 1999: 96):

(...) A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial. É assim que compreendemos as palavras e somente reagimos àquelas que despertam em nós ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida.

Assim como as palavras, o canto também está carregado de conteúdos ou de sentidos ideológicos ou vivenciais. Por exemplo, no canto de D. Nadir ecoam diversas vozes ideológicas. São as vozes que rememoram, as vozes que vivenciam e as vozes que criam. (BAKHTIN, 1997: p. 203):

Um membro de um grupo falante nunca encontra previamente a palavra como uma palavra neutra da língua, isenta das aspirações e avaliações de outros ou despovoada das vozes dos outros. Absolutamente. A palavra ele a percebe da voz de outro e repleta de voz de outro (...). O próprio pensamento dele já encontra a palavra povoada.

D. Nadir defende e reafirma as vozes da ancestralidade através das memórias de suas vivências da infância e adolescência ao lado de seus pais, parentes e conterrâneos. Na

mesma medida, ela vivencia, questiona contrapõe e dialoga com as vozes contemporâneas, intrínsecas ao seu discurso e que constituem sua memória criadora porque o que gera a criação artística é o conflito e/ou a harmonia das vontades ideológicas, ou seja, são os múltiplos desejos, as múltiplas ideias coletivas no mesmo discurso.

Como diria Paul ZUMTHOR (2001, p. 20) “o Múltiplo se manifesta no seio da unidade”. E esta, está preenchida de “outros” que a torna viva, eloquente e potente. De um modo geral, é possível dizer que o discurso em arte é uma síntese de ideias geradoras de uma nova ideia em constante e inconcluso diálogo, pois a concretude de uma obra de arte se dá apenas no encontro (dos sujeitos) das partes envolvidas: a obra e o criador, obra e o espectador.

4.2. Memória como potência da oralidade

A palavra Memória vem do Latim Memor que significa “aquele que se lembra”. Nas diversas fontes em que se buscou a acepção da palavra Memória, encontrou-se como sinônimo o verbo lembrar. De um modo específico, lembrar quer dizer recordar, Contudo recordar é apenas uma, das várias especificidades da memória. A ciência refere-se à memória como uma faculdade humana de conservar, recordar e transmitir informações, sentimentos e experiências, bem como sua relação com os processos cognitivos. Também no mito se encontra explicações para o termo. Segundo ROSÁRIO (2000: p. 3):

Conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas. Por outras palavras, aprende-se não só como as coisas passaram a existir, mas também onde as encontrar e como fazê-las ressurgir quando elas desaparecem.

Mitologicamente a palavra deriva de Mnemosine, a deusa da memória, filha de Géia e Urano³⁴. Tendo se unido a Zeus gerou nove filhas: as Musas, cantoras divinas que tinham por função primeira presidir as diversas formas do pensamento. Elas também eram chamadas de Mnéias, plural de Mnemosine. Supunha-se que elas haviam sido chamadas:

³⁴ Ver melhor em (ROSÁRIO: 2000)

Mélete, "a que pratica"; Mneme, "a que recorda"; e Aede, "a que canta". (ROSÁRIO, 2000: p. 2)

O poeta, portanto, tem na palavra cantada o poder de ultrapassar e superar todos os bloqueios e distâncias espaciais e temporais, um poder que lhe é conferido pela Memória (Mnemosine) através das palavras.

Na cultura popular, a memória esta intrinsecamente ligada à tradição oral. Esta por sua vez é a principal forma de transmissão de conhecimentos históricos entre as gerações nas comunidades populares, principalmente nas tradicionais, de matrizes africanas e/ou indígenas (ROSÁRIO, 2000: p. 4): “o papel da memória não é apenas o de simples reconhecimento de conteúdos passados, mas um efetivo reviver que leva em si todo ou parte deste passado”.

Em diversas partes do mundo, sobretudo onde existem povos da diáspora africana, os chamados “afrodescendentes”, muitas culturas foram (re) criadas a partir das memórias guardadas e passadas de geração para geração, através da oralidade. A cultura (híbrida) brasileira é um exemplo desta reflexão. Resultante de diversas culturas preserva costumes centenários, os quais foram difundidos no país através de ensinamentos orais, sendo recriados e resignificados mantidos até a atualidade, como é o caso da religião e da culinária de matriz africana, dentre tantas outras tradições.

Mas sabe-se que nem sempre a memória é eficaz, às vezes, não se consegue lembrar algo, mesmo que seja muito importante. A velha guardiã de tantos fatos, imagens, coisas..., também tem suas limitações as quais denominamos esquecimento. Os termos de sentido oposto “lembrar” e “esquecer” são duas forças equipolentes na função da memória.

Para os romanos, a memória é considerada indispensável à arte retórica, uma arte destinada a convencer e emocionar os ouvintes por meio do uso da linguagem. A interpretação musical está diretamente ligada à memória, pois é ela que ativa o pensamento criativo tanto do vivido quanto do imaginário.

O imaginário é outra face da memória que nos permite criar, com base no não vivido, ou seja, um intérprete musical e/ou teatral pode interpretar histórias relacionadas a fatos que não foram vividos por ele, através do acesso a dados sobre o fato ocorrido, ou

mesmo de uma história inventada. A imaginação permite reconstituir, presenciar, criar fatos e acontecimentos, pois ela é capaz de ultrapassar fronteiras e ir além do tempo e da existência concreta.

4.3. Memórias coletadas

As memórias aqui relatadas abordam as experiências práticas por mim vivenciadas ao longo do curso de mestrado, junto a UNICAMP. A primeira vivência se deu no curso da disciplina “Laboratório de criação: investigação sobre o trágico” ministrada pelos professores Marcelo Lazzaratto, Verônica Fabrini e Grácia Navarro, na Pós- Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da UNICAMP no segundo semestre de 2012.

Inicialmente, não pensei em fazer relação dos estudos da memória como potência da oralidade, com os estudos sobre o trágico. Cursar a disciplina foi uma “linha de fuga” diante de tantos estudos teóricos, vi a oportunidade de uma experiência teórico-prática. Pois não é comum encontrar disciplinas práticas em cursos de pós-graduação em artes da cena na UNICAMP, então além de exercitar meu corpo, quis experimentar um gênero teatral (tragédia) pouco estudado por mim ao longo de minha carreira artística.

No início do curso dessa disciplina, numa breve conversa com o Professor Marcelo Lazzaratto, falei sobre a proposta desta pesquisa em linhas gerais e imediatamente o professor levantou a possibilidade de relacionar o tema da pesquisa com um dos principais elementos da tragédia, que é o coro. Essa sugestão (re) direcionou o meu olhar para a disciplina, me possibilitando vê-la não apenas como uma linha de fuga e/ou exercício para o corpo da atriz, mas também como corpus para esta pesquisa.

Os trabalhos práticos tiveram como foco principal a busca do corpo trágico³⁵, ou seja, preparar o corpo do intérprete teatral para espetáculos de tragédias antigas. Partindo desta ideia, tivemos nas aulas ministradas pelos três professores (já citados) procedimentos intitulados como “o corpo árvore”, “campo de visão” e “o corpo em transe”. Cada um destes foi ministrado por um dos professores, a saber: o primeiro por Verônica Fabrini, o

³⁵ Nesse sentido deve-se entender “corpo trágico”, como uma totalidade de elementos interpretativos, ou seja, toda e qualquer tipo de ação do intérprete teatral, seja ela ação física e/ou vocal.

segundo por Marcelo Lazzaratto e o terceiro por Grácia Navarro com a finalidade de aumentar as possibilidades gestuais dos corpos, para que estes ampliassem seu repertório interpretativo, de modo mais orgânico e criativo, com menos vícios.

Dentre os três procedimentos o “campo de visão”, foi o que mais identifiquei possibilidades de relação com esta pesquisa. Descrevê-lo-ei: numa sala ampla e vazia o grupo de estudantes foi distribuído em três linhas retas, uma espécie de retângulo inconcluso, como no exemplo a seguir:

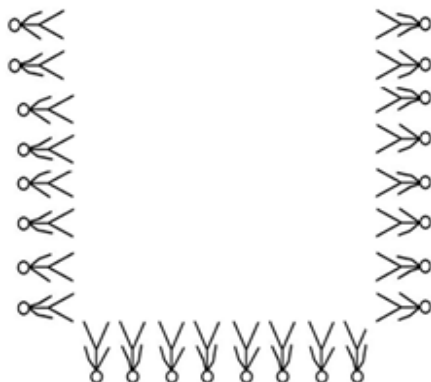


Ilustração 03: Disposição inicial para o procedimento “campo de visão”

Cada participante posicionava-se de pé, um ao lado do outro, numa distância de aproximadamente meio metro: pés paralelos, braços ao longo do corpo, coluna alinhada, joelhos levemente flexionados, cabeça e foco (olhar) para frente de cada um. Esse momento era chamado de “ponto zero”. Nesta posição, os corpos estariam em estado de “neutralidade”, mas não significava relaxados, deviam estar em prontidão para, a qualquer momento, reagirem ao primeiro estímulo gerado pelo condutor da dinâmica, nesse caso o professor Marcelo Lazzaratto.

A cada palma emitida pelo professor os intérpretes deviam reagir imediatamente com um gesto “aleatório” e em seguida contê-lo. Nesse sentido o aleatório não significa de qualquer jeito, mas sem planejar, ou seja, improvisado, porém com qualidade e consciência corporal. Essa etapa era chamada de “ponto um” e durava aproximadamente dez minutos³⁶.

³⁶ Esse tempo pode variar de acordo com a necessidade de cada trabalho. Nesse caso específico durava relativamente pouco, porque tratava-se de uma aula onde a prática não podia durar mais que uma hora e meia, mas se essa dinâmica for usada em outros processos de montagem e /ou treinamento, poderá durar o tempo que o condutor achar necessário.

Recomeçava-se sempre partindo do ponto zero, ao ponto um, quando os gestuais estivessem mais fluidos, passava-se para próxima etapa.

A ação posterior era sair do formato inicial (ponto zero) e deslocar-se livremente pelo espaço, construindo gestos aleatórios e emitindo sons que correspondessem aos gestuais, ocupando-se apenas com a clareza e a fluidez nos movimentos, tendo como subtexto a busca do corpo trágico. Essa etapa era autoinvestigativa e consistia no desenvolvimento da consciência corporal. Cabia ao intérprete observar como seu corpo respondia aos estímulos da dinâmica.

Na etapa seguinte, o professor chamava um dos participantes da dinâmica e este passava a liderar os demais. A ação se dava da seguinte maneira: ao ouvir seu nome, a pessoa passava para “frente” do grupo e imediatamente assumia a liderança. Era uma espécie de Corifeu³⁷ a quem todos deviam seguir repetindo seus gestos. Nesse momento atentava-se para a única regra do “jogo”, que é: o intérprete só se movimentava para seguir o líder se ele estivesse no seu “campo de visão”, ou seja, se o líder não fosse visualizado, a pessoa ficaria congelada até que ele entrasse novamente em seu campo de visão.

Marcelo Lazzaratto dizia que ao “congelar”, o corpo do intérprete tinha que conter a energia da dinâmica, mesmo estando parado, pois quando voltasse a movimentar-se com os demais não devia haver distinção na pulsação dos gestos. O fluxo energético tinha que estar instaurado para que os movimentos não fossem meras imitações e sim apropriações gestuais para uma criação coletiva.

Na verdade, o foco dessa etapa eram os gestos e não necessariamente uma pessoa, quer dizer, seguia-se a movimentação que reverberava entre os demais envolvidos da “cena”, ou seja, o movimento do líder se propagava entre os participantes e naturalmente estes se tornavam liderança de quem os viam. Desse modo, o que precisava estar no campo de visão era o gesto proposto da pessoa escolhida pelo condutor da dinâmica.

Os principais objetivos desta etapa foram: ser propositivo sem ser arbitrário, liderar pensando no coletivo e se deixar afetar pela coletividade. Isso significa que não devia existir hierarquia gestual, o que havia era uma referência inicial que se difundia entre o grupo e se corporificava numa unidade de movimentos. É exatamente nessa etapa que se evidencia para mim, com mais clareza, os elementos polifônicos. Ou seja, os corpos

³⁷ É a pessoa que lidera o coro grego das peças trágicas, espécie de regente.

deviam dialogar na mesma esfera, confluindo os gestos individuais para formar um só corpo, o corpo coletivo. (BAKHTIN, 1997, p. 21):

É precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento.

Pode-se dizer desta experiência, que varias “vontades” (vozes³⁸) gestuais confluíram para formar um discurso polifônico e a partir deste criaram uma memória (gestual) coletiva. Este é o papel do campo de visão, compor coletivamente buscando uma unicidade “gesto-vocal”, onde corpo e voz são uma única coisa. Como num coro, onde várias vozes se fundem para entoar um só canto.

Por esta razão, sabiamente Lazzaratto falou da possibilidade de relação do objeto de estudo desta pesquisa (a polifonia na memória: uma potencia da oralidade) com o coro trágico, justamente por entender que o coro é porta-voz de muitas e distintas vozes, que se coadunam num único discurso, nesse caso em específico, o discurso trágico, que por sua vez é polifônico, pois nele estão presentes as várias vontades de uma tragédia. O campo de visão por sua vez, pode ser visto como um coro de “Vontades (vozes) gestuais” em processo de construção e afinação de um repertório.

No campo de visão do Lazzaratto, tanto quanto nos demais procedimentos ministrados pelas professoras Verônica Fabrini e Grácia Navarro, os intérpretes a partir da proposta da disciplina em questão buscavam potencializar seus gestuais contemporâneos através da memória trágica, e essa busca individual era potencializada pelo coletivo (VALES, 2010, p. 3):

A memória coletiva fornece dados para a constituição das memórias individuais. Sendo assim, a memória estaria contida na sociedade que a (re) constrói. Para essas memórias, são pinçados do passado fatos que de alguma forma se relacionam com o presente, na medida em que outros tantos podem ser literalmente esquecidos. É inegável a existência de diversas memórias coletivas, por discutível que possa ser, seja a respeito de ideais de vida, valores nacionalistas ou religiosos.

³⁸ Nesse sentido vozes esta se referindo as várias expressões corporais

E dessa maneira concluímos a disciplina, cujo resultado derivou de todos os procedimentos, em especial do campo de visão. Construimos cenas a partir de fragmentos dos textos de algumas tragédias antigas, tais como: Prometeu, Fausto, Antígona, Ifigênia, dentre outras, visando um diálogo entre passado e presente, para compor um discurso cênico.

Criamos um coro espécie de personagem mítico que em alguns momentos representava o indivíduo, noutros representava o coletivo, partindo da ideia de que somos indivíduo e coletivo simultaneamente. E a partir desta reflexão, compusemos as cenas.

Iniciamos a apresentação, cuja instalação preambulou-se com o formato do ponto zero do campo de visão. Em sequência formamos um bloco guiado pelo intérprete que faria a primeira cena que foi “Prometeu acorrentado”. Nesse momento éramos uma só pessoa, cujo gestual era a propagação do indivíduo personagem para o coletivo. Assim, ambos dialogavam mutuamente criando um discurso (cênico) polifônico.

Dessa maneira as demais cenas foram apresentadas, umas imbricadas nas outras quando atuamos polifonicamente, potencializados pela memória trágica. Nessa disciplina, a oralidade era potencializada pela memória e ela por sua vez contaminada pelos gestos do corpo trágico. Faço uso das palavras do professor Lazzaratto, que dizia: “a ideia era colocar a palavra no gesto e o gesto na palavra”.

Já na experiência com a disciplina “improvisação pela palavra”, também ministrada pelo professor Marcelo Lazzaratto, no curso de graduação em Artes Cênicas da UNICAMP, buscou-se compor o corpo do personagem a partir do discurso verbal. Daí meu interesse em acompanhar a disciplina, pelo fato dela usar a palavra como principal instrumento de criação da personagem.

Minha participação nessa disciplina foi como ouvinte, contudo frequentei assiduamente as aulas, quis acompanhar todo o processo, do início ao fim, pois visava identificar ao longo do semestre, os mecanismos utilizados pelo professor para impulsionar a criação dos jovens intérpretes a partir da palavra improvisada. Em cada etapa do processo de criação cênica encontrei pontos de convergência com o objeto desta pesquisa, sobre os quais passarei a discorrer.

Na primeira etapa o Professor Marcelo Lazzaratto solicitou que cada aluno intérprete, criasse um personagem iniciando pela escrita da gênese que consiste em

“inventar” uma história de vida (lógica), para o personagem, situando-o num contexto histórico, geográfico, social, familiar, dentre outros.

O próximo passo foi vestir o personagem, ou seja, caracterizar com figurino de acordo com a gênese elaborada, e, por fim, submetê-lo a uma entrevista, que se dava da seguinte maneira: o intérprete saía da sala e ao sinal do professor, voltava como personagem. Sentava-se numa cadeira em frente às demais pessoas da turma, que formavam uma plateia num dos lados da sala. A partir daí, começava a entrevista. As perguntas eram feitas pelo professor e demais colegas, de um modo geral, versavam sobre a vida do personagem.

Na medida em que o personagem ia respondendo às perguntas, sua história ia sendo criada, ele ia passando a existir em cena. O critério para as respostas é que elas deviam ter coerência com a gênese construída, pois até o presente momento, os personagens ainda não tinham entrado em cena, existiam apenas no campo das ideias. No momento em que o intérprete entra na sala, é que ele vai dando forma, ritmo, cor, ondulações, enfim, vida ao personagem.

Ao final da entrevista, o aluno intérprete saía da sala, ainda como personagem, voltava descaracterizado e era submetido a uma avaliação pelos entrevistadores (professor e alunos). Esse momento consistia em apontar o que funcionou na composição e o que precisava ser melhorado, assim o aluno intérprete passava para a próxima etapa, incumbido de resolver os problemas apontados pelo professor e pela turma.

A primeira etapa durou pouco mais de um mês, e todos os 22 alunos participaram. Iniciou-se então, a segunda fase, na qual os jovens intérpretes deviam como critério inicial, não cometer os mesmos “erros” da etapa anterior, era necessário “lembrar” das avaliações do processo da primeira fase para iniciar a segunda.

Formaram-se duplas, cujo critério de escolha do parceiro era ter afinidades entre as histórias dos personagens. Feito isso, criou-se um roteiro de cena, considerando as seguintes questões: Quem eram os personagens? Onde estavam? O que faziam? E para quê faziam? A partir daí iniciavam a cena improvisada, tendo como referência para o desenvolvimento apenas o roteiro criado anteriormente.

A cena se desenrolava em três etapas realizadas em dias distintos. A primeira etapa era a apresentação do conflito, a segunda era a problematização do conflito e a última a

conclusão. No final da apresentação de cada cena, havia uma avaliação do professor e da turma, com intuito de apontar os avanços e/ou problemas com a construção dos personagens. A prática de avaliação processual era bastante interessante para os alunos exercitarem o senso crítico e aprender observando os erros e acertos dos colegas. Uma forma muito comum de aprendizado na cultura popular, ou seja, pela observação.

Um fato curioso no processo de construção dos personagens foi que, os alunos intérpretes tinham entre 18 e 22 anos de idade, e os personagens criados pela maioria deles, eram adultos de no mínimo 25 anos idade. Mesmo os que tinham idade próxima a do ator, tinham histórias (experiências) extremamente diferentes. O que exigia do intérprete muita atenção e estudo da gênese para realizar uma construção e atuação verossímil.

Os jovens alunos tinham interesse de experimentar-se fazendo algo distante de sua realidade, colocando-se na situação de outra pessoa, apropriando-se da vida de outro alguém. Para tal, precisavam contar com várias vozes para construir um novo discurso potencializado pela memória. (MALETTA 2005, p. 27)

A arte teatral por essência compreende diversas linguagens artísticas, sendo cada uma dessas linguagens, uma instância discursiva, portanto, o teatro se constitui como uma obra polifônica, onde dialogam os múltiplos discursos provenientes de muitas vozes criadoras do espetáculo.

Nessa etapa, a polifonia na memória se apresenta de forma mais contundente, pois as “vozes” dramáticas dialogam para criar o discurso cênico. São elas: a voz da imaginação e a voz da criação do intérprete, a voz do professor e a voz da turma, todas afetando-se mutuamente para gerar um devir personagem.

Na terceira e última etapa, as regras eram as mesmas da etapa anterior, o diferencial foi que, as cenas foram compostas com um maior número de intérpretes. Nessa fase esperava-se dos intérpretes mais verossimilhança nas atuações e na estruturação das cenas considerando que os mesmos já haviam construído os personagens com suas histórias, seus gestuais, seus conflitos... Restavam-lhes apenas potencializar sua atuação pela memória constituída pelas diversas vozes do discurso polifônico.

Para o professor da disciplina, o que se buscava na construção do personagem a partir da palavra era uma base do pensamento com a ideia de construir memórias, estados e lógicas que o intérprete precisava para delinear bem a ação imaginária. Segundo

Lazaratto: *A palavra está a serviço do acontecimento, e este por sua vez é a coisa mais importante do teatro, a palavra cênica tem que ter força de ação, não de explicação, por isso ela é acontecimento.*

A partir dessa reflexão pode-se dizer que a palavra revela a memória. As memórias nas palavras fazem com que o artista esteja mais pronto para uma improvisação potente e coerente com as circunstâncias.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação nasceu do interesse da autora pelos saberes populares, bem como da observação pessoal da sua trajetória artística sobre os princípios e práticas para o bom uso da voz no trabalho dos intérpretes da música e do teatro, ambas áreas de interesse integradas em seu processo de formação artística.

A autora lança mão da memória pessoal para corroborar a sua hipótese de pesquisa, ou seja, a memória como elemento capaz de potencializar a oralidade. Percebeu a possibilidade de relacionar sua experiência artística desde as vivências lúdicas, às vivências profissionais e acadêmicas com a experiência de formação empírica, atávica da cantora brincante Maria Nadir dos Santos, a partir de um fenômeno comum ao ofício de ambas: a polifonia na memória como potência da oralidade. Desde então, buscou-se construir bases argumentativas que sustentem a ideia proposta nesta pesquisa, além de desenvolver um conteúdo que posteriormente pudesse ser usado como ferramenta de trabalho no processo de criação e interpretação vocal.

A autora considera desafiador falar de memória como potência da oralidade no contexto brasileiro, onde somos considerados uma nação desmemoriada, ou seja, sem passado. Um povo que se esquece dos fatos e acontecimentos mais longínquos, apagando a história e identidade de um país. Entretanto não é interesse desta pesquisa suscitar uma discussão acerca deste assunto e sim provocar reflexões sobre uma das tantas possibilidades do uso da memória. Em SMOLKA, 2000, a autora fala dos seus objetivos

nos estudos da memória. Afirma que se ocupa em entender as condições e os “modos de produção” que envolvem o tema em questão, e esta idéia coincide com o objetivo deste trabalho, que é a busca pelo entendimento e possibilidades de uso da memória no trabalho do intérprete da música e do teatro.

Acreditamos que a relevância em abordar esse tema consiste no fato de apresentarmos mais uma possibilidade de (re) leitura da memória, para além da ideia de um lugar (recipiente) para guardar e/ou recordar fatos do passado, mas sim, entender memória como um canal de comunicação (mediação) entre os acontecimentos, passados, presentes e futuros, gerador de novos acontecimentos.

Não se trata de uma pesquisa inédita no que se refere ao tema memória, dir-se-ia que este assunto já foi bastante estudado por diversos especialistas. Pode-se encontrar muitas interpretações do referido termo feitas por pessoas de áreas distintas e afins. Vejamos em linhas gerais, um pouco das abordagens de algumas autoras sobre o referido assunto.

Em LEONARDELLI (2008, p. 6) a autora fala que a arte se tornou possível pela função da memória, que além de ser criadora trabalha em conjunção com todas as demais faculdades. Já SMOLKA (2000), considera a memória como um lugar de conhecimento da verdade. “E que todo conhecimento e toda aprendizagem são uma tentativa de relembrar as realidades, as essências”. Em LUHNING (2001) entende-se memória como forma de codificar e decodificar tradições e identidades.

Muitas são as interpretações sobre a memória, o diferencial desta pesquisa está na relação do referido termo com o conceito de polifonia, aliados como elementos potencializadores da oralidade interpretativa, tendo como referência principal o canto de uma intérprete folclorista.

As tradições populares estão sendo cada vez mais abordadas nos programas de ensino superior, contudo ainda se reserva um lugar restrito para a “sabedoria popular” nas instituições formais de formação. Em contraposição a esse senso comum, o cerne desta pesquisa, é justamente referendar-se no popular para compreender o “erudito”.

Por esta razão, escolheu-se falar de D. Maria Nadir dos Santos, cuja trajetória artística é um exemplo de sabedoria que possibilita diversas interpretações possíveis de

serem dissertadas. A começar pelo aspecto familiar, seu nascimento convívio e pertencimento a uma comunidade quilombola, remanescente de escravizados, além do histórico de lideranças femininas no povoado da Mussuca, dentre outros aspectos que influenciaram sua “formação” artística. Temos aí, pelo menos três temas possíveis de desdobramentos de pesquisa: a formação familiar, a descendência quilombola e as questões de gênero.

Em meio a tantos componentes artístico-sociais, opta-se por abordar o canto de D. Nadir, por entender que neste, está a síntese de todos os demais aspectos que envolvem sua trajetória. Esses múltiplos aspectos intrínsecos a sua música são as várias vozes dos contextos familiar, social e pessoal de diversas gerações, que tornam seu discurso musical, polifônico.

Tecido por ideologias o discurso polifônico povoa a memória da cantora e potencializa sua oralidade. Pode-se dizer que o canto de D. Nadir é um adensamento de vozes, as quais se refere as diversas influências de gerações passadas e presentes. Sua oralidade (falando bakhtinianamente) está carregada de sentido ideológico e vivencial.

D. Nadir, é uma cantora, cuja trajetória artística e pessoal tornou-se referência na comunidade, cidade e estado sergipano. Tê-la como modelo de expressão vocal, para o trabalho do intérprete é estar diante de uma rica experiência artística com muitas ramificações possíveis de abarcar. Seu treinamento artístico se confunde com o seu modo de vida e serve de exemplo às novas gerações de sua comunidade.

Seu canto é potente, por ser ressonador artístico, social e cultural, representante de diversas gerações. Um enunciado do gênero popular nordestino, sergipano, laranjeirense, mussuquense e familiar. Uma voz musical, potencializada pela memória composta pelo discurso polifônico que coaduna múltiplas vozes em diálogo.

O dialogismo, para BAKHTIN é o elemento constitutivo de qualquer discurso, pois, mesmo que este emane de uma única pessoa será dialógico tendo em vista que a palavra do “interlocutor” será sempre perpassada, atravessada e condicionada pela palavra do outro.

Esse fenômeno presente no canto de D. Nadir é um dos pontos de convergência entre a oralidade na música e no teatro que, na sua essência, é polifônico. Entretanto é possível que a *Commédia Dell’Arte*, também conhecida como *Comédia da habilidade*, seja o gênero teatral que mais tenha valorizado a formação e a atuação polifônica do ator. Esse

gênero influenciou muitos dramaturgos e encenadores do século XIX, a exemplo de Shakespeare, Molière, Meyerhold, dentre outros cujas obras são exemplos de arte polifônica. (BERTHOLD, 2011: p.367):

A commédia dell'arte é o fermento da massa azeda do teatro. Ela se oferece como forma intemporal de representação sempre e quando o teatro necessita de uma nova forma de vida e ameaça paralisar-se nos caminhos batidos da convenção.

Contudo, a polifonia na memória como potência da oralidade serve a qualquer tipo de gênero teatral que faça uso da palavra, pois a memória assim como a arte é desenvolvida através dos sistemas simbólicos, neste sentido pode servir a qualquer grupo sociocultural que se interesse pelo estudo da ação verbal. Embora o foco desta pesquisa seja o trabalho vocal dos intérpretes da música e do teatro, não se deseja apontar ou restringir este estudo a um grupo específico. O objetivo aqui é impulsionar o estado criador da ação verbal, tendo a memória como geradora de potência para criação de (novos) princípios e práticas para o trabalho de interpretação vocal da música ao teatro.

Acredita-se que essa pesquisa poderá servir futuramente como ferramenta de trabalho para os “artistas da palavra”. Pois apresenta um estudo de caso que confirma a eficiência da memória como criadora e geradora de potência para a oralidade.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. BEZERRA, Paulo. 4ª edição, Martins Fontes: São Paulo, 2003.

_____, **Marxismo e filosofia da linguagem**. 9.ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____, **Problemas na poética de Dostoiévski**. Editora Forense Universitária, 2ª Ed. RJ, 1997.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. [Trad. ZURAWSKI, Maria Paula. GUINSBURG, J. COELHO, Sergio. GARCIA, Clóvis] Editora Perspectiva, 5ª Ed. São Paulo, 2011.

BEZERRA, Paulo. **Prefácio: uma obra à prova do tempo**. In: Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. Problemas da poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. Universidade de Barcelona, Espanha, 2002.

BRENDLE, Maria de Betânia Uchôa Cavalcanti. **Práticas educativas informais e identidade cultural na comunidade quilombola de Mussuca (Laranjeiras - SE)**. V Colóquio Internacional “Educação e Contemporaneidade”, SSN1982-3657, São Cristóvão – SE /Brasil, 2011.

CAMAROTTI, Marco. **Resistência e Voz. O Teatro do Povo do Nordeste**, Recife: Editora Universitária da UFPE, 2001.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. [Trad. CINTRÃO, Heloísa Pezza e LESSA, Ana Regina]. 4ª edição, Editora da Universidade de São Paulo – SP, 2008.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 5ª Edição, Editora Itatiaia, Belo Horizonte – MG, 1984.

CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clelia e PEIXOTO, Fernando. **Teatro de rua**. Ed. Hucitec. São Paulo, 1999.

- FRIGERIO, Alejandro. **Cultura negra en el cono sur: Representaciones en conflicto**. Editora Educa, Ediciones de la Universidad Católica Argentina. Facultad de Ciências Sociales y Econômicas. Buenos Aires, 2000.
- GRILLO, Sheila Vieira de Camargo. **Polifonia e transmissão do discurso alheio no gênero reportagem. Estudos Linguísticos**, 2005.
- HALL, Stuart. **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, nº2, p. 15-46, jul./dez, 1997.
- HOUAISS, Antonio e VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 1ª Edição. Editora Objetiva, Rio de Janeiro, 2001.
- KESSEL, Zilda. **Memória e memória coletiva**. Portal Multirio 2007.
- KNÉBEL, Maria Ospino. **La palabra en la criacion actoral**. Editorial Fundamentos. Espanha 1998.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. **Teatro e o jogo**. Ed. Perspectiva. São Paulo 1996.
- LEONARDELLI, Patricia. **A memória como recriação do vivido um estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal**. Tese de doutorado, USP – SP, 2008.
- LIMA, Alberto. **Mussuca: Fragmentos da África em Sergipe, Identidade Diversidade, Foto Etnografia**. Laranjeiras, Sergipe, 2005.
- LÜHNING, Ângela. 2001. **Música: palavra-chave da memória**. In MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de, 7 Letras, Rio de Janeiro – RJ, 2001.
- MALETTA, Ernani. **A formação do ator para uma atuação polifônica**. Tese. Escola de Artes Cênicas da Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.
- MOTT, Maria Lúcia de Barros. **Repensando a história: submissão e resistência**. Editora Contexto. São Paulo, 1988.
- PACHECO, Lílian. Pedagogia Griô. **A reinvenção da roda da vida**. 2ª Edição. Grãos de luz e Griô. Lençóis - Bahia. 2006.
- PICKARD, Arthur Wallace. **Dithyramb, tragedy na comedy**. 2ª Edição, 1962
- PIRES, Vera Lúcia; Tamanini-Adames, FÁTIMA Andréia. **Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia. Estudos Semióticos**. Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Vol. 6, Nº 2, São Paulo, 2010.

- ROMAN, Artur Roberto, **Polifonia na música**. Curitiba: Revista Letras, 1993.
- ROSÁRIO, Cláudia Cerqueira. **O lugar mítico da memória**. Universidade do Rio de Janeiro – UNIRIO, 2000.
- SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. **Memória das vozes: Cantoria romanceiro & cordel**. Secretaria da Cultura e Turismo, Salvador-Bahia 2006.
- SANTOS, Inaicyr Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade, uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. 2ª edição, Ed. Terceira Margem, São Paulo, 2006.
- SANTOS, Isabela dos. SANTOS, Mário Jorge Silva. **A escola e a construção da identidade quilombola no povoado Mussuca / Laranjeiras - SE**. GT 04, Educação Rural/ do campo. 2013.
- SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** Revista O Percevejo. Ano II, 2003.
- SESI CNI – **Valores da música, cadernos técnicos**, Brasília, 2009.
- SILVA, Rubens Alves da. **A atualização das tradições: performances e narrativas afro-brasileiras**. LCTE Editora, São Paulo, 2012.
- SMOLKA, Ana Luiza Bustamante. **A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural**. Revista Educação e Sociedade. nº 71, jul. 2000.
- SOUZA, Tásia Oliveira. Trauma e memória: **Rastos e resíduos na obra de Jorge Andrade**. Revista Gatilho, Ano III: Volume 5. 2007.
- SPOLIN, Viola. **Jogos Teatrais na Sala de Aula** [Trad. KOUDELA, Ingrid Dormien]. SP. Perspectiva. 2007.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator** [Trad. LIMA, Pontes de Paula]. 12ª edição, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1995.
- _____, **A construção da personagem** [Trad. LIMA, Pontes de Paula]. 9ª edição, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1998.
- TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório. Performance e memória cultural nas Américas** [Trad. REIS, Eliana Lourenço de Lima]. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2013.
- VALES, Tiago Pedro. **História e memória: alguns conceitos**. 2010.
- VIGOTSKI, Lev. S. **Imaginação e criação na infância**. São Paulo, Ática, 2009.
- ZUMTHOR, Paul: [Trad. PINHEIRO, Amalio e FERREIRA, Pires]. **A letra e a voz: A “literatura” medieval**. Companhia das letras, São Paulo, 2001.

7. LISTA DE SITES ACESSADOS

pt.wikipedia.org/wiki/**Folia_de_Reis**
www.youtube.com/watch?v=riIAbiRYnEA
www.encontrodefoliadereis.com.br
pt.wikipedia.org/wiki/**Soweto**
escapismogenuino.com.br
www.dicio.com.br/**ditirambo**
pt.wikipedia.org/wiki/**Ditirambos_de_Diόνiso**
ditirambospoesia.wordpress.com
mídia.unit.br/enfope/2013
sambadepareia.bogspot.com
WWW.laranjeiras.se.gov.br/manifestacoes.asp
WWW.educonufs.com.br

8. ANEXOS DAS ENTREVISTAS

Entrevista de D. Maria Nadir dos Santos (Entrevista cedida março de 2008).

Qual o seu nome?

Meu nome é Maria Nadir dos Santos.

Idade?

61 anos.

Qual o nome de seus pai e de sua mãe?

O meu pai era José Paulino dos Santos e minha mãe Maria Pureza dos Santos.

Quantos irmãos a senhora tem?

Tenho dez irmãos comigo né, cinco home e cinco muié.

A senhora é uma das mais velhas ou das mais novas?

Eu sou uma das mais novas.

Além da senhora, tem algum irmão lida com a arte, que participa dos grupos culturais?

Só tem um que toca violão do Grupo São Gonçalo, que é Ranulto como você conhece e tem Acrísio Paulo que brinca o São Gonçalo também.

E a irmã?

A minha irmã mais velha?

Sim.

Não ela não faz parte, ela fazia parte assim, sambava no samba de parrelha, sabe, quando era só pra comunidade, mais adepois que foi pra folclore, ai ela foi o tempo que ela também foi embora pra Aracaju, ai ela não brinca mais não, tá com muitos anos que ela não Brinca no samba de parrelha, porque ela foi embora pra Aracaju. Ela começou a trabalhar em casa de família, né, porque aqui não dava mesmo pra ela viver, ai meu pai adoeceu logo, também (...), mas ela sempre vinha, noite de São João, mas depois que ela ficou velha, pegou problema de pressão, ela deixou.

Com quem a senhora aprendeu a cantar?

Eu aprendi a cantar com meu pai né, noite de São João ele saia com a gente pra sambá, todo ano tinha uma casa pra gente ia sambá, todo ano entendeu? O pessoal era muito unido, a comunidade não tinha como sai mesmo, a gente ficava aqui mesmo. Ai meu pai me levava né, ele pegava o ganzá e eu ficava ali perto dele, mas não era eu só não, era as cinco filha. A gente só tinha que sai só noite de São João (...). Ai ele levava a gente nera, as vez quando tava chovendo, eu me lembro bem, ele me pegava no colo. Ele era um nego forte, alto, forte bonito, meu pai era pouco bonito! Ai ele me pegava no colo pra passa

assim, da lama os caminho ruim né, que aqui não tinha rodage era tudo caminho fundo. Ai quando chegava lá, no local da gente sambá(...), não era dentro de casa era latada, de palha de coquero, de bananera, taquara (...) ai só tinha a entrada, sabe? Ai meu pai ficava ali né, naquela época não tinha negia era tudo condinhero mesmo, ai ele pegava a cantá o samba de párea, ele balançava o gonzá, o outro que chamava... Que era o finado minga e Ranulfo também, batia era o cachão, não era nem tambô, tabaque, era cachão de talba que ele fazia mermo pra bater. Ai eu via ele cantano ali né, ai ia aprendendo com ele né, as vez quando ele tava em casa, assim, ele pegava a cantar aquelas musca quando ele tava na Bahia, quando tava em Alagoinha, quand tava aqui em Sergipe mesmo né, ai eu aprendi tudo. E também do outro grupo São Gonçalo também era o mermo. Porque quando minha vó Vitória era Mariposa, eu também acompanhava debaixo da saia dela (...). Quando o meu pai pegou a brincá São Gonçalo a minha vó Vitória era que era a Mariposa.

O que é Mariposa?

Aquela que carrega o santo. Que nem a mulher de seu Sales.

E seu pai, era o que do São Gonçalo?

Ele era figura de frente, ele não era pratão ainda não, eu me lembro de tudinho ainda.

E o que é Pratão?

É o que Sales faz, é marinheiro.

E figura de frente faz o que?

É o que bate o... O que toca o caraquexé.

Quando seu pai faleceu, a senhora passou a cantar no lugar dele, como é que foi isso?

Não, eu passei... Como eu já falei eu comecei a cantar mais ele quando eu tinha dez anos, no samba de parelha e minha vó Vitória também como eu já falei que eu me escondia de baixo da saia dela, que ele era alta e era forte, entendeu? E quando ela dava aquela rodada assim, com o santo na mão, com a barca, com o santo na mão... Eu me encostava

nela e a saia me cobria. Porque a mariposa do São Gonçalo era mariposa! Não é fantasia como agora, era mariposa não é fantasia como agora, entendeu? Aquela sai era bem rodadona tinha anágua, elas comprava três metro de bramante branco, mas ela botava goma de tapioca né, botava goma de tapioca, ai vestia aquela saia chea de bico, toda chea de bico, bem rodada, tá veno? A blusa era as manga pó aqui, aquelas manga bem fofoca, as manga, o casaco era todo de bico, ta veno? Aquelas, como é? Os regô, o pano do regô era de renda branco tombem(...)Aquelas volta bem bonita, os brinco não tinha assim, era de pressão (...). Ela botava aquele pó rosa, porque ela era mio sarará, a minha vó Vitória era meio sarará, ela era assim... Nem era branca e nem era negra (...) ta entendeno?Ai quando ela pegava a barca que meu pai puxava as musca, que ele era figura de frente, mas puxava as musca (...).

Desde quando a senhora passou a cantar no São Gonçalo?

Que eu tou cantano no São Gonçalo mesmo tem 25 anos, porque também eu me casei cedo, ta veno?

Com quantos anos a senhora se casou?

Com 15 anos, de 15 pra 16 anos. E eu peguei uma mal vida, um mal marido, foi que eu tive 10 filho né,sofrida. E perdi muitas..., muitas coisas, esquici de, muitas lembrança e de muitas coisa, mas aos pouquinho e pouquinho eu to lembrano, tá entendeno?

O tempo que a senhora ficou casada, a senhora parou de cantar, parou de apresentar?

Eu parei de cantá, parei! Parei de cantá, mas eu ia sambá, adepois eu comecei de novo. Antes de separá do ex marido eu comecei a cantá no samba de pareia. Primeiro eu sambava, mas só que ele não deixava eu ir sambá, mas eu ia (...). Depois da minha vó de mulhé só eu mesmo cantava no samba de parelha.

Do que a senhora sente mais prazer, de cantar ou de dançar?

Eu gosto mais de cantar. Desde pequena.

E Quando a comunidade começou a reconhecer o seu trabalho?

Quando eu tava com uns 35 anos. Porque eu mermo casada eu ia, eu podia tá com a barrigona grande assim, mas eu ia, teve um menino que eu tava grávida mermo de oito mês, e eu fui sambá.

Hoje tem grupos que a senhora coordena quais são?

Tem o reisado que eu cordeno e tem o grupo São Gonçalo, eu não sou a líder do grupo, mas também dou aula pra eles dos passo, ensino os ritmo da musca. O samba de párea mirim também que Marizete é a lida, mas eu ensino as menina as musca, o ritmo e as pisadas (...). Ai a prefeita me botou pra trabalhar com isso, mas eu já vinha cuidano disso (...), ela reconheceu o que eu já fazia. Tá entendeno?

O que representa o Samba de Pareia e o São Gonçalo na vida da senhora? Qual a importância disso pra senhora?

Minha filha o samba de párea é uma coisa muito importante na minha vida porque, foi coisa do meus avô, de meu pai né, como eu já falei... O são Gonçalo é a mesma coisa! Eu gosto muito, muito do samba de párea porque eu já me criei nessa orige, agora o São Gonçalo eu não sei porque, é o grupo que eu, me toca mais em meu coração (...). Não é por nada assim, porque, quando meu pai pegou a canta no São Gonçalo como pratão, ai quando ee tirava aquela musca “na Glória de Deus amém”, que eu respondia de lá, ai hoje quem tá cantano essa musca é eu no lugá dele ai eu me sinto muito emocionada, tem hora que da aquela vontade de chorá. Oi tem hora, eu não sei como vocês não escuta, o microfone chega faz assim, ai eu fico me lembrando de meu pai(...).

Até hoje depois de 25 anos cantando, a senhora ainda se emociona?

Quando é assim num evento, não, mas quando é uma promessa, que nem domingo mermo, eu fico muito emocionada, ou meu Jesus (...). Avemaria não gosto posso nem me lembrá. Eu tava na base de uns 12 ano (...). Não sei se você já viu, já viu alguma promessa? Minha filha é lindo, é lindo a promessa. O outro violão quem tocava era meu irmão Ranufo, que ele começou a tocar com 16 ano, o outro tocador era finado tio zéca,

que era irmão da minha mãe, o finado nido que já morreu tudo, o finado Zezé cavaquinho, o finado Arnaldo e o finado Jonas. Era muitos musico naquela época. Quando era na hora do “papagaio” El dizia assim, todo mundo de joelho, ai eu não gosto nem de me lembrá, as vela acesa, era lindo de mais! Hoje em dia não tem mais isso não(...). Os home brincava que nem mulé mermo, brinco, volta... Era uma coisa linda minha fia.

Numa demonstração emocionada, canta D. Nadir:

Meu papagaio

Nessa primeira cantiga

Meu papagaio

Para São Gonçalo eu canto

Meu papagaio

Eu perdi a minha agulha

Meu papagaio

No caminho da merante

Meu papagaio

Ô meu periquito, ô meu papagaio

Ô meu periquieto ele canta assim...

*E nós dizia assim dizia assim, **canta:***

Cré cré, cré, ele canta assim

Essa primeira cantiga

Meu papagaio

Para São Gonçalo eu canto

Meu papagaio...

*Ai ele já mudava de ritmo, ele fazia assim, pra vê se o pessoal disviava, mas eu dentro, dentro, dentro (...) Ói minha filha, e naquela hora “vou me embora meus ané”. Avemaria! É outro pesadelo também, quando eu me lembro da minha vó Vitória... Ela era quem puxava porque ela que era a mulé, **canta:***

Vou me embora, vou me embora meus ané

Vou me embora, vou me embora meus ané

Ô aia, aia, fale baixo muié

Ô aia, aia, fale baixo muié

*Ai todo mundo respondia, e o violão no centro, tomburim... Ói, tou toda arrepiada daqui até aqui, oi (...)! Ai todo mundo acompanhava. **Canta:***

Vou pedir a Deus do céu meus ané

*Quando papai abria aboca pra tira esse vesso, era bonito de mais, **canta:***

Para vim me ajudar num é muié

Ô aia, aia, fale baixo muié

Ó menina, era bonito de mais menina, mais agora(...). Eu só tou porque, é São Gonçalo e eu gosto muito de São Gonçalo, gosto muito porque ele me ajuda, sabe, mas perdeu a tradição, perdeu tudo, tudo, tudo, tudo, tudo!(...) O santo é o mesmo né, as musca é a mesma, mas agora arige das roupas, dos negócio da mariposa mudou tudo. Eu até era pra buscá o vestido da mariposa de minha mãe pra bota lá na igreja, quando o pessoal chegasse pra vê, como era o vestido da mariposa.

Qual foi a forma que do aprendizado da senhora?

Tudo nalfabetismo, não tinha ninguém estudado.

A senhor foi pra escola alguma vez na vida?

Não, não. Nunca estudei.(...)Até que eu tinha vontade de estuda, meus irmão tudo assinava o nome, menos eu. Meu pai não tinha oportunidade de bota eu pra estudá. Porque era muito filho, tinha vez que meu irmão mais velho ia pra escola de manhã com uma roupa e quando chegava tirava a roupa pra o outro ir de tarde.

E a senhora começou a trabalhar cedo?

Eu comecei a pescar com 10 ano também, que era pra ajudar o meu pai. (...) O meu pai aprontava muita roça, trabalhava nos canaviais, na Boa Luz, Boa Sorte, na Valzinha... Dia de segunda-feira ele saia 4h:00 da manhã e chegava 6h:00 da noite, de pé, dentro dos mato. (...) Tinha semana que ele saia sexta-feira e chegava segunda, quando ele trabalhava durante a semana ele saia no final da semana, ele era muito raparigueiro...

A forma que a senhora aprendeu, é a forma que a senhora passa os ensinamentos?

É, é muito ruim a pessoa aprende uma coisa de um jeito né, uma orige dum jeito e adepois passa pra outro jeito. Eu tou porque eu já nasci né, nesse clima e gosto muito e tenho amo sabe, a minha cultura, ai eu concordo, agora a orige do São Gonçalo perdeu tudo.

Hoje em dia teria uma pessoa de uma nova geração, que poderia assumir o canto, a tradição na ausência da senhora?

Eu creio assim, que não vai fica pra faze tudo que eu faço, que eu sei que as vez vai aprendeno, aprendeno e vai faze o mesmo né, mas no momento eu tou assim, pra fazê o que eu faço é a minha cunhada Cormélia do samba de párea.

E suas netas?

A minha neta, Joana Carla, eu vou passá tudinho, as musca todinha pra ela aprende no caderno né, porque ela ta aprendendo milho né, eu dou o ritmo e o que eu subé boto no caderno, vai botano, botano entendeu menina?

Me fale um pouco da Mussuca.

Aqui era lugá que todo mundo não entrava não, aqui só entrava negro, branco não entrava. Branco veio entrá depois de uns 50 ano pra cá, foi que os branco começou a entrá.

Há quantos anos existe a Mussuca, a senhora sabe?

Minha filha a época ninguém sabe não, nenhum moradores daqui, o que morreu e o que não morreu ainda, não sabe. Você veja, oi, o bisavô da minha mãe, que se chamava Pai Lolô. A maioria dos nego daqui era fugitivo das cenzala, com medo de sê pego no tempo da escravidão(...). Se fosse nêgo, podia sê donde fosse encaxava aqui. Ficava nos barracos, quem tinha condição fazia de barro, senão fazia de palha mesmo. E ficava no alto. Tinha o alto que chamava do finao Zé Augusto, tinha o que chamava Mãe bebem. Os branco não butava a cara aqui, quem era doido de botá acará aqui? Os home ia pra entrada da Mussuca com as muié de foice, estrovenga, enxada, faca... Quando aqueles

home queria entra pra sabe se tinha argum fugitivo da senzala, não entrava não. Não entrava nem branco e nem polícia. (...) Eu ainda arancei. Se entrava caia no bacamarte.

Por isso as festas eram feitas pra vocês mesmos?

Sim, só brincava pra gente mermo, só pra comunidade. Adepois que começou entrá política né, os estudos né, e brincava assim, em Laranjeiras na procissão de São Benedito.

A senhora sabe quando começou o samba de pareia?

Ninguém sabe não, é muito tempo, coisa pra mais de 100 ano.

A senhora tem algum cuidado especial com a voz?

Não minha filha, eu não tenho nada, só Deus mesmo, é normal mesmo, sempre foi assim.

E as composições, a senhora além de cantar faz os versos, e a senhora memoriza eles ou alguém escreve, como a senhora guarda seu repertório?

O que eu pensar aqui eu faço.

O que a senhora acha das pessoas que vem de outros estados, de diversos lugares para conhecer a senhora, para te visitar?

Ah, minha filha, eu acho muito bom, eu me sinto muito feliz, todo dia graças a Deus eu sou muito feliz, mas tenho mais assim, alegria quando chega as pessoa de fora pra me visitá, ai eu fico mais feliz ainda.

A senhora acha que os governantes reconhecem o trabalho de vocês dos grupos, os brincantes, os folcloristas... Eles dão assistências, dão apoios que deveriam dar?

Não, eu acho que o governo não trata os grupos folclórico como diviria tratar né, tem muita falha ai no meio né, muita falha, porque eles não dá valor assim, aquele valor mermo que a gente merece. Ai eu acho muita fraqueza do lado do governo. O prefeito Paulinho Neto me botou pra fora do trabalho e eu passei sete mês sem trabalhar, ai depois a D. Ione veio e me colocou. Desde que o marido dela passou a negocio de política que ele dava muito apoio a meu pai. Porque o grupo São Gonçalo não era folclore não, o

primeiro prefeito que colocou o grupo pra folclore foi o finado José Sobral, o marido de D. Ione. Foi quando meu pai viajou pra Brasília, foi a primeira vez que o grupo da Mussuca brincou fora de Laranjera. (...) Vai fazer 35 ano agora no mês de maio. Meu pai trabalhou muito na fazenda do pai dele, do finado Zeca Sobral. Meu pai plantou muita cana, sameou muita cana, chamou muito boi, na fazenda do finado Zeca Sobral, que era pai dele que na época era prefeito. Então ele tomou conhecimento, ai meu pai quando ele se casou com minha mãe, minha mãe vivia também era de maré, ai minha mãe pegava ostra, pegava camarão, pegava aqueles aratu e o finado Zeca sobral comprava na feira. Ai São Gonçalo na procissão de São Benedito, o grupo ia era de manhã, passava o dia interinho na cidade brincano.

Quais são as apresentações que oos grupos fazem durante o ano?

Apresentação assim, em evento?

Sim.

Tem o Encontro Cultural de Laranjeira, a Procissão de São Benedito. Porque meu pai fazia uma festa todo ano do grupo São Gonçalo, ele com os componente da Mussuca todoinho, aquelas pessoa mais velha do que meu pai, ele já pegou o regate do mais velho, meu pai seu Epídio, tá veno? Tá entendeno? Ai fazia assim a festa do São Gonçalo lá na casa de Antonieta, era a finada D. quiqui, o finado Sergio, a finada Maria Francsca, se eu for conta, era a Mussuca quase em peso gente e os que já moreu e eu aqui pra contar tudinho. Agora passou a ser em março, porque mudou, repare bem, adepois que entrou política né, ai mudou de tudo, porque era no dia 16 de agosto que fazia a festa do São Gonçalo, faz muito tempo e a gente nem se lembra quando foi que começou.... Entendeu? Matava carnero, matava piru, no sábado denoite a essa hora, nós já tava tudo se aprontano, todo mundo que era pra ir. Todo mundo era moça, todo mundo cantando, todo mundo brincano, até de manhã. Violão, cavaquinho, pandero, ganzá... Até de manhã, até de manhã. Eu cantava, adepois de eu casada, meu marido dizia assim, você não vai não, ai eu dizia, eu vou! Ai El bibia muito e eu esperava ele dormi e ia mais minhas colega, 4h:00 da manhã eu chegava em casa. Eu já nasci assim, já me criei assim, eu dizia, você não vai muda a minha vida (...), quando você me pegou, já me pegou em brincano com

meu pai. (...). Ai entrou uns padre também e meu pai morreu e ai mudou tudo, porque se meu pai tivesse vivo não mudava.

D. Nadir a senhora se considera uma mestre do folclore?

Me considero uma grande mestre do folclore.

A senhora acha que pessoas que vem de outros lugares, assim como eu, que não vivenciaram a cultura da Mussuca pode aprender um pouco do cultura e do canto com a senhora?

Pode sim, eu não canto pra mim só. (...) Todo ano eu faço musca pro samba de pareia. Esse ano mesmo eu fiz essa. Canta:

Vem vê, vem vê, ê, ê

A Mussuca como é

As menina samba muito

Com os tamanco no pé.

Esse samba nós Fo ipra Aracajú era o que o pessoal pedia era essa musca, nós fomos pro Santo Antonio o pessoal pedia, Nadir canta aquela musca, vem vê. Eu dizia, vem vê o que menina? (risos) Eu já inventei foi musca! Vamos samba de pareia, O samba não pode para, ô muié, pisa no chão firme, ô muié não deixe o samba cai, o samba da Mussuca vai pra frente vai, ô Romeu, O Dr. Se enganou, O samba da Mussuca todo mundo quer, Mané tampa, Eu já sambei e quero sambá... Eu já fiz muita musca.

O que é que a senhor acha dessas músicas de hoje em dia, o pagode, o axé, dentre outras?

Minha filha eu acho uma tristeza, fosse por mim não existia...

Entrevista de Givalda Maria dos Santos Bento (Entrevista cedida em janeiro de 2012).

Então, eu me chamo Givalda Maria dos Santos Bento, eu sou professora de formação, estudo NE? Continuei meus estudos, eu nasci e me criei na comunidade quilombola de Mussuca, hoje reconhecida como comunidade NE, juridicamente... Hoje eu assumo como gestora de políticas públicas na área de promoção da igualdade racial do Município de Laranjeiras, sendo também que assumi a Secretaria Municipal de Cultura, no período de 2007 a 2009. Sendo filha da comunidade de Mussuca, eu sou sobrinha da Nadir, sendo que meu pai, o irmão mais velho da tia Nadir, e a gente participava de uma família, é centenária, que vem ao longo desses anos resistindo na área das manifestações culturais, tendo como foco o São Gonçalo de Mussuca, hoje com três grupos né, é o grupo mirim que é o grupo o grupo de adultos. Meu pai é a figura mais antiga do grupo São Gonçalo, embora ele não seja um dos brincantes do tocador, autodidata, é o que toca violão chamado Ranulfo e também nesse processo de herança ancestral, a gente tem um sobrinho mauricinho, que também se apaixonou pelo grupo e é tocador, também do grupo São Gonçalo. Do que eu conheço né, das manifestações culturais, são várias as contribuições da comunidade, além do São Gonçalo tem também o Samba de Pareia, que tem como uma das iniciantes, a Nadir, é uma das pessoas que fez o resgate na comunidade, ela também é responsável pelas cantigas né, as cantigas elas tem melodias festivas mas também tem uma... As melodias tem um traço forte da história da comunidade, tem também, o drama que a Nadir é responsável né. Em 2008 ela recebeu um prêmio do Ministério da Cultura para fazer o resgate do drama, e ela também é responsável pelo grupo reisado. E tem também o samba de pareia, o teatro da cultura mussuquense., hoje a gente tem um grupo, que eu chamo o grupo de batuque... Foca em criança e adolescente, tem como objetivo fazer o resgate do batuque na comunidade, mais também trazer a criança pra uma discussão da própria história da comunidade, tirando-as da, da ociosidade. Então assim, a Mussuca é uma comunidade rica, em termo de cultura, meu avô Paulino que foi uma das pessoas que inicialmente né, desde os 12 anos de idade, foi brincante, passou uns tempos como brincante do grupo São Gonçalo, é na fase de adulto ele ficou aproximadamente 40 anos como patrono do grupo. Até aquele Momento o Grupo São Gonçalo, segundo meu pai Ranulfo, que é uma das pessoas que consegue ter um acervo, o acervo oral, do que eu considero uma das africanidade brasileira que é o São Gonçalo de Mussuca, então

segundo Ranulfo meu pai, ele conta que até o período do meu avô Paulino o São Gonçalo não tinha, aliás um pouco antes, não me recordo nesse momento quel o Patrono, mas o grupo ele não tinha figura, não aparecia figura feminina, o santo era carregado por um homem vestido de mulher, e eu achei interessante porque, embora nós estejamos nessa família, mas, assim a história ela foi contada aos poucos né, segundo a tradição oral né e ancestral as comunidades quilombolas elas têm como forma inclusive de garantir a sua história, ela não revela, não tem revelado toda sua história as mesmas pessoas, e eu achei incrível o fato de meu pai só agora ele ta revelando né, essas nuances dos grupos... O grupo passou um período sem apresentar esse gênero, nesse caso a figura feminina. A figura feminina também era representada por um homem, porque o São Gonçalo é um grupo eminentemente formado por homens. E a figura feminina veio aparecer justamente a partir de mãe Vitória, depois veio mãe Maria, depois veio minha avó que era esposa do meu avô Paulino, depois da minha avó veio a atual senhora né, do São Gonçalo do Patrono, que é Santaninha, que é esposa do meu padrinho Sales. E, segundo também meu pai, quem tirava as músicas né, quem trazia a parte musical do Grupo São Gonçalo era justamente o Patrono e a senhora que segurava o barco, né inicialmente o homem vestido de mulher que respondia (...) Aos poucos foi se percebendo que essa figura foi sendo substituída, com a mesma finalidade, quem segurava o barco era quem tirava as cantigas (...), e quando chegou justamente na minha avó esposa do meu avô Paulino ela não tinha voz, assim, claro que ela falava tudo, mas a voz dela não fazia sintonia com a melodia das músicas do São Gonçalo. E aí foi quando o meu avô de fato ele assume, que a voz do meu avô era muito bonita, parecido com a voz da tia Nadir né (...). E isso acontece mais ou menos, em meados de setenta... Por aí assim, quando meu avô também ele já começa a ser acometido por algumas doenças e não mais assume na condição de Patrono do Grupo São Gonçalo (...) Todo mundo esperava, uma expectativa muito grande pela decisão de meu avô, na escolha do próximo patrono do São Gonçalo, por que meu avô era uma pessoa muito criteriosa né, ele achava que a pessoa que ia ta lhe substituindo, tinha que ser uma pessoa que tivesse disciplina, né. Que tivesse o gingado de mestre, mas também que tivesse disciplina e que fosse também da linhagem, da mesma família né, então escolheu o Sales (...). Coincidência ou não, Santaninha, também que é a esposa do meu padrinho Sales, então ela assume segurar o santo né, me parece que era a quarta ou a quinta mulher

nessa função (...). Ela também não tinha... Não conseguia cantar, a voz não dava. E aí uma das figuras de frente e meu padrinho também não tinha a voz muito apropriada para a louvação do São Gonçalo, e aí surge a figura da Nadir, né. Que é filha do Paulino, irmã de alguns brincantes a exemplo de Acrísio e de Ranulfo, então surge a Nadir com a voz belíssima (...) mas principalmente no sentido da melodia, da representação que ela tem, do sentimento de pertencimento mesmo, porque ela parece que incorporou (...) ela encaixa. Surge mais uma figura feminina. Embora ela não represente o Grupo São Gonçalo, ela não faça parte dos brincantes, hoje praticamente assim, o São Gonçalo sem a Nadir não existe. Porque a medida que as pessoas foram envelhecendo (...) e aí vem a questão da voz também (...). Então a Nadir ela entra como, assim um elemento (...) pra poder o grupo conseguir estar ocupar o seu lugar, eu não digo nem o espaço, mas ocupar o seu lugar, então ela é uma figura extremamente importante no São Gonçalo (...).

Entrevista do Mestre Zé rolinha (entrevista cedida em 2012)³⁹:

Nadir vem de uma família muito batalhadora, trabalhava de marisqueira e caiera, e nas horas vagas pra fugir do sofrimento, cantava o que aprendeu. É a única que ainda guarda as origens da sua época de criança até hoje. A amiga Nadir é uma grande trovadora, uma grande cantora que aprendeu com o seu mestre que também era seu pai Paulino, o saudoso Paulino. Uma pessoa muito procurada bastante conhecida pelo seu sapateado pela sua voz, onde ela está a pessoa já diz: ali é a Nadir e corre pra vê. Hoje é uma grande artista, uma grande cantora, muito importante e reconhecida no nosso estado e algumas partes do Brasil, Em Brasília num seminário que participamos, fomos convocados a participar ela foi bastante conhecida pelo seu potencial da cultura popular, então a gente tem que tirar o chapéu pra Nadir, porque Nadir é... Nadir da Mussuca, a nega Nadir quando ela começa fazer o sapateado dela, é chamativa, vale a pena se vê a cultura cantada pela nega Nadir, é com muita satisfação que falo e dessa

³⁹ A pessoa que me refiro é um líder folclorista, senhor José Ronaldo mais conhecido como Zé Rolinha, presidente da casa do folclore de Laranjeiras, também reconhecido mestre das manifestações folclóricas Lambe sujo e Chegança, duas das mais tradicionais da cidade. Nasceu e vive até hoje em Laranjeira, conheceu D. Nadir quando ambos eram jovens e o acompanhou a sua trajetória que em alguns momentos se confunde com a dele.

*forma que eu vejo a Dona Maria Nadir dos Santos. Aquilo ali era (referindo-se a Mussuca) lugar que ninguém podia entrar, principalmente os brancos, ou pessoas de pele mais clara assim como eu (o mesmo é o que fenoticamente se chama de caboclo, mulato...). Se não fosse conhecido de alguém deles... (balança a cabeça com sinal de negação), era preciso pedir permissão antes, e ter muita coragem de se aproximar, os nego matava mesmo! Pra entrar lá era preciso ter muito conhecimento dos nossos antepassado, Eles era muito valente revoltados por causa da escravidão, ta pra nascer povo mais brabo que nem aqueles. Uma certa feita, ainda muleque fui mais meu pai pela aquelas bandas, quando chegamos lá montado num cavalo um cidadão saiu por de trás de uma moita, saneamento básico era mesmo deferente (deixa subtendido que a pessoas estava fazendo necessidades biológica), pulou na frente do animal riscando a foice no chão, perguntou pra onde meu pai ia; meu pai era uma pessoa bem mais claro do que eu, e explicou que ia pro coité bota remédio nos coqueiro, Ai ele perguntou, que parentesco tinha meu pai ali de Laranjeiras , meu pai disse: rapaz eu sou da família de **Quereu, Quereu e Dioscódio**, uma família tradicional de folclorista respeitadíssima em Laranjeiras, que chegaram aqui de saveiro vindo de Santo Amaro da Botas, antes e meu avô, quando disse q era da família de **Dioscódio e quereu quereu** ele disse então vai passar. O negócio na mussuca era pesado, ali não era brincadeira.*

Entrevista de Cormélia, brincante do Samba de pareia e cunhada de D. Nadir (entrevista cedida em 2012):

Reconheço o valor que Nadir tem, não gosto de falar pra não da osadia porque ela é uma pessoa muito difícil, mas sei que ela é uma grande artista e poderia estar melhor se tivesse alguém para patrocinar, pois todo mundo que vem aqui não procura pelas outras pessoas do grupo, vem atrás dela, mas a maioria só quer usufruir e pronto, não faz nada pra ajudar. Tem gente ganhando dinheiro com nosso show por ai, vem aqui filma e nunca nem trazer uma image nem dizer o que esta se fazendo. Acho também que Nadir precisa melhorar seu comportamento nas apresentação, por que o que ela tem de falar, chamar a atenção da gente, ela diz na frente de todo mundo e isso é errado, eu chamo muito a

atenção dela por causa disso. O artista na frente das pessoa tem que manter uma certa aparência, não pode falar de qualquer jeito eu acho ela errada por isso. Mas ela é muito importante pro grupo, tem muitas coisa que ela resolve sozinha, pois se ela não falar ninguém fala. A gente é grande artista, você precisa vê o show que fizemos essa semana em Aracaju, meu grande sonho é ir pro Faustão, Avemaria maior alegria do mundo seria ver a gente naquele programa.

Entrevista de Daniel César Nunes Cardoso, estudante de farmácia (entrevista cedida em 2007):

Nadir tem uma importância máxima na cultura popular brasileira, ela tem uma memória musical, ela guarda na memória que contam coisas da cultura popular que contam coisas da história Brasil, da nossa formação social, das nossas características. Com ela estão guardados, estão compilados versos que diz de várias épocas, e versos novos que dizem de características muito comuns das comunidades, de todos nós brasileiros, então Nadir pra mim é um baluarte, parafraseando o Mestre Zé Rolinha, pra mim Nadir é um baluarte da cultura sergipana brasileira, eu tenho um orgulho muito grande de esta perto dela, porque eu sei do imenso valor que ela tem não só pela possibilidade de ser uma boa brincante de ser uma mulher com uma boa memória musical, mas também por que com Nadir esta guardada uma memória de cultura, uma referencia de sociedade pra gente que é necessário que a gente tenha no futuro para q a gente possa se diferenciar, num período de globalização mestres como Nadir são imprescindíveis porque são exatamente o que nos diferencia quando parece que toda cultura esta massificada, todas as coisas estão massificadas, os hábitos os costumes, e quem ganha com isso são os estrangeiros que na verdade estão querendo matar nossa cultura pra nos igualar a eles, essas pessoas são estratégia e muito mais que sentimento temos que pensar nas estratégias contra a cultura mono cultura globalizada. Nadir tem tanto envolvimento que esse inconsciente coletivo, porque ela me ensina coisas além de musica e eu consigo aplicar em coisas fantástica, escolhê-la como minha mestra pela foi pela capacidade de usar o meu aprendizado nessa cosmogonia, nessa forma de lhe dar com o mundo. Quando

eu ouvi Nadir cantar pela primeira vez me deu vontade de gritar que o Brasil era meu... pra mim seu um canto é único, muitas vezes tentei conceituar, mas o que eu sinto vai além disso o que eu sinto é uma vontade de ter esse canto pra comigo. Não quer dizer que qualquer pessoas cantando saudade me emociona, quando ela canta q o Brasil é meu é que me chama pra guerra... Nadir me apresenta essas sensações, esses transe, realmente é uma relação de transe que eu tenho em alguns momentos quando escuto a voz de Nadir.

Entrevista de Marizete dos Santos, Líder do Samba de Pareia (Entrevista cedida em abril de 2012).

Meu nome é Marizete dos Santos, eu me considero uma liderança e a comunidade também me considera uma liderança. Todos os eventos que acontece aqui, eu faço parte de um pouco, organizo, pinto... Faço o que posso pela comunidade (...) me respeitam muito, por isso eu tenho muita honra e orgulho. Minha função é (entre outras coisas) passar os costumes de nossa comunidade e os costumes tradicionais da nossa cultura. Nadir é minha prima de sangue, parente da mesma família. Nadir é uma figura muito importante. Não é por que ela é minha prima, é porque ela é realmente muito importante, ela canta, ela faz músicas, ela tira os versos e a gente somos o coral dela, ela é a principal cantora do grupo (...) é a voz da Mussuca. Eu fiz um, eu não, a comunidade em si, nós tentamos fazer um CD e a voz principal é a dela. A cultura da Mussuca sem a Nadir, vai viver, porque a gente não vai deixar morrer, mas se ela nos deixar, vai ser uma grande perda, porque ela é uma peça principal, então a gente não quer que ela morra agora e se morrer vai ficar as heranças né, os herdeiros (...). A gente é uma cultura que nós revivemos dela né. É uma coisa tradicional que vem de nossos avós, tataravós é uma coisa tradicional que a gente não precisa aprender, nós temos sangue né, somos quilombola.

Entrevista de Cleide dos Santos estudante de história e moradora da comunidade da Mussuca, descendente dos folcloristas da mesma (cedida em outubro de 2013):

Qual o nome da sambadora mais velha do Samba de Pareia, conhecida como D. Milu?

“Maria Emiliana”.

Quantas integrantes tem atualmente o samba de pareia?

“24 integrantes”.

Qual a importância de D. Nadir para as pessoas da comunidade da Mussuca?

“Ela é muito importante, porque é quem divulga a nossa cultura e luta para manter a tradição”.

Qual o nome do neto do Mestre do São Gonçalo do Amarante, que o substitui nas apresentações do grupo?

“Neilton”.

O que os folcloristas mais antigos da Mussuca acham das mudanças que ocorreram nos grupos Samba de Pareia e São Gonçalo do Amarante?

“Muitos reclamam, pois acham que as mudanças adulteraram as tradições, mudando o sentido de suas origens. Os mais antigos acham que mudou bastante, sobretudo depois que passou a ser profano. Tanto mudou as cantigas, quanto a maneira de dançar. O São Gonçalo antigamente em Sergipe era só para pagamento de promessas”.

O que os dançarinos mais antigos do São Gonçalo pensam sobre a maneira que os dançarinos mais jovens dançam?

“Alguns gostam, outros acham uma pouca vergonha, pois é muito sensual”.

É possível que as danças dos mais jovens tenham alguma influencias das danças da moda, tais como: o pagode, o arrocha, o axé... Dentre outras?

“Sim, tem total. Os homens, principalmente os do grupo de adolescentes não dançam como os de antigamente”.

O que os componentes dos Grupos São Gonçalo e Samba de Pareia da Mussuca, acham sobre os visitantes que procuram as manifestações e D. Nadir?

“Acham bom. D. Nadir é a folclorista da Mussuca que as pessoas de fora mais gosta de visitar. É por causa dela que muita gente vem a nossa comunidade”.

Quais são as principais dificuldades que os grupos enfrentam para continuarem existindo?

“A falta de institucionalização dos grupos, e isso dificulta na capitalização de recursos financeiros para a manutenção dos mesmos. Falta também verbas públicas para ajudar os grupos a se manterem”.

O que D. Nadir representa para a nova geração da Mussuca e Laranjeiras?

“É uma representação cultural enorme, é uma cantora popular, criativa tanto da Mussuca quanto de Laranjeiras, mas infelizmente nem todo jovem reconhecem o valor que ela tem”.

Como se dar a aceitação dos mais jovens em relação as manifestações históricas de seus ancestrais?

“Antes valorizavam mais, mas atualmente valorizam as danças da mídia, mas nas comunidades tradicionais existem os que ainda preservam”.