



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE – UFS**  
**PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CULTURAS**  
**POPULARES**

**JONATHAN RODRIGUES SILVA**

**SAMBA DE PAREIA PELOS SABERES DO CORPO QUE SAMBA**

**ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: CULTURAS POPULARES**  
**LINHA DE PESQUISA 1 – ARTES POPULARES: PROCESSOS ANÁLITICOS,**  
**PEDAGÓGICOS E CRIATIVOS**

São Cristóvão/SE

2019

**JONATHAN RODRIGUES SILVA**

**SAMBA DE PAREIA PELOS SABERES DO CORPO QUE SAMBA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Culturas Populares, Universidade Federal de Sergipe, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Culturas Populares.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Alexandra Gouvêa Dumas.

São Cristóvão/SE

2019

**JONATHAN RODRIGUES SILVA**

**SAMBA DE PAREIA PELOS SABERES DO CORPO QUE SAMBA**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Culturas Populares, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Culturas Populares, Universidade Federal de Sergipe.

Aprovada em \_\_\_\_ de \_\_\_\_ de 2019.

---

Alexandra Gouvêa Dumas – Orientadora

Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, UFBA, Brasil  
Universidade Federal de Sergipe e Universidade Federal da Bahia

---

Ana Maria São José

Doutora em Estudos Culturais pela Universidade do Minho, Portugal  
Universidade Federal de Sergipe

---

Toni Edson Costa Santos

Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, UFBA, Brasil  
Universidade Federal de Alagoas

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Eliane Rodrigues Silva (minha amada mainha), pelos ensinamentos da vida, por sua existência, paciência e por assumir, com muita força, a árdua tarefa de resistir como mulher preta e empregada doméstica, também na empreitada de criar um filho preto dentro desse país ainda tão racista, o que também me possibilitou concluir mais essa fase da minha vida. Mainha, é para você todas as letras desse trabalho.

Agradeço a Graça (Tia), que tanto auxiliou no início da vida e também durante um bom tempo de suporte para os estudos. Sou eternamente grato!

Agradeço a Léo, meu companheiro, com quem venho construindo a vida, caminhos e novos ensinamentos. A esse amor nosso.

Agradeço a todas as divindades relacionadas a lama, terra, fogo, água e ar. Todas as vibrações que agem organicamente contra o fluxo de destruição que provocamos na terra, através de sua “força”, para restabelecer constantemente o mínimo de equilíbrio nessa nossa casa em comum. De todas as crenças possíveis. Conhecidas, não conhecidas, as já esquecidas e as que estão por vir.

Agradeço a Xanda (Alexandra Dumas), pareia, amiga e orientadora (na graduação e no mestrado), pela força, confiança, troca, irmandade, paciência, conforto e disciplina nesses percursos que nossas vidas criam.

Agradeço a família e Quilombo Ubuntu Teatro Negro. Esse aquilombamento que possibilita me redescobrir nos caminhos da arte e da vida. Rita Maia, Maluh Andrade, Nathaly Dayanne, Stefany Caroline, David Barbosa, Marcio Santana, Elisa Lemos, Dandara, Marina... E tantas(os) outras(os).

Agradeço a família (Grupo) Boca de Cena, pelos ensinamentos de um teatro de resistência. Pelas viagens, pesquisas, cervejas e pela a confiança no estar junto.

Agradeço a família (Grupo) Caixa Cênica, pelas novas descobertas de outras formas de fazer teatro em Sergipe. Pelo fortalecimento e ampliação dos horizontes.

Agradeço a John Eldon, minha mana que está ao meu lado nas diversas fases da vida e que acompanhou (e ainda acompanha) de perto várias incursões desse sujeito que digita.

Agradeço a Buga Secaambeve (Juliana Vila Nova), pela partilha do teto e as experiências/aprendizados vividas. Sou grato ao universo por recolocá-la em meu caminho por outros meios e em outros contextos diferentes do primeiro contato. Se lembra?

Agradeço a Elze, amiga-irmã-parceiraça que o universo colocou no meu caminho. Parceira de grandes “viagens” e papos de altas transações.

Agradeço a Sara pela calma acolhedora.

Agradeço a Dell (Audevan Caiçara) pela amizade e companhia de anos. Esse amigo irmão que os caminhos da vida me deram, e com quem divido segredos, alegrias, angústias...

Agradeço a Kyzze Correa pelos compartilhamentos de vidas.

Agradeço a Di (Diane Veloso) pela amizade/irmandade que se fortalece a cada dia, a cada café, a cada cerveja, a cada entrada na nossa "Casa10", a cada conversa, a cada escuta, a cada silêncio.

Agradeço a irmandade Céu de São Cristóvão, mais precisamente nas pessoas de Flávinha e Serginho, pelo acolhimento de várias ordens e por também me permitir o acesso à "força" potencializadora do alto conhecimento que me acompanha e me cura.

Agradeço a Tinho (Alailton Torquato), amigo-irmão, pelas longas conversas e vivências.

Agradeço a Mai (Maicyra) pelos estreitamentos, compartilhamentos e escutas.

Agradeço aos amigos que sempre me acompanham pelas avenidas da vida, encruzilhando seus caminhos com os meus: Talita Calixto, Júlia Caianara, Felipe Mascarello, Roney David, Monica Moreira, Paulo Sérgio, Anne Samara, Gustavo Floriano, Lidhiane Lima, Luiz Antônio, Leandro Handel, Rogério Alves, Patrícia Brunet, Thayres Diniz, Paula Audai.

Agradeço às eternas bonecas, pelos aprendizados proporcionados através do viver junto durante o período da graduação, mas que reverberam até hoje: Maluh Andrade, Alfredo Brabeck, Raul Henryck, Jad Rocha, Yuri Martins, Rafael Miller e Cláudio Farias. Rainhas dos saberes marginais!

Agradeço a Luan Almeida, pela companhia quem vem se firmando e se empareiando, não só na academia, mas também na vida, na arte...

Agradeço a Ana São José, a Nadir Nóbrega (qualificação) e a Toni Edson por aceitarem o convite de fazerem parte da minha banca avaliadora.

Agradeço a ancestralidade que carrega meu corpo por esse mundo.

Agradeço a todas (os) que vieram antes de mim.

E, em especial, agradeço a família Mussuca, mais precisamente ao grupo Samba de Pareia, pelos acolhimentos, compartilhamentos e saberes. Pelo viver junto. Por todos os ensinamentos.

Não precisa sair da universidade, não. Mas é preciso compreender como ela funciona e usar a universidade como defesa. (...) É preciso transformar a arma do inimigo na nossa defesa para não transformar a nossa defesa em arma. Porque se nós transformarmos a nossa defesa em armas, nós não vamos mais saber nos defender. Aí nós vamos perder. A universidade é uma chocadeira dos ovos do colonialismo. Nada mais do que isso. Qual a função do povo preto aqui dentro? Fazer esses 'ovo' gorar. Desinfetar essa chocadeira e abastecer com ovos fecundados por seres humanos. Esse é o grande desafio dessas pessoas aqui dentro.

Antônio Bispo, 2019.

SILVA, Jonathan Rodrigues. Samba de Pareia pelos saberes do corpo que samba. 195 f. il. 2019. Dissertação (Mestrado em Culturas Populares) – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Culturas Populares, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2019.

## RESUMO

O foco dessa dissertação é o Samba de Pareia vindo da comunidade quilombola Mussuca, localizada no município de Laranjeiras, Sergipe. O samba é feito essencialmente por mulheres, com participação de homens concentrados na execução musical, especialmente no tambor. Demais instrumentos como ganzá e cuíca são tocados pelas mulheres que cantam e se reúnem para celebrar o nascimento de uma criança na comunidade. A dança acontece numa roda, com variações coreográficas em pares. Atualmente, o Samba de Pareia também se apresenta como espetáculo em eventos culturais que acontecem fora da comunidade. Através de uma abordagem metodológica concentrada na experiência (MACEDO, 2015), realizei a pesquisa de campo tornando-me residente da Mussuca. O contato com o fenômeno pesquisado se deu com o convívio diário com as mulheres do samba, incluindo observações, conversas informais, entrevistas e compartilhamento do cotidiano incluindo o trabalho da pesca e as festas do samba. As vozes das integrantes, através da minha captação, escolha e escrita, compõem parte significativa do texto dissertativo. As reflexões acerca das artes da cena e das culturas populares e do Samba de Pareia (DUMAS, 2016; OLIVEIRA, 2007; SANTOS, 2017; SILVA, 2015), além de estarem assentadas na realidade por mim vividas na Mussuca, dialogam com estudos teóricos localizados no campo da decolonização (DUSSEL, 2013; KILOMBA, 2017; MBEMBE, 2019), das questões sócio históricas e étnico raciais (AKOTIRENE, 2018; ALMEIDA, 2018; DAVIS, 2016; FANON, 2008; HALL, 2003; HOOKS, 2005; NASCIMENTO, 2018; SOUZA, 2018; SOUZA, 1983). A realidade percebida e analisada se ampliou com o conhecimento que tive da realidade cotidiana das mulheres que fazem o Samba de Pareia, proporcionando um maior aprofundamento e compreensão não só dos corpos que sambam, mas que trabalham, existem e resistem.

Palavras-chave: Samba de Pareia; Mussuca; Comunidade quilombola; Corpos negros; Culturas populares.

SILVA, Jonathan Rodrigues. Samba de Pareia for the knowledge of the body that samba. 195 f. il. 2019. Master Dissertation (Master in Popular Cultures) – Interdisciplinary Post-Graduate Program in Popular Cultures, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2019.

## **ABSTRACT**

The focus of observation of this dissertation is the Samba de Pareia coming from the quilombola community Mussuca, located in Laranjeiras, Sergipe. Samba is mainly performed by women, with the participation of men focused on musical performance, especially on the drum. Other instruments such as ganzá and cuíca are played by the women who sing and come together to celebrate the birth of a child in the community. The dance takes place in a circle, with choreographic variations in pairs. Currently, Samba de Pareia also performs as a show in cultural events that take place outside the community. Through a methodological approach focused on experience (MACEDO, 2015), I conducted the field research becoming a resident of Mussuca. Contact with the researched phenomenon occurred with the daily contact with samba women, including observations, informal conversations, interviews and daily sharing including fishing work and samba parties. The voices of the members, through my capture, choice and writing, make up a significant part of the dissertation text. The reflections on the performing arts and popular cultures and the Samba de Pareia (DUMAS, 2016; OLIVEIRA, 2007; SANTOS, 2017; SILVA, 2015), besides being based on the reality that I lived in Mussuca, dialogue with theoretical studies located in the field of decolonization (DUSSEL, 2013; KILOMBA, 2017; MBEMBE, 2019), racial socio-historical and ethnic issues (AKOTIRENE, 2018; ALMEIDA, 2018; DAVIS, 2016; FANON, 2008; HALL, 2003; HOOKS, 2005; NASCIMENTO, 2018; SOUZA, 2018; SOUZA, 1983). The perceived and analyzed reality expanded with the knowledge I had of the daily reality of women who do the Samba de Pareia, providing a deeper understanding and understanding not only of bodies that sambam, but that work, exist and resist.

Key-words: Samba de Pareia; Mussuca; Quilombola community; Black bodies; Popular cultures.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Samba de Pareia no Povoado Mussuca.....	13
Figura 2	Ao Som do Corpo de Pareia (1).....	14
Figura 3	Placa da Mussuca.....	23
Figura 4	Encruzilhada de duas ruas.....	24
Figura 5	Encruzilhada de três caminhos.....	25
Figura 6	Caminho de barro.....	25
Figura 7	Caminho da ladeira.....	26
Figura 8	Caminho velho conhecido.....	26
Figura 9	Outra ladeira.....	27
Figura 10	Topo da ladeira.....	31
Figura 11	Caminho da casa de Cecé.....	32
Figura 12	Boteco Carioca.....	34
Figura 13	Pracinha.....	35
Figura 14	Cecé.....	35
Figura 15	Têca.....	40
Figura 16	Leninha.....	44
Figura 17	Maria Lúcia.....	45
Figura 18	Ilza.....	50
Figura 19	Eugênia.....	52
Figura 20	Báia.....	53
Figura 21	Popóia.....	53
Figura 22	Edênia.....	56
Figura 23	O Samba e a Alacridade.....	63
Figura 24	Planta simples da casa.....	69
Figura 25	Caixa D'Água.....	70
Figura 26	A água e a ladeira.....	73
Figura 27	Água que sobe.....	74
Figura 28	Ao Som do Corpo de Pareia (2).....	86
Figura 29	Ao Som do Corpo de Pareia (3).....	87
Figura 30	Volta da Pesca.....	95
Figura 31	Sutinga.....	98
Figura 32	Preparo do Sutinga para venda.....	99
Figura 33	Sutinga sendo depinicado.....	100
Figura 34	Fábricas de Laranjeiras.....	104
Figura 35	Antena de empresa.....	107
Figura 36	Elisa.....	116
Figura 37	Samba de 'Visita'.....	117
Figura 38	Grupo Samba de Pareia.....	119
Figura 39	Tamanco do Samba de Pareia.....	121
Figura 40	Jogo espacial elaborado por Edeise Gomes.....	122
Figura 41	Marizete.....	128
Figura 42	São João 2018.....	129
Figura 43	Troca de roupa.....	130
Figura 44	Espaço da festa de São João.....	131
Figura 45	Grupo Samba de Pareia.....	133
Figura 46	Registro antigo do Samba.....	139
Figura 47	Peso do Samba no corpo.....	143
Figura 48	Cecé tocando e cantando.....	148
Figura 49	Nadir tocando Ganzá.....	150
Figura 50	Ilza tocando tambor.....	151
Figura 51	Samba de Cortejo.....	154
Figura 52	Recém Nascida e a 'Visita'.....	155

<b>Figura 53</b>	Samba na comunidade.....	162
<b>Figura 54</b>	'Visita' com figurino.....	163
<b>Figura 55</b>	'Visita' com figurino (2) .....	164
<b>Figura 56</b>	'Visita" em diversos espaços.....	167
<b>Figura 57</b>	Nadir .....	178
<b>Figura 58</b>	Cartaz do Sonora Brasil.....	179
<b>Figura 59</b>	Samba modificado.....	183

## **LISTA DE SIGLAS**

**DESO** – Companhia de Saneamento de Sergipe

**FASC** – Festival de Artes de São Cristóvão

**MCD** – Mímica Corporal Dramática

**PPGCULT** – Programa de Pós-Graduação em Culturas Populares

**SESC** – Serviço Social do Comércio

**UFS** – Universidade Federal de Sergipe

## SUMÁRIO

<b>1.</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>2.</b>	<b>“PRIMEIRO É O PISAR”.....</b>	<b>23</b>
2.1.	Sobre quilombo e a família Mussuca.....	37
2.2.	“Na verdade, eu não afirmo que a Mussuca é um quilombo”.....	49
2.3.	O samba em contraponto à colonização.....	55
2.4.	O local e o retorno de algumas lembranças.....	64
2.5.	A água na ladeira sobe e desce (outros dados sobre o local).....	68
<b>3.</b>	<b>REFLEXÕES SOBRE CORPO SEM TRABALHO.....</b>	<b>77</b>
3.1.	Retorno crítico ao que produzi artisticamente.....	85
3.2.	Porque reflito sobre esse corpo?.....	88
3.3.	Corpos em trabalho.....	92
<b>3.3.1.</b>	<b>O aprendizado da pesca.....</b>	<b>96</b>
<b>3.3.2.</b>	<b>O chamado sutinga: “Esse dá um trabalho da pêga...”.....</b>	<b>98</b>
<b>3.3.3.</b>	<b>As dificuldades na maré Várias!.....</b>	<b>102</b>
<b>3.3.4.</b>	<b>Outras dinâmicas de trabalho.....</b>	<b>109</b>
<b>4.</b>	<b>OS SAMBAS DE PAREIA NARRADOS PELOS CORPOS QUE SAMBAM.....</b>	<b>114</b>
4.1.	Samba de Pareia.....	114
4.2.	O samba de São João e de aniversário.....	124
<b>4.2.1.</b>	<b>24 de junho: Aniversário do grupo samba de pareia..</b>	<b>127</b>
4.3.	O grupo samba de pareia.....	132
<b>4.3.1.</b>	<b>Composição do grupo.....</b>	<b>146</b>
<b>4.3.2.</b>	<b>Samba de cortejo.....</b>	<b>153</b>
4.4.	Samba de visita.....	154
<b>4.4.1.</b>	<b>Visita com figurino.....</b>	<b>161</b>
<b>4.4.2.</b>	<b>A presença do homem.....</b>	<b>169</b>
4.5.	Samba de apresentação no Encontro Cultural de Laranjeiras.....	170
4.6.	Samba de apresentação no Sonora Brasil.....	178
<b>4.6.1.</b>	<b>Processo de seleção do samba.....</b>	<b>179</b>
<b>4.6.2.</b>	<b>Reorganização do grupo.....</b>	<b>180</b>
<b>4.6.3.</b>	<b>A espetacularidade do trabalho.....</b>	<b>185</b>
<b>5.</b>	<b>CONSIDERAÇÕES.....</b>	<b>186</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>192</b>

## 1. INTRODUÇÃO



**Figura 1:** Samba de Pareia no povoado Mussuca. Foto: Alexandra Dumas.

O trajeto que orienta minhas pisadas até aqui, acredito ter se originado a partir dos momentos que comecei a desenvolver, como ator, trabalhos na área das Artes Cênicas desde o ano de 2007. É onde começo a estabelecer diálogo com vários grupos e artistas em Sergipe, mais precisamente na capital de Aracaju, dos quais, muitos se debruçavam para as manifestações de caráter cultural e popular como componente disparador de suas produções artísticas.

Eu me licenci em Teatro pela Universidade Federal de Sergipe (UFS) e durante quatro anos da minha graduação morei na Cidade de Laranjeiras (2011 a 2015) onde eram desenvolvidas as aulas do referido curso. Em minhas vivências nessa cidade, me aproximei de diversas manifestações da Cultura Popular que atravessavam diretamente o fazer artístico ligado à atividade intelectual da cultura que o curso de Teatro promoveu.

O Samba de Pareia é uma dessas manifestações que ora tento conceitualizar, para fins de localizar no discurso teórico/prático, como referência que adotei na elaboração de meu projeto de conclusão de curso (Licenciatura em Teatro, UFS, 2016). Como resultado final, apresentei uma composição parcial que chamei “Ao Som do Corpo de Pareia”, através do qual investiguei o desdobramento de um processo de criação cênica que partiu da seguinte questão: Como criar cenicamente através do ritmo produzido pelo tamanco das brincantes do Samba de Pareia? A pesquisa foi desenvolvida no período compreendido entre 2014 e 2015.



**Figura 2:** “Ao Som do Corpo de Pareia” (1). Foto: Luca Piñeyro.

Como subsídio teórico/metodológico para composição do solo, cheguei à necessidade de forjar um diálogo da abordagem rítmica do Samba de Pareia com alguns princípios da Mímica Corporal Dramática (MCD). A partir dessa interseção, instrumentalizei uma composição de cena híbrida entre dança, teatro e encenação poética, tomando como referências a corporeidade e a gestualidade física dos movimentos existentes no Samba de Pareia.

Tinha como questão motivadora as afecções que desenvolvi no período em que a manifestação atravessou cotidianamente minha existência, quando residi na cidade de Laranjeiras, habitando o campus da UFS que se situava nesse município. Convivendo com o Samba de Pareia e descobrindo, ainda que de forma resumida, a história do lugar e das pessoas que lá moram, fui me envolvendo com as questões do Samba e com a visibilidade de sua manifestação através da dança praticada pelo grupo em apresentações públicas.

Contudo, identifico a necessidade de evidenciar uma visão crítica para minha relação com o Samba de Pareia. A partir do momento em que analiso o desenvolvimento do meu trabalho conclusivo de graduação, que foi alicerçado mais em questões de criação cênica, por conta da visão de pura apropriação e pouca ponderação acerca de assuntos relacionados a etnias, lugar da classe trabalhadora nas relações de produção e no âmbito geográfico rural, no qual está inserido esse

fenômeno cultural. Como também em uma abordagem mais crítica/reflexiva sobre o próprio Samba de Pareia.

A Mussuca se situa no estado de Sergipe, mais precisamente no município de Laranjeiras, localizada na microrregião do Vale do Rio Cotinguiba (região Leste do Estado de Sergipe), possui população de aproximadamente 2.000 (duas mil) pessoas. É o lugar onde vive uma parcela do povo negro em Sergipe, povoado remanescente quilombola reconhecido recentemente pela Fundação Palmares como comunidade de tradição originada na descendência de gente negra escravizada no Brasil (DUMAS, 2016). É de lá que vem o Samba de Pareia. Uma celebração que tem, entre outras histórias que fundam a sua origem, a de que acontece com o intuito de festejar o nascimento de crianças desse local.

Esse samba é realizado, dentre outras dinâmicas e espaços, também dentro da comunidade, circunstância em que as brincantes estão desprovidas de figurino, imersas no contexto da comunidade, cidadãs mussuquenses em momento de evocação ancestral da dança, quando a festa e o samba propriamente dito se misturam, dando uma dimensão real dos moradores, às relações entre os indivíduos e à celebração, com seu cotidiano.

Levando em consideração que esse samba também acontece em eventos culturais externos aos limites geográficos da Mussuca, onde as sambadeiras<sup>1</sup> se apresentam para públicos diversos, com indumentárias padronizadas, e posicionadas em uma disposição espacial baseada na configuração público/plateia/cena, momento em que o samba adquire um caráter mais estrito de espetáculo.

Acredito na necessidade de elaboração de discursos que evidenciem estruturas mais complexas e procedimentos técnicos no tocante ao entendimento de cultura popular em um contexto social mais consistente. Lanço luz também na necessidade de direcionar essa pesquisa para questões voltadas ao lugar de fala e pertencimento do discurso.

Escolho abordar essas questões a partir do seguinte ponto: Em que medida se operam as estratégias de (re) existência, a partir de possíveis reflexões sobre o corpo que Samba de Pareia, na busca por ratificar a identificação e presentificação

---

<sup>1</sup> Além de brincantes, essa é uma forma pela qual parte das integrantes do grupo se definem.

de marcadores conceituais expostos nos discursos das integrantes do referido fenômeno cultural.

Portanto, cabe realocar a leitura do conceito de cultura popular, ligado a um contexto de reivindicação política que questione os problemas sociais que atravessam diretamente a existência dos corpos negros na sociedade brasileira. No caso desse trabalho, na Mussuca, evidenciando como a minha formação estética, política e poética rediscute a Cultura Popular referenciando-me a partir do Samba de Pareia.

Com o objetivo de elaborar uma dissertação de mestrado intitulada “Sambas de Pareia Pelos Saberes do Corpo que Samba” é que impulsiono reflexões teóricas acerca do contexto social onde está inserido o Samba de Pareia, procedendo com uma análise de sua história e seu estado atual com intuito de perceber como essa tradição resguarda e atualiza identidades e subjetividades do povo negro da Mussuca.

Esse trabalho também se propõe a descrever e analisar o cotidiano mussuquense, onde estão inseridas as sambadeiras, a partir de uma abordagem de experiência reflexiva. Componho, assim, uma possível leitura a respeito das permanências e modificações existentes atualmente no Samba de Pareia, tanto em sua prática na comunidade, quanto nas participações em eventos externos.

Objetivo, por consequência, problematizar reflexões sobre a inclusão da cultura de povos remanescentes quilombolas nos circuitos de arte, nas políticas de representação e identidade, mas, sobretudo, como a matéria do Samba de Pareia, como manifestação do popular que possui fundamento na história do lugar e que influencia também meus interesses de indivíduo negro-artista-pesquisador, mobilizado em prol de um projeto político que considere a negritude em sua ampla manifestação no fundamento da história apagada de nós. O que também me faz considerar outra proposição epistemológica, reconhecimento, visibilidade e valorização cultural.

Tive pouco contato diretamente com discussões oriundas de estudos afrodiaspóricos para os meus caminhos como indivíduo social e artista no decorrer da minha formação. Vi poucas (porém valiosas) abordagens, nesse sentido, quando fui estudante do curso de Teatro da UFS, e quase nenhuma, como ator nas produções de grupos teatrais que trabalhei em Sergipe.

Comecei a despertar, a partir dessa percepção, para questões voltadas à minha formação nos âmbitos acadêmico e artístico-cultural e acredito que refletir sobre os povos marcados pela dolorosa história de construção da sociedade que faço parte, atrelado ao reconhecimento da existência de seu referencial simbólico, por parte de seus próprios agentes, é uma potência a ser considerada não só para a produção de projetos artísticos, mas também como a busca por criticar e refletir padrões coloniais de pensamento que estão na base dos comportamentos sociais que me cercam.

Para a metodologia deste projeto, considero que uma abordagem compreensiva foi a melhor perspectiva para me auxiliar nos desdobramentos das etapas. Essa abordagem indica que conforme a pesquisa avance, vai se estabelecendo suas formas e conteúdos, evidenciando as reflexões assentadas a partir da compreensão dos fenômenos que acontecem durante os processos de trabalho acadêmico, mas também o estar-junto. A cada passo, a pesquisa e seu projeto se reestruturaram, com objetivo de englobar as mutações possíveis que ocorrem na investigação, o que não configura a falta de um planejamento (MACEDO, 2015).

Aponto, assim, a etnopesquisa como aporte teórico/metodológico mais próximo da presente proposta de reflexão, onde considero outros “modos de pensar/fazer a vida” (MACEDO, 2015). Investigo como desenvolver conteúdo a partir de possíveis leituras do corpo no Samba de Pareia, suas histórias e memórias, evidenciadas pelas especificidades desses corpos, onde proponho estabelecer, também, um encruzilhamento reflexivo com algumas ponderações teóricas do âmbito acadêmico, lançando luz ao que pode ser tido como particular e/ou geral.

Com base na metodologia da experiência, fiquei em campo entre dezembro de 2018 e junho de 2019 onde me aproximei e vivenciei a realidade mussuquense aprendendo alguns saberes que se delinearam entre conversas informais nas calçadas e casas do povoado, onde também fiz 14 entrevistas com as integrantes do referido fenômeno.

Essa implicação no campo também foi orientada pelas experiências que já tive. Desde as experiências com o Samba de Pareia, com as mulheres do samba,

com a Mussuca... Até os processos de criação que participei e as atuais críticas que venho desenvolvendo, a partir, também, de uma autoanálise do meu trabalho de conclusão de curso, quando comecei a me questionar as relações entre cultura, representação e teatro. Assumo, nesse trabalho, o emaranhado de encontro e desencontro, dessa vez, retornando ao local, ao samba, às mulheres, para saber o que mais pode me atravessar nas questões referentes a corpo a partir de uma relação próxima dos saberes. Recorro a Roberto Sidnei Macedo quando expõe sua reflexão sobre a etnopesquisa:

Para a etnopesquisa a partida é considerar que o ator social nunca deve ser percebido como um 'imbecil cultural', porque concebido como portador e produtor de significantes, de singularidades experienciais que, interativamente, instituem, por suas ações, as realidades com as quais também é construído. (MACEDO, 2015, p. 30).

Próximo às mulheres do Samba de Pareia, investigo a minha experiência de convívio, com intuito de identificar o que seduz, o que explode em singularidade, quais perspectivas entram em conflito... Saber o que, *in loco*, muda de lugar, o que se hibridiza... Meu interesse central é descobrir como se dá um caminho de retorno à minha ancestralidade, à ancestralidade do samba, com base na abordagem que Roberto Sidnei Macedo, mais especificamente a propósito do que ele intitula de "pesquisar a experiência". Sobre esse tema Roberto Sidnei afirma que:

(...) o que caracteriza a pesquisa da/com a experiência é, acima de tudo, sua abertura para o vivido e seus sentidos, para os valorosos saber e saber fazer vindos da vivência refletida, ou seja, para o denso interesse pelo vivido pensado (MACEDO, 2015, p. 53).

É a escolha por uma pesquisa que possui rigores, mas que foge dos lugares mais "duros" ou de abordagens cunhadas previamente em meras hipóteses. Uma investigação que segue a contramão de guias puramente teóricos, que moldam saberes através de narrativas baseadas em análises subentendidas, marcadas e atestadas, apenas por teorias tácitas sobre "o outro", pois:

(...) no campo experiencial, o rigor aparece enquanto cuidado com a existência e não seu controle, como por exemplo, a não imposição de sentidos contidos em dispositivos metodológicos como hipóteses,

verificacionismo teórico, padrões metodológicos fixados etc. (MACEDO, 2015, p. 57).

A partir do convívio, busco compreender como posso experienciar e fazer uma abordagem cartográfica, também apontada por Roberto Sidnei, quando reutiliza o conceito de cartografia para mapear a configuração de saberes da experiência. Para ele,

cartografar é caminhar em busca do encontro com os saberes da experiência. É estar atento a focos de luz que acendem, ficam à meia-luz, apagam; a fochos ou facheiros que se movimentam lenta ou rapidamente (MACEDO, 2015, p. 54).

O aporte metodológico também influencia na escrita deste trabalho que tem como proposta se destituir de artifícios que, sob as prerrogativas da erudição, costumam basear uma parte de textos universitários. Para narrar, não só essa minha trajetória de retorno ao quilombo, mas também, primeiramente, a vivência de corpos que sambam de pareia, me apoio no que diz Roberto Sidnei sobre a “centralidade da narrativa para se pesquisar com a experiência”. Acredito que a forma de dissertar poeticamente mais livre, deixa de lado os padrões rigorosos de escrita acadêmica.

Acredito que essa proposta de escrita possa dar conta de narrar histórias de sujeitos envolvidos, de forma mais valorosa etnometodologicamente, dado o caráter experiencial da pesquisa. Assim, tento aproximar os leitores dos âmbitos de intimidade existencial e cultural, dando maior dimensão da complexidade sociocultural que atravessa esse fenômeno que proponho refletir, o Samba de Pareia personificado em mulheres, em seus cotidianos, trabalhos e cenas.

Admite-se que podemos reconhecer a qualidade de uma investigação da/com a experiência pela sua qualidade narrativa experiencial. A narração como dispositivo da pesquisa (re) elabora e desperta os sentidos da experiência, algo caro para a etnopesquisa. Trata-se de um texto original inimitável (MACEDO, 2015, p. 46).

Algo que para mim também encontra eco nas palavras da escritora Conceição Evaristo que orienta boa parte de suas produções com base no termo que ela mesma criou, nomeando de Escrevivência. Ela diz que a “escrevivência é a escrita

que nasce das vivências. Viver para narrar. Narrar o que se vive”<sup>2</sup>. O que para esse trabalho se localiza como uma espécie de narração que se alimenta da minha vivência em campo. A pesquisadora Carla Akotirene, inclusive, me traz algo que também justifica o meu posicionamento em primeira pessoa que também adoto na escrita desse trabalho.

Escrevo na primeira pessoa alinhamento á esquerda, sem recuo da ancestralidade africana, forasteira de dentro, na visão de Collins, desafiando as ciências sociais por auto definição e auto avaliação intelectual negra, avessa às ferramentas modernas de validação científica (AKOTIRENE, 2018, p. 16).

No primeiro capítulo, penso o pisar, inicialmente, por ser uma forte marca do samba, mas também como princípio norteador. Como uma metáfora de retorno ao quilombo na intenção de criar evidências histórico-sociais referenciadas pelas próprias sambadeiras, baseadas pela ideia lançada por Robert Sidnei Macedo (2015) quando propõe uma pesquisa com/da experiência.

Com essa narração descrevo esse encontro com o cenário Mussuca, como forma de apresentar o local ao leitor, a partir das idas e vindas ao quilombo. O balanço do corpo em movimento na ladeira. As relações e resistência que esses corpos elaboraram no espaço do povoado diante das condições de vida precária. Onde descubro, com o fato de residir no campo, também a deflagração de outras questões vinculadas às formas com os prazeres e desprazeres que atravessam e constantemente transformam a vida nesse povoado.

No segundo capítulo, me oriento por palavras arrancadas do fundo da lama, aonde essas mulheres pisam para o trabalho árduo da maré. Local de onde tiram seu sustento. De onde me detenho, principalmente, a um componente que também constitui a existência dessas mulheres, por caracterizar, se não a atual, pelo menos o denominador comum, pela necessidade de sustento em algum momento na vida das integrantes do grupo. Essa categoria de análise está caracterizada como: Corpo no Trabalho.

Nesse recorte é onde evidencio questões relacionadas à realidade que esse corpo vivencia com: os aprendizados desenvolvidos a partir do contato com o meio ambiente, as dificuldades encontradas na pesca e a relação que se estabelece

---

<sup>2</sup> EVARISTO, Conceição. Ocupação Conceição Evaristo. Itaú Cultural. São Paulo. 2017.

também com a ação de empresas que ocupam parte do território laranjeirense e interfere diretamente nas dinâmicas de pesca dentro do povoado e, conseqüentemente, a existência das pessoas que moram nesse local.

Já no terceiro capítulo, lanço a categoria de análise: Corpo nos Sambas. Não só pela conotação que caracteriza o fenômeno como uma manifestação expressivamente artística, marcada pela exuberância rítmica e pulsante de corpos, mas por se tratar de um grupo que se insere em dinâmicas mercadológicas, que pode ser interpretada também como ato de resistência...

Acredito que essa parte do trabalho, se configura como uma contribuição importante no que se refere aos registros de narrativas sobre o Samba de Pareia, pois a ordem de preferência da escrita é apresentar as vozes, transcrevendo e refletindo sobre as falas e depoimentos emitidos pelas próprias integrantes do grupo. Estes ganham valor em face das pessoas de hoje que recorrem às suas memórias para trazer realizadores antigos e já falecidos dos primórdios desse sambar, carregando consigo uma prática que se constrói e se reconstrói com o passar do tempo, a partir da ação direta e indireta, tanto das(os) próprias(os) integrantes do grupo e demais moradoras(es) do local, quanto por agentes externos ao povoado.

Quero dar ênfase ao Corpo nos Sambas que existe também na Mussuca, quando o samba acontece dentro da comunidade no momento de celebração ao nascimento de uma criança, em uma circunstância em que as brincantes estão imersas no contexto da comunidade. Cidadãs mussuquenses em momento de evocação ancestral da dança, da festa, do samba, da bebida... Evidenciando que, também nesse formato, existe uma organização cênica para o olhar do “outro” (seja “o outro” indivíduo da comunidade, ou até mesmo os turistas e amigos e amigas de outros lugares que também são figuras presentes dentro do rito).

No item Corpo em Espetáculo, também pretendo retomar a análise do samba que se apresenta em formato espetacular no contexto que vivenciei mais de perto no Encontro Cultural de Laranjeiras que participei mais efetivamente como pesquisador no ano de 2019, salientando as percepções das próprias sambadeiras em relação a participação do grupo no referido evento.

Na oportunidade, também me volto a análise do Samba de Pareia em outro formato de apresentação, pensado especificamente para o projeto Sonora Brasil que teve seu período de execução entre os anos de 2017 e 2018. Momento em que o

SESC<sup>3</sup> designou um funcionário para dirigir cenicamente as integrantes do Samba de Pareia, incluindo elementos do âmbito teatral, como por exemplo: textos decorados, inserção de momentos de ensaio e reconfiguração da forma de se sambar.

Na relação com o fenômeno que me inclino a investigar, me localizo num lugar de reflexão contínua, em que pretendo evidenciar os significados das expressões sociais cifradas nos elementos da dança e também da história das mulheres locais que perpetuam o legado da tradição, a singularidade subjetiva ligada à resistência dessa expressão popular que se apresenta como Samba de Pareia. Convido-a, convido-o para esse caminhar, pisar, sambar!

---

<sup>3</sup> O Serviço Social do Comércio (conhecido como SESC) se trata de uma instituição privada brasileira que se mantém por conta de empresários do comércio de bens, serviços e turismo, que atua em escala nacional. Se volta para o bem-estar social dos seus empregados e familiares, que também tem como proposta se abrir para a comunidade em geral.

## 2. “PRIMEIRO É O PISAR”

Pé na beira da BR-101 e os olhos concentrados na placa: MUSSUCA<sup>4</sup>. Protejo com as mãos os olhos que parecem ferver pelo bafo quente do asfalto. De um lado a direção de onde veio o ônibus, Aracaju, e do outro a placa: MUSSUCA! Atrás da placa algumas barracas com vendedores de milho e amendoim em suas funções e alguns *motoboys* a espera de clientes, gastando o tempo da espera com conversas altas e olhares curiosos para esse corpo que aqui escreve.



Figura 3: Placa da Mussuca. Foto: Leonardo Maia.

Uma manhã de suor diante do clima que encontro no lugar. Rosto, costas, peito e pernas. Calor! E mais uma vez os olhos se voltam para a identificação e certeza: MUSSUCA! Me virei pra entrada e de costas para a estrada, vejo um longo caminho povoado a dentro. Caminho largo! Consigo até ver, além de muito verde e algumas casas, o início de mais outras duas ruas. Uma encruzilhada!

---

<sup>4</sup> A Mussuca se situa no estado de Sergipe, mais precisamente no município de Laranjeiras, localizada na microrregião do Vale do Rio Cotinguiba (região leste do estado de Sergipe), que fica, em relação ao município, a três quilômetros do centro. Com território localizado às margens da BR-101 e com distância aproximada de 25km de Aracaju, o território Mussuquense possui população de aproximadamente 2000 pessoas, valendo a pena salientar que 98% desse total é afrodescendente. É o lugar onde vive uma parcela do povo negro em Sergipe, povoado remanescente quilombola reconhecido recentemente pela Fundação Palmares como comunidade de tradição originada na descendência de gente negra escravizada no Brasil (DUMAS, 2016).



**Figura 4:** Encruzilhada de duas ruas. Foto: Leonardo Maia.

Antes de chegar às primeiras casas, o cheiro da vegetação me puxa pela memória. Os pés me guiam e, ao mesmo passo, a cabeça se esforça pra lembrar. Não parece ser a primeira vez que venho aqui. Mesmo já tendo vindo outras vezes, a memória me puxa pra longe. Para um tanto de tempo atrás de mim.

Ando Mussuca adentro, roendo a unha e tentando, debaixo desse sol, incansavelmente, lembrar que memória é essa. Já tô até conversando sozinho no meio da rua. Mas na medida em que os passos avançam, meu corpo é atravessado por mais e mais estímulos. Ouvido, nariz, pele, olhos... “Quando foi mesmo que estive aqui? Mas não era bem aqui”. Penso, mas não lembro. O agora faz lembrar de mim em um outro tempo.

“Aaah, vou andando! Depois eu lembro. Melhor aproveitar o presente”. Vou confabulando comigo mesmo. Vamos voltar pro agora aqui. No caminho! A tomada de consciência do presente que estou andando voltou bem na encruzilhada, onde percebo mais uma rua. Uma ENCRUZILHADA de três caminhos.



**Figura 5:** Encruzilhada de três caminhos. Foto: Leonardo Maia.

Uma das ruas é curta e termina em uma porteira que mostra um caminho de barro, cercado de muita vegetação. “Não vou por aí. Agora não”.



**Figura 6:** Caminho de barro. Foto: Leonardo Maia.

Tem outra rua que é uma ladeira. Daquelas bem cansativas de ver nesse sol de hoje. Já passo logo a mão na testa pra diminuir a água escorrendo e descarto a possibilidade desse caminho pra agora.



**Figura 7:** Caminho da ladeira. Foto: Leonardo Maia.

Eu me viro para a terceira possibilidade. Caminho velho conhecido que já havia feito de carro, nas minhas diversas idas anteriores à Mussuca. Na esquina, que também é a quina que divide a ladeira do caminho escolhido, está a Escola Rural Povoado Mussuca. E do outro lado da rua, quase em frente à escola, tem uma casa com o portão cercado de flores. Muitas! De muitas cores. O caminho, que é sinuoso, agora me revela mais casas dividindo a paisagem com a vegetação, que também é forte na sua presença.



**Figura 8:** Caminho velho conhecido. Foto: Leonardo Maia.

Entre um pensamento e alguns “bom dia!”, eis que me deparo com ela. Outra ladeira! “Ai que sol!”. É de pingar o rosto. Respiro! Olho pra trás pensando na ideia louca de voltar o caminho. “Mas vou fazer o que voltando tudo? Encarar outra ladeira? Atravessar o portão do outro caminho e ir pro mato? Tô rindo do dilema. Jonathan, não adianta. Essa ladeira, você vai ter que subir”. E lá vou eu falando comigo mesmo.



**Figura 9:** Outra ladeira. Foto: Leonardo Maia.

“Bom dia!”, “Bom dia!”, “Opa! Tudo bem?”. Cumprimento algumas moradoras, junto com um sorriso que até despista um pouco o calor do corpo. Parece que com a subida, o sol age ainda mais. Aciono a minha memória de corpo que se lembra, aos poucos, algumas vivências no teatro que me fizeram prestar mais atenção na forma como ando. “Empurra o chão com o pé e deixe que o corpo trabalhe fluidamente com a gravidade!”. Isso é a minha cabeça que passa pelas lembranças de algumas indicações que recebi em oficinas de expressão corporal. Mas quem disse que ameniza alguma coisa? Quando muito, dá um leve alívio. Coisa rápida. O calor não dá nem trégua. Diferente do conforto em estar dentro de uma sala específica para o treinamento de técnicas corporais<sup>5</sup> como suporte criativo do ator, estava com

<sup>5</sup> Licenciado em Teatro no ano de 2016 e atualmente, mestrando pelo PPGCULT (UFS), venho, ao longo de dez anos, desenvolvendo pesquisa teórico/prática sobre processos de composição cênica, cuja tônica recai na ideia do corpo como dispositivo para criação da cena. Desenvolvo atividades como ator-criador no Grupo Teatral Caixa Cênica (2016 - até hoje). Participei de oficinas e projetos, tais como: Iniciação ao nariz do Palhaço - Rafael Barreiros (2010); Oficina Arte Integrada - Cia Mário Nascimento de Dança (2012); Teatro Visual - Cia Chapitô de Portugal (2012); Projeto Cenas Mímicas-George Mascarenhas (UFS, 2014); Ator Criador: Processo de Criação do espetáculo Aqueles dois -

mochila nas costas, sapato (tipo de trilha) nos pés, um cabelo cheio de *dreads* longos e uma blusa que já vai encharcada. A brisa nem faz graça!

Aqui ao meu lado, duas mulheres um pouco atrás de mim, andando com uma destreza invejável. São moradoras daqui, só pode! Pra ter essa desenvoltura, essa agilidade... Esse corpo parece fazer parte da geografia. O seu jeito de se moldar, desde os pés até a coluna e a forma como o joelho funciona, revela, pra mim, a relação de anos com esse sobe-desce.

Nesse momento de contato próximo, acompanhando esse corpo que também caminha, me lembro que a relação com o espaço, como também afirmou Le Breton, não é criada a partir de uma trajetória codificada e profunda. Mas de forma natural a partir do momento que esse corpo também se relaciona com o mundo a sua volta durante a vida cotidiana (BRETON, 1953, p. 28).

O que pra mim, com base na minha bagagem artística, não é como no teatro ao qual sempre fiz parte durante mais ou menos 10 anos. Uma forma de abordar o corpo como sendo um produto artístico sempre a partir de uma exterioridade técnica que escapa a realidade da vida. Técnicas que se limitavam a sala de ensaio e a espaços de apresentação.

Presto atenção nesse meu corpo e crio força pra continuar a subida sem reclamar muito. Penso com os pés. Nesse contato com o outro corpo, vou aprendo outra forma de estar nesse mundo. “Bom dia! Que calor, hein?!”, “Fale não!”. Elas me respondem com um leve sorriso e o rosto também pingando. Não era o único! O calor, aqui, está pra todos.

Tenho um propósito em estar nesse caminho. Faz tempo que acompanho o Samba de Pareia em espaços fora da Mussuca. É daqui que vem esse jeito

---

Cláudio Dias (2013); O Despertar do Corpo Inteligente - Diane Veloso/SESC (2015); Atravessamentos Cênicos, Maicyra Leão (UFS, 2015/2016); Leitura dramatizada com foco na autoria feminina negra em produções dramáticas contemporâneas e possibilidades de encenação - SESC-SE (2016); Corpo Como Fronteira - Renato Ferracini (Lume, 2017); Preparação do ator para cena - Lydia Del Picchi (Teatro Vila Velha/BA, 2017); Dança Estilhaçada - Leonardo França (Teatro Vila Velha/BA, 2017). Desde 2016 venho ministrando oficinas que objetivam a investigação do corpo como gatilho para o processo de criação do atuante. São elas: O ator criador (SESC-SE, 2016); Ator: Corpo e Criação (Aracaju, 2017); Corpo como dispositivo (UESB, 2017); Búfala: A Transmutação da Mulher Negra Para a Cena (Gira de Artes Cênicas, Aracaju/SE, 2018); Corpo Criativo em (DES)Construção (Grupo Caixa Cênica, 2018). Além de experiências com direção teatral que resultaram nos seguintes espetáculos: Viveiros (Grupo Teatral Boca de Cena, 2015) e Dandara Eu (Quilombo Ubuntu Teatro Negro, 2017).

de corpo<sup>6</sup>. Essa visão de mundo, esse quilombo. Daqui da Mussuca, lugar onde vive uma parcela do povo negro de Sergipe. Um povoado remanescente quilombola, reconhecido recentemente<sup>7</sup> pela Fundação Palmares como comunidade de tradição originada na descendência de gente negra escravizada no Brasil (GOMES, 2017); (DUMAS, 2016). Saber mais sobre esse samba. Beber na fonte de vida que pulsa. Um samba que elaborou, ao longo do tempo, várias formas de (re)existir. É nessa manifestação que venho vasculhar histórias capazes de nos situar sobre a existência de uma parcela de seres viventes da terra. Nossa casa em comum.

Já vi o Samba de Pareia em seu formato espetacular: no palco, no show do Sonora Brasil<sup>8</sup> em cortejos e pelos palcos durante as celebrações do Encontro Cultural de Laranjeiras<sup>9</sup>, no período do São João em Aracaju, nos arraiais realizados por órgãos públicos, tanto do estado quanto dos municípios sergipanos<sup>10</sup>.

Mas esse mesmo samba também tem uma forma peculiar de acontecer aqui dentro desse grande cosmo chamado Mussuca. É daqui a sua origem! Um lugar que possui, em sua geografia, um relevo repleto de ladeiras, onde a vida sobe e desce no embalo do cotidiano. Essa outra forma de samba que procuro para vivenciar e apre(e)nder, é chamada por aqui, popularmente, de “Visita”. Mas não era com esse nome que conheci. Pra mim foi sempre “Samba de pareia”.

---

<sup>6</sup> Faço alusão ao que a intelectual Beatriz Nascimento fala no documentário Orí onde a mesma se refere ao cantor Gilberto Gil em relação a sua afirmação de que o reggae está impresso como um jeito de corpo. Apontando a corporeidade cultural, histórica, política e diaspórica existente no corpo negro brasileiro.

<sup>7</sup> GRAÇA, Alessandra Santos da. Estratégias de resistência: o caso das marisqueiras da comunidade quilombola luziense. 36º Encontro Anual da ANPOCS. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais. FINEP. São Paulo – SP. 2012.

<sup>8</sup> O Sonora Brasil é um projeto temático que tem como objetivo trazer ao público expressões musicais pouco difundidas que integram o amplo cenário da cultura musical brasileira. Em sua 20ª edição apresenta os temas ‘Na pisada dos cocos e Bandas de música: formação de repertório’. Projeto que foi desenvolvido no período de dois anos (2017 e 2018) ao qual o Samba de Pareia se inseriu.

<sup>9</sup> Uma festividade que ocorre durante a segunda semana de janeiro desde o ano de 1976 na cidade de Laranjeiras/SE. Evento que se desenrola tendo como foco: Apresentações de grupos tradicionais em cortejos pelas ruas da cidade e/ou em palcos espalhados pelo centro do município. Espaço que também comporta apresentações de dança, teatro e bandas musicais do circuito nacional e local.

<sup>10</sup> Sergipe compõe o quadro de estados que durante todo o mês de junho culturalmente se comemora o período junino em inúmeras casas que organizam seus próprios arraiais, circunscritos pelo imaginário popular na tradição em se comemorar três santos específicos. São eles: Santo Antônio, São João e São Pedro. Sem contar também os diversos eventos patrocinados pelos poderes estaduais e municipais que se espalham pelo interior e capital que contam com atrações locais e nacionais.

A “Visita” é o formato em que Samba de Pareia acontece como uma tradição dentro do povoado Mussuca. Consiste em comemorar o nascimento de uma criança na comunidade no seu décimo quinto dia de nascida. Um samba de múltiplas formas que ao longo do tempo rompeu os limites de seu local de origem, configurando outros formatos de se sambar e se conceber especularmente por palcos, praças e ruas espalhadas pelo Brasil.

O livro “Corpo Negro: Nadir da Mussuca, cenas e Cenários de uma Mulher Quilombola”<sup>11</sup>, o documentário “Nadir da Mussuca”<sup>12</sup>, e as dissertações “A polifonia na memória como potência da oralidade: o canto de d. Nadir, o relato de uma trajetória”, de Osvaldice Conceição<sup>13</sup> e “Samba de Pareia na Encruzilhada: Traduções de uma dança afrocentrada”<sup>14</sup>, são importantes fontes de informações sobre o Samba de Pareia, que ora se focam em uma personificação na figura de Nadir (Como é o caso dos três primeiros exemplos) ou no próprio Samba como um disparador afroreferenciado para processos decolonizados de criação em dança, como é o caso do último trabalho citado acima.

Esse breve relato mostra alguns trabalhos que considero centrais quando o quesito é Samba de Pareia, e que já colaboram com informações importantes sobre um todo. Mas com o passar do tempo, senti bater dentro de mim, uma vontade de conhecer o fundo do samba, as partes que são deixadas atrás dos palcos, de forma mais detalhada. O que (re)existe quando fecham-se as cortinas e a luz da realidade vivida por esses corpos se acende? Estou nessa ladeira a procura de mais informações sobre esse Samba e as outras partes que o compõe.

---

<sup>11</sup> É uma organização de textos que centram atenções na figura de Nadir, e também dá conta de passar informações importantes sobre o Samba de Pareia. Mas a obra foca em colaborar com a visibilização especificamente esse corpo negro de mulher quilombola presente na figura da mestre, para além do âmbito ao qual se insere como agente cultural a partir do seu grupo de Reisado, o São Gonçalo e o próprio samba em questão, o que faz o conjunto de informações sobre o referido samba, que atravessam fortemente os textos, me deixar mais curioso, que saciado. Lançado em 2016 e organizado por Alexandra Gouvêa Dumas e Clóvis Carvalho Britto.

<sup>12</sup> Uma outra obra que colabora com a valorização de Nadir a partir das dinâmicas existenciais, culturais, políticas e artísticas que atravessam a sua vida é uma outra fonte de informações onde podemos encontrar o Samba de Pareia como uma prática recorrente na vida dessa mulher que também é considerada como líder comunitária dentro do povoado. Dirigido pela pesquisadora Alexandra Gouvêa Dumas e lançado no ano de 2015.

<sup>13</sup> CONCEIÇÃO, Osvaldice de Jesus et al. A polifonia na memória como potência da oralidade: o canto de D. Nadir, o relato de uma trajetória. 2014.

<sup>14</sup> Outra fonte de trabalho com informações preciosas sobre o samba a partir da relação que foi sendo estabelecida pela dançarina Edeise Gomes com as práticas do referido samba a partir do seu envolvimento com o Samba e mais precisamente com Nadir, evidenciando uma processualidade de criação cênica para dança a partir de uma investigação que procura deflagrar o samba como potencial.

Ler sobre o samba, ver vídeos na internet, acompanhá-lo em suas apresentações pelos eventos festivos do estado... As ações citadas já não dão conta de alimentar a minha necessidade de mais informações. Havia coisas que queria saber e conhecer de perto. Ter mais proximidade de suas partes. Saber mais da história desse samba, desse corpo, desse lugar, dessas pessoas. Acabei uma subida que percebo ser a primeira de várias. Estamos no topo de uma ladeira!



**Figura 10:** Topo da ladeira. Foto: Leonardo Maia.

E agora, ali do alto, outra escolha. Direita ou esquerda? Nem vou parar para pensar muito. Posso esfriar com essa brisa que agora bate no meu rosto, embaixo dessa mangueira. Rapidamente ponho meu pé pra se mover para direita, de onde vejo outras duas mulheres sentadas conversando à sombra de outra mangueira, em frente a uma mercearia. Acaba de passar um carro. Eita poeira! Chego perto dessas mulheres e “Bom dia! Cês, por acaso, sambem dizer quando vai ter Samba de Pareia?”. Breve silêncio...

...

Uma olha pra outra e logo responde, a mais nova, “É muito difícil elas brincarem o Samba de Pareia aqui”. “Estranho!”, Pensei. O que escutei falar é que esse ano já tinha acontecido o Samba de Pareia algumas vezes na Mussuca. O que sei é que esse samba acontece dentro da Mussuca, quando nasce uma criança no povoado. A famosa meladinha\*. Expliquei que já tinha assistido

inúmeras vezes o Samba de Pareia em eventos em Laranjeiras e Aracaju, mas nunca fui na “meladinha”<sup>15</sup>.

- Tem pouca criança nascendo no quilombo? Perguntei.
- Ah! Ele quer saber quando vai ter “Visita”?
- Ah! Ele tá querendo saber se vai ter “Visita” por esses dias, né?
- Isso! Queria muito conhecer o Samba de Pare... A “Visita”. Nunca vi!
- Sei não. Vá na casa de Cecé! Ela vai saber. (Me explicaram que a casa dela era naquela mesma rua). Só que um pouco mais pra lá, depois da caixa d’água. Fica colada na segunda casa de andar”.
- Do lado direito?
- Isso. Não tem erro.
- Obrigado! (Fui andando e tentando lembrar.)

Aquele nome não me era estranho. Dona Cecé! Sigo o percurso indicado, ainda na direção que estava vindo. Pense no alívio em perceber que não vou precisar voltar pra pegar a direita ou subir outra ladeira. Pelo contrário. Meus pés levam esse corpo ladeira abaixo. E vou descendo caminho. Mais uma ladeira, só que descendo. Os pés me levam e a atenção redobra pra dar conta da rota, ao mesmo tempo em que minhas lembranças me puxam para uma experiência que fiz quando vim de ônibus.



**Figura 11:** Caminho da casa de Cecé. Foto: Leonardo Maia.

---

<sup>15</sup> Dentre outros, esse nome também é usado para se referir ao hábito de comemorar o nascimento de uma criança no quilombo.

Outra vez, vindo de ônibus, resolvi acompanhar todo o trajeto do transporte, pra ter um primeiro contato com a extensão territorial mussuquense. Saber onde começa e termina. Vindo pelo caminho que já fizemos, o transporte intermunicipal utilizado pela maioria dos moradores daqui é a “Topic”, um tipo de veículo destinado para condução coletiva, uma espécie de micro ônibus que sai de Aracaju e segue a ladeira abaixo que estamos descendo (Figura 11), e continua seu trajeto fazendo um contorno no povoado, que me dá a impressão de estar completando uma grande volta em círculo, sentido anti-horário como uma cobra que rasteja circularmente em direção à ponta de sua própria calda<sup>16</sup>.

A partir de um determinado trecho que marquei como referência um bar de esquina com uma placa, escrito “Boteco Carioca”, já não estamos mais na Mussuca. É um pouco depois desse ponto que entramos, que fica uma parte de terra onde se inicia o povoado Cedro, e mais pra dentro ainda, um outro povoado chamado Buburu, todos muito próximos da Mussuca e pertencentes ao município de Laranjeiras. Um caminho em linha reta, repleto de descidas e subidas. Percurso com uma paisagem de encher os olhos, que dá a dimensão de quão alto nós estamos. No fim de linha, o ônibus faz o retorno, para voltar, pelo mesmo trajeto e continuar do ponto por onde entramos.

---

<sup>16</sup> A Ouroboros ou Oroboros é uma criatura mitológica, uma serpente que engole a própria cauda formando um círculo e que simboliza o ciclo da vida, o infinito, a mudança, o tempo, a evolução, a fecundação, o nascimento, a morte, a ressurreição, a criação, a destruição, a renovação. Muitas vezes, esse símbolo antigo está associado à criação do Universo”. Ouroboros é um símbolo mítico representado por uma serpente ou um dragão que devora a própria cauda. Significa eternidade e está relacionado com o conceito de infinito. Significa o ciclo da evolução voltando-se sobre si mesma. Evoca movimento, continuidade, recursividade, autofecundação e eterno retorno. A primeira aparição do motivo ouroboros está no Livro Enigmático do Netherworld. Trata-se de um texto funerário egípcio antigo encontrado na KV62, a tumba de Tutancâmon, no século 14 a.C. Há referência de Platão se referindo ao simbolismo do ouroboros que também reaparece na Idade Média. O mito ouroborico se encontra ligado também às alquimias e aos alquimistas. Carl Jung afirma que o ouroboros representa o próprio arquétipo da criação alquímica (QUARESMA, 2012, p. 3). O que também me faz lembrar do orixá Oxumaré. Uma divindade cultuada nas religiões de matriz africana (que tem a cobra como um forte símbolo) no território brasileiro.



**Figura 12:** Boteco Carioca. Foto: Leonardo Maia.

Se você não se informar, vai acabar achando que a Mussuca é todo o trajeto que o ônibus Aracaju-Mussuca faz. Mas não é. Esse povoado que estamos conhecendo, me dá a impressão de ser uma terra que possui seu caminho de rua principal, como já disse, em forma de um grande círculo. Essa terra Mussuca, a meu ver, também, é circular. Mesmo sabendo que seu formato geográfico não acompanha, precisamente, essa geometria. Essa informação fica mais a critério de uma impressão que passou pela minha mente. Sigamos!

Ao retornar, assim que o ônibus volta para o “Boteco do Carioca”, segue seu caminho pela direita, onde tem uma pequena praça e um cemitério e desce aquela ladeira que me recusei a subir logo no início, agora retornando para Aracaju.



**Figura 13:** Pracinha. Foto: Leonardo Maia.

Bom... Retornando aos passos, pelas minhas contas, era ali a casa de Dona Cecé (Maria José dos Santos), atual líder do Grupo Samba de Pareia, responsável por produzir o grupo tanto para as apresentações externas, quanto na convocação das integrantes para a “Visita”. Uma senhora de 58 anos, casada, sambadeira há mais de vinte anos.



**Figura 14:** Cecé. Foto: Leonardo Maia.

Cheguei em sua casa, bati palma, e de lá de dentro ela vem andando. “Já vai!”. Dona Cecé, que não demora muito entre a minha apresentação de quem sou, o que busco e a ação de abrir o cadeado do portão e me convidar para dentro da sua casa, já me explica que na casa da frente ainda não chegaram da maternidade. “Finalmente vou ver o samba!”, “Não. Essa família não vai querer a ‘visita’”.

Achei estranho. Tinha pra mim, que todos os recém-nascidos recebiam a ‘Visita’ do Samba de Pareia. Mas não era bem assim. Dona Cecé me explicou que “às vezes é por causa das ‘condições’, né? Tá difícil pra todo mundo. O marido desempregado...”. “Ah! A família paga pela “Visita”, é?”, “Não. O Samba de Pareia não cobra nada. É que quem pede a ‘Visita’ do Samba, dá a bebida e a comida.” “Hum... Entendi. Então não é sempre que tem?”, “Só quando chamam.”

Xiiii!!! A pressão da panela chia no meio da nossa conversa e esse é o sinal que me alerta. Muito provavelmente estou atrapalhando o andamento do preparo do almoço. Acabo de lembrar que quando veio me atender, Dona Cecé tinha saído da cozinha com uma touca na cabeça. Dessas toucas que geralmente se usam por higiene, também no preparo da comida. Mas o papo estava fluindo de uma forma muito receptiva e já conversávamos, brevemente, sobre a participação do Samba de Pareia no projeto Sonora Brasil. Tudo de forma muito tímida ainda. Mas não quero atrapalhar mais do que já estou. “Vou pegar o número do seu celular pra saber sobre a próxima “Visita””. Me retiro já dizendo que volto para conversar com mais calma. “Próxima vez venho pela tarde pra conversar melhor. Com menos pressa, né?”.

Saio da casa dela com uma ideia fixa. Não vou ligar pra saber sobre o samba. Nessa relação quente do meu corpo com o clima, a distância de onde moro<sup>17</sup>, e o tempo que demoro para chegar aqui, o melhor mesmo é vir pra cá. Estabelecer moradia. Já conversei com outros moradores, em outros momentos que vim para a Mussuca e todos me deram boas indicações sobre o local, sempre fazendo uma boa propaganda da Mussuca e dos próprios moradores.

Aqui todo mundo é parente. Inclusive, essa é uma das indicações que mais

---

<sup>17</sup> Moro no povoado São José, que fica no Litoral Sul da cidade de Aracaju, no bairro Mosqueiro. Levando em consideração o Terminal Rodoviário Governador Luiz Garcia, popularmente conhecido como “Rodoviária Velha”, situada no centro de Aracaju, meu deslocamento demora cerca de 40 minutos a 1 hora para chegar na rodoviária e de lá pegar o ônibus que faz as viagens Aracaju-Mussuca (único local onde se consegue pegar uma condução direta para o povoado), e que leva, em média de 40 minutos para completar seu trajeto. Uma média de 2 horas de viagem.

escuto falarem aqui. Aliás, todo mundo me diz a mesma coisa. “AQUI TODO MUNDO É PARENTE!”. Ainda não consigo acessar a lembrança exata que a Mussuca me provocou nessa andança. Lembra no início? Vou seguir com meus passos para frente. Talvez lembre mais tarde.

## 2.1. SOBRE QUILOMBO E A FAMÍLIA MUSSUCA

“Não tem negócio de ‘Ali é de fulano. Ali é de...’. Não. (...) Tudo família. A maioria da Mussuca aqui é família. (...) É tudo parente aqui. E unha e carne. Quem buliu com um, buliu com tudo. Aqui é assim” (Maria do Côco<sup>18</sup>).

As coisas não acontecem de uma hora para outra. É preciso estar perto. Por dentro da Mussuca com os sentidos acordados. Atento! Coração, portas e janelas, abertas para o que chegar. Prestar atenção na experiência de estar junto pode fazer com que informações explodam na sua frente. Informações que, inclusive, nem imaginava que teria acesso.

Por tais razões, tomei a decisão de morar na Mussuca. Essa condição me aproxima do que o professor Roberto Sidnei Macedo pensa sobre método e compreensão do acontecimento. Para ele: “não é possível alcançar compreensivamente o acontecimento por métodos estandardizados” (MACEDO, 2016, p. 91). O intuito desse contato presencial e cotidiano é me colocar numa condição mais acolhedora e compreensiva do “acontecimento enquanto evento estruturante de realidades”, como afirma Macedo.

O desafio de atravessar a complexidade do acontecimento do samba de pareia, para mim, teria que passar pela minha compreensão de não reproduzir um esteticismo pretensamente alheio, em apenas ver o samba passar... Esta escrita implicada, descritiva dos meus passos, percorre também essa estrada aberta e grafada pelo vivido e seus sentidos, pela vivência refletida ou pelo vivido pensado (MACEDO, 2016, p. 53).

Voltando ao caminhar, seguimos com as minhas chegadas. Afinal, sempre chega alguma coisa. Uma risada, uma informação que fica no ar quando um grupo de idosas passa no sobe e desce das ladeiras mussuquenses. Nesse sentido o campo me desacelerou. A Mussuca é um lugar com ritmo diferente do ritmo que

---

<sup>18</sup> Líder do Samba de Coco da Mussuca, e foi por muito tempo líder do Grupo Samba de Pareia.

meu corpo funciona em Aracaju, uma capital com suas demandas, mesmo sendo ela de pequeno porte se comparada às demais capitais brasileiras. Parou um pouco com a minha ânsia. Com a agonia que vez ou outra me pega em meio ao concreto da cidade e da universidade. TENHO APRENDIDO MUITO SOBRE A VIDA COM A MUSSUCA e, vez ou outra, uso a universidade como campo de pesquisa.

A reflexão acima se próxima ao que o intelectual quilombola Antônio Bispo dos Santos (Nego Bispo) fala sobre o saber orgânico e o saber sintético. Onde o primeiro está ligado à composição do 'ser' como uma sabedoria que nos envolve com a vida, o que pra mim tem forte ligação com os saberes e fazeres das integrantes do referido grupo, por ultrapassar as margens impostas pelo espetáculo Samba de Pareia, que se encontra inserido nas dinâmicas da vida dentro do povoado.

O que vem a contra passo do saber orgânico, na opinião de Nego Bispo, se origina puramente no campo das ideias e que fragmenta a existência. Um saber que opera-se distante da composição do 'ser'. Distante do fluxo dinâmico da vida. Se mantendo vivo a partir da lógica do 'ter', muito mais voltada a atender uma demanda mercantil de produção de conhecimento e formas de ver e estar no mundo (SANTOS, 2019).

Comecei a ficar grávido da vontade de morar na Mussuca por perceber que toda a teoria acadêmica a qual tenho acesso, em choque com a realidade vivida em campo, precisava ser colocada de lado, e acionada (se preciso for) muito mais pela sua assimilação com a realidade da vida em pé de igualdade, do que como definidora, antecipadamente, de algo. Acredito que a escolha em estar perto da vida na Mussuca, me permitiu uma maior conexão com os saberes orgânicos existentes e transitórios, que atravessam cotidianamente esses corpos que sambam em par, como uma busca pela revisão dos valores fundantes da nossa sociedade explicitamente mercantilizada.

É morando na Mussuca que vejo da minha janela pés de jaca carregados de fruto, mangas em pencas. É o período do ano. Verão! Tem ainda um show de lua quando ela vem em seus dias mais redondos, explodindo em luz na noite mussuquense. Essa mesma paisagem divide espaço com a imagem das fábricas que circundam parte de Laranjeiras e onde uma parcela da população, moradores da Mussuca, trabalha. Morando aqui descubro que existe mais do que a bela

paisagem e moradores receptivos. Outras realidades histórico-sociais atravessam a existência desses corpos. Mas antes, vamos voltar para os parentes da terra. Tomando como ponto de partida as reflexões da historiadora Beatriz Nascimento quando afirma que quilombos são:

homens que procuram conscientemente organizar uma sociedade para si onde ele possa viver de acordo o seu passado histórico, africano ou brasileiro, com seus hábitos, seus costumes, sua forma de ser (ORÍ, 1989).

Nesse trecho Beatriz Nascimento reflete sobre as diretrizes pelas quais a história do negro no Brasil é contada, em uma crítica sobre os fatos omitidos no que se diz sobre o negro. Bem como ela sinalizou, o negro antes de ser escravo, também tem uma história, uma cultura.

Afirmo que o samba pode, assim, ser visto como um aquilombamento, pois é assim em todos os formatos que o samba acontece. Desde a comemoração do nascimento da criança no povoado, até as apresentações fora do seu local de origem. É preciso estar todos juntos para a roda acontecer. De forma direta (Sambadeiras, tocadores e as puxadoras de rimas) ou indiretamente (corpos ouvintes/dançantes que ficam junto ao grupo, mais à margem da circunferência).

É assim que se entende. Uma roda feita de partes. Isso me faz lembrar que quilombo também é uma forma do negro se re-entender sócio e culturalmente aqui no Brasil, muito próxima a uma forma de organização vinda de África (ORÍ, 1989). É também nessa parcela de existência mussuquense que posso ver negras e negros existindo não somente na condição de escravo, tomando como base, o contexto histórico que as escolas insistem em acentuar (NASCIMENTO, 1977).

Mesmo que o negro tenha existido dessa forma nesse capítulo da nossa história e ainda hoje prevaleça na condição da maioria da população brasileira, algo que mostra o passado desses corpos construtores da história dessa nação, a custo de suor e sangue, aqui vejo indivíduos unidos em prol de uma celebração para a vida. Uma manifestação que comemora a vida negra no território mussuquense.

Beatriz Nascimento afirma que a historiografia tem tentado traduzir o conceito de quilombo como “simplesmente um reduto de negros fugidos, simplesmente a fuga pelo fato dos castigos corporais” (NASCIMENTO, 2018, p. 129). Algo que de certo modo também se configura para a realidade a qual se situa

a Mussuca por ser, segundo Alexandra Dumas, um local onde escravos fugidos dos engenhos de Laranjeiras escolheram “com o intuito de não serem descobertos” (DUMAS, 2016, p. 55). Uma reflexão que percebo não se encerrar, a partir do momento que opto por refletir o conceito a partir do relato das próprias mulheres e da minha vivência local.

O relato de Maria Ionice dos Santos (58 anos), integrante do Samba de Pareia mãe de dois filhos, viúva que se encarrega dos cuidados da neta e muito conhecida no povoado como Têca, me situa que por aqui os negros não estavam tão livres do contexto ao qual foram escravizados. Quando pergunto para ela sobre a Mussuca ser um quilombo, a mesma relata o quanto à palavra está vinculada ao contexto escravocrata por ser uma realidade presente mesmo nos limites geográficos da Mussuca. Contexto ao qual também fez parte quando pequena ainda na segunda metade do século passado.

Quilombo é escravo, né não? Eu acho que sim. Quilombo assim... Do quilombola, acho que é escravo. Por que a gente trabalhava muito. Era escravo. A gente tinha que fazer aquilo a pulso. Por que se a gente não fizesse a gente tinha que morrer, né? Quantos já morreu assim? Eu sei que aqui já teve assim... Um bocado mesmo de gente de colégio, turista, pra lá pra ilha e lá tem uma igreja. Por que ali naquela igreja era dos escravo. Quantas pessoas morreu ali? Aí tinha o tronco. Tinha não, ainda tem (TÊCA, 2019).



**Figura 15:** Têca. Foto: Leonardo Maia

Compreendo que quilombo é uma organização que existe por todo o Brasil e também em várias partes do mundo, composto por características bem particulares

(NASCIMENTO, 2018). Essa perspectiva se torna real quando, imerso no contexto local, escuto o que me falam essas mulheres que sambam. Outra característica que tenho acesso pela voz de Cecé, é que o povoado, antigamente, além de ser um refúgio dos negros, de outros lugares além dos engenhos de Laranjeiras, também foi uma terra apossada por imigrantes que dividiram suas partes e que aqui permaneceram.

Aqui era um refúgio dos negro e veio as pessoas imigrantes que se apossaram dessa terra aqui da Mussuca e cada um dividiram... tiraram suas parte e aqui permaneceram. E tem pessoas também que aqui nasceram, né? Mas aqui era refúgio dos negros pro quilombo. De outros lugares (CECÉ, 2019).

Quando procuro saber, com as moradoras do local, um período específico do surgimento da Mussuca, Dona Maria Nadir dos Santos (Dona Nadir, 72 anos), também integrante do grupo e mestre da cultura, ela associa a identidade de quilombo à Mussuca pela forte presença de negros no local durante o período da escravidão e a ausência do indivíduo branco. Ela narra que “Na época do escravo, aqui não entrava branco. Só tinha negro. Então aqui é um quilombo legítimo. Por que aqui era tudo negro. Não tinha branco”. Uma opinião que também se reflete para Cornélia (65 anos), sambadeira e cunhada de Nadir, atualmente casada com Seu Mangueira que também faz parte do samba tocando o tambor. Para ela, a Mussuca “é um quilombo, por que aqui o povo não vê uma pessoa assim clara, aí então é quilombo”.

Nadir me faz um grande relato que aponta pistas importantes, não só sobre o surgimento do local, me mostrando também uma possível origem do nome Mussuca<sup>19</sup>. Sua memória me ensina que esse local serviu como refúgio de negros que fugiam dos engenhos, mas eram acolhidos por pessoas que já moravam aqui, o que, para ela, mostra a origem da solidariedade muito praticada no local até os dias de hoje. Tudo isso a partir da lembrança que tem sobre as histórias que chegaram até ela por parte de seus antepassados:

Pelo o que meu pai me contava e meus avôs José Amalaquias e José Martins, minha avó Maria Marcio e minha avó Maria Vitória

---

<sup>19</sup> Afirmo ser uma possível origem, por saber que existem outras narrativas sobre o surgimento do nome por conta de outras(os) moradoras. Para mais informações, assista o documentário Nadir da Mussuca disponível na plataforma digital *Youtube* pelo *link* inserido nas referências desse trabalho.

que era mãe do meu pai e Maria Marcio era mãe da minha mãe. E a Mussuca levou o nome da Mussuca (...) pelo uma escrava chamada Maria Banguela. Entendeu? Que ela veio lá da África, né? E se acampou-se numa fazenda chamada Baleia que faz parte, também, com a Mussuca. E daí foi que surgiu esse nome. Foi ela que colocou esse nome na Mussuca. MUS-SU-CA! Mas a Mussuca era quilombo mas não tinha nome. (...) Surgiu por que os escravo fugia tudo praqui e daqui o pessoal da Mussuca é muito acolhedor até hoje, né... E acolhia esses escravo. E daí eles dava, os daqui, né... os moradores dava um pedacinho de terra pra eles fazerem uma casa. Casa se entenda. Casa de palha... o telhado de palha e a parede de barro. E daí ele foi fazendo (...) aqueles trabalho dele: plantando roça, pra maré, pra salina de sal, arrancando pedra na pedreira pra poder sobreviver junto com a comunidade Mussuca. (...) Esse período foi no tempo da escravidão. (...) depois da escravidão, meus avô alcançou ainda umas pessoas que foi escravo e contaram isso pra ele, entendeu? É por causa disso que a gente não sabe a data precisa (NADIR, 2019).

Existem autoras(es) que, como Beatriz Nascimento, também se debruçam em refletir o conceito de quilombo a partir de outras lógicas de entendimento. Em sua dissertação Edeise Gomes C. Santos traz uma reflexão sobre quilombo que dialoga com perspectivas étnico raciais e filosóficas dos povos subalternizados, localizando a colocação para o contexto sergipano.

Os quilombos eram um dos meios de maior responsabilidade para reflexão e resposta às questões sócio/raciais emergidas no sistema escravista, nesse caso o sergipano. [...] Para os negros africanos ou descendentes de africanos, quilombo é a reunião fraterna e livre, solidariedade e convivência dos que se recusavam à submissão, à exploração e à violência do sistema escravista (SANTOS, 2017, p. 41).

Essa afirmação chega mais perto ao sentido do que reflito ser quilombo para as pessoas que moram aqui, corroborada pela minha vivência no povoado. Suponho isso muito mais por uma forma de existir, que uma relação com o espaço geográfico no sentido de refúgio, já que aqui não se refugiava da lógica escravista por completo.

Em nenhum momento, a não ser às vezes que eu mesmo proferi, escutei alguma mulher do samba ou até mesmo as(os) mussuquenses de uma forma geral, se referirem ao povoado com sendo um quilombo e nem se auto declarando como quilombola, cotidianamente. Mas a ideia de união, suspeito ser o entendimento mais próximo que as pessoas da Mussuca tenham em relação ao que é quilombo. É o caso, por exemplo, de Eugênia que fala sobre o quilombo ser

um local onde todos são unidos e essa mesma união fortalece a existência. Em relato ela afirma:

o povoado, sempre um povoado pra ajudar o outro. Não tem assim... os brancos, aquelas pessoas que tenha, pra ajudar. O que ajuda somos nós mesmo. E difícil por que as pessoas que tem o poder não procura os mussuquenses (EUGÊNIA, 2019).

Dessa forma a singularidade de cada indivíduo vai sendo construída a partir da relação estabelecida em comunidade, como já afirmou Edeise Gomes e também apontada por Nadir, quando afirma que na Mussuca todos se enxergam como parentes. Onde eu percebo que a construção do indivíduo (portanto do seu próprio corpo) mussuquense, parte de um sentido muito mais ligado ao conjunto, a comunidade, por uma associação parental, do que de forma individual:

além de seu papel de existir como ser único, o corpo na comunidade é integrado, a comunidade também é considerada corpo, ou seja, uma vez que afeta a um de seus componentes, afeta a todos. “Na Mussuca, todo mundo é parente”, diz D. Nadir. Esta ideia de família extensa, solidariedade, fortalecimento individual e de grupo faz com que o sujeito seja importante porque é parte de um todo, de uma rede de relações sociais, e sua singularidade é construída no coletivo (SANTOS, 2017, p. 56).

É um princípio que dialoga horizontalmente com o que a Intelectual Beatriz Nascimento aponta que o sentido de quilombo que se origina em África, significa união. Ela aponta que todo o momento em que o negro “se unifica, se agrega, ele está sempre formando um quilombo” (NASCIMENTO, 2018, p. 126)

Sendo todos família, também se ajudam. Em uma das minhas andanças pela Mussuca, também tenho como foco saber onde vivem as pessoas que fazem parte do samba de pareia. Encontrei Elenildes Santos da Silva, mais conhecida como Leninha, que além de ser a mais jovem sambadeira do grupo (44 anos), é também marisqueira. Filha de Maria Regina da Silva, mãe de santo que durante muito tempo foi quem conduziu o Terreiro do Senhor São Lázaro. Um dos terreiros que existem no povoado.



**Figura 16:** Leninha. Foto: Leonardo Maia.

Quando cheguei em sua casa, ela estava recém vinda da maré<sup>20</sup>, local de onde faz a sua pesca para venda e para o sustento dos que moram em sua residência. Já passava das 16 horas e seu companheiro, juntamente com seu neto, esperavam ela pelo almoço daquele dia, com o que trouxesse das águas do mangue banhado pelo rio Cotinguiba. A realidade de Leninha me confirma a posição da mulher negra e o seu papel social na família quando compreendo que:

a resiliência das mulheres negras expõe as formas de vida e experiências delas e das redes nas quais estavam inseridas e naquelas que se formam a partir delas (MOREIRA, 2016, p. 22).

Em meio às informações que fui recebendo por ela, em relação à dificuldade em catar caranguejo e na minha percepção das marcas que seu rosto carrega da ação do sol, ouvi cânticos vindos da casa vizinha. Era um grupo de oração que rezava em prol da saúde de sua irmã que estava com câncer. A mesma doença que provocou a morte de sua mãe, a Mãe Regina.

A doença já estava em um grau muito avançado. Houve um movimento dos “parentes” mussuquenses para levantar verba com destino certo para a melhoria daquele corpo enfermo. O time de handball feminino do povoado, por exemplo, fez um jogo e prepararam alguns salgadinhos para vender durante a partida e destinar a verba para a saúde desse membro da “família”. Foi feito também um bingo com a

<sup>20</sup> Maré corresponde a dois sentidos, da forma que é usado na Mussuca. Além do popularmente conhecido, maré pode significar, na Mussuca, o local de pesca de marisco. É comum ouvir frases como: “ir pra maré”.

mesma intenção. A comunidade se movimentou com o que tinha e da forma que podia. Lembro da força existente no estar junto e da perspectiva Ubuntu<sup>21</sup>, como tática de sobrevivência.

Foi algo semelhante que vi quando, outro dia, estava saindo em busca de mais integrantes do Samba de Pareia. Passei pela frente da vila onde moro e percebi que pelo corredor que divide a minha casa com a casa ao lado, no fundo da casa vizinha, estavam: Dona Cecé, Maria Lúcia (também é sambadeira, e com 68 anos, dona de uma simpatia invejável e mãe de um dos integrantes do São Gonçalo<sup>22</sup>), Maria (minha vizinha de lado) e Elen (sua filha). Borrei meu caminho e saí da minha rota. Fui direto para onde estavam essas mulheres e assim que cheguei, já fui recebido por um grande sorriso de Cecé. Dei-lhe um “xêro” (forma de contato recorrente nos cumprimentos sergipanos) e na onda dos cumprimentos de “boa tarde”, já percebi que estavam quebrando caranguejos que a vizinha tinha ido pescar na maré naquele mesmo dia para fazer moqueca. Sentei e fui conversando.



**Figura 17:** Maria Lúcia. Foto: Leonardo Maia

---

<sup>21</sup> Esse termo é um conceito filosófico africano que, segundo Jean Bosco Kakozi Kashindi em entrevista a Geledés, se opera a partir da lógica ‘eu sou porque nós somos, e dado que somos então eu sou’. Para mais informações acessar: KASHINDI, J B K. Ubuntu: filosofia africana confronta poder autodestrutivo do pensamento ocidental, avalia filósofo. Disponível em: <<http://www.geledes.org.br/ubuntu-filosofia-africana-confronta-poder-autodestrutivo-do-pensamento-ocidental-avalia-filosofo/#ixzz3scoeAlnx>>.

<sup>22</sup> São Gonçalo é um rito religioso e festivo ligado ao pagamento de promessas situado na Mussuca. Uma celebração marcada pela forte presença de homens, que também, como Samba de Pareia, participa de eventos externos aos limites geográficos do povoado.

Percebi, no meio da conversa, que todas estavam reunidas, quebrando caranguejo cozido, não para a alimentação de todas, mas para a própria catadora que ia fazer esse prato no sábado em sua casa. Dona Maria Lúcia, após a quebra, respondeu a Maria (minha vizinha), que foi beneficiada diretamente com a ação de todas, depois de tanto a mesma agradecer, ela disse que não tinha ido quebrar os caranguejos em troca de nada: “Fiz pra te ajudar”.

Iam quebrando caranguejo, falando de samba, da vida e também falando pra mim como aprenderam a catar e a se relacionar com o meio ambiente local. Não é todo o dia que se vai para maré pegar caranguejo. Elas sabem o tempo certo. Não é pela lua e nem por nenhuma outra indicação no calendário. Elas sabem os dias certos por que desenvolveram essa relação, nesse ambiente específico, a partir dos ensinamentos de seus pais, que também aprenderam com seus antepassados. Cecé mesmo afirmou que quando seus pais iam pescar, eles a levavam junto. Foi assim que aprendeu.

Percebi que a forma de se relacionar com a maré e dela tirar o alimento, tinha raiz no passado de conquista desse local por pessoas que viram nessa terra a possibilidade de viver e se organizar para estruturar a vida e preparar o próximo, passando o conhecimento e a forma de estar junto com o outro em busca do sustento, pois no outro dia pela manhã, vi, da minha janela, ainda muito cedo, Elisa, Cecé, Luzia, Maria Lúcia (sambadeiras), Ana e Maria irem juntas para maré pescar caranguejo. Umas para vender, outras para o próprio sustento. Juntas! Aquilombadas.

Percebi que aqui todos são família e a receptividade para comigo, um corpo estranho nesse local, não era diferente. O que tem aqui é dividido. Já ganhei manga, goiaba, aratu... Já almocei na casa de Cecé, Nadir, Têca... Foram ações como essas que me fizeram re-entender a minha forma de estar no mundo. Um jeito quilombo de existir. Uma forma “família” de dividir o espaço com outros seres viventes do planeta terra. Aqui nesse centro da terra.

Essa prática me faz lembrar dos padrões hegemônicos do mundo capitalista onde o sentido de cooperação não é estimulado para o seu favorecimento, o do sistema econômico. Nesse sentido, essa maneira de existir das sambadeiras e suas amigas, na Mussuca, funciona como uma forma de resistência e quem sabe até de enfrentamento a esses padrões.

Por que as pessoas da Mussuca falam que todos ali são família? As famílias

aumentam e com elas, também aumentam as moradias. Muitos de seus filhos vão estar naquele mesmo local. Vai se criando uma noção de comunidade expandida.

Esse é um sentido que considero mais próximo das conceituações sobre quilombo e que escolho utilizar aqui, A IDEIA DE FAMÍLIA. Eu escolho afirmar, nesse trabalho, que quilombo é família. Comparo as reflexões de quilombo que Beatriz Nascimento, algumas mulheres do Samba de Pareia, junto a Edeise Gomes, refletem a ideia de família que todo mundo da Mussuca fala.

Todos que conheço! Sem exceção. Todos falam que ali todo mundo é família. TODOS aqui nesse MUNDO MUSSUCA. Seja mulher do Samba de Pareia, seja homem do São Gonçalo, seja adolescente... A ideia ultrapassa a consanguinidade. Todos são parentes. Família pra eles, no meu entendimento, é quilombo. Uma forma de compreender a ideia de “família tradicional brasileira”! Não é família unida na perspectiva da propriedade privada. É uma forma de se entender no mundo por um aspecto menos individualista.

É a partir de um diálogo<sup>23</sup> que tenho com Têca que compreendo que ser “família” também é dividir. Ser família é compartilhar. Na conversa que tivemos, ela me fala que aprendeu com seu pai e sua mãe a ser solidária, e confirma isso a partir da relação de seu pai com o restante do quilombo, também estabelecida a partir da divisão que fazia do que colhia da sua roça com os demais moradores.

**JONATHAN:** Uma vez você falou pra mim que seu pai era uma pessoa muito solidária, né?

**TÊCA:** Era.

**JONATHAN:** E que você aprendeu a solidariedade com seu pai, né?

**TÊCA:** Com meu pai e minha mãe.

**JONATHAN:** Seu pai tinha as plantações dele e antes dele vender...

**TÊCA:** É. Ele tinha muita plantação. Ele trabalhava muito em roça.

**JONATHAN:** E teve uma vez que você também falou que seu pai era tão solidário que antes dele vender, quando ele colhia, né? Antes dele vender, ele separava um tanto...

**TÊCA:** Era.

---

<sup>23</sup> No decorrer do texto me utilizo, também, de narrações descritas como diálogos por acreditar que esse formato de transcrição possa dar melhor amplitude sobre a forma como as reflexões se constituem.

**JONATHAN:** Ele separava as porções...

**TÊÇA:** Separava. Ele vendi... Ele tirava o dele. E os outros que ficava era pra dar o povo assim.

**JONATHAN:** O pessoal daqui do quilombo, né?

**TÊÇA:** É do povoado. Do quilombo.

Essa noção de família, em uma perspectiva de comunidade, é uma visão de quilombo. É um se posicionar como quilombo. É possível relacionar comportamentos de hoje da Mussuca com uma ancestralidade africana. É o que percebo quando o professor Muniz Sodré aponta aspectos valiosos da “moralidade afro”. Para ele,

não há dúvida de que podem ser muito valiosos os aspectos sociopedagógicos da moralidade afro – prescrições de atributos, virtudes, obrigações, respeito, solidariedade e sacrifício – com vistas aos princípios do bem-estar, da integridade pessoal e do meio ambiente e da solidariedade, desde que isso não redunde em ilusões de uma identidade congelada ou eterna (SODRÉ, 2017, p. 112).

No caso da família, de uma forma bem restrita e destacada no modelo patriarcal, a composição se estabelece por: pai, mãe e filhos. Então, nesse caso, se reduz a ideia de família a um grupo menor, excluindo do seu núcleo central outros familiares como vó, primo, irmã... Uma interpretação mais profunda e radical. Um posicionamento predominante na nossa sociedade. Isso por que estou fazendo o esforço de localizá-lo em uma realidade que vejo aplicada na Mussuca nos dias de hoje.

Falando do quilombo, na Mussuca especificamente, penso que a sua origem tem uma relação com os negros e negras que trabalhavam nos engenhos situados no território do que hoje é Laranjeiras<sup>24</sup>, que escolheram buscar novas terras e se

<sup>24</sup> Uma cidade que, segundo nos conta Wellington Bonfim, se destaca economicamente pelas indústrias que estão locadas nesse território, mas que, na sua opinião, não supera o apogeu que foi a economia açucareira durante os períodos de engenho do século XIX. Se localiza a 19km de Aracaju e ocupa uma área equivalente a 164km<sup>2</sup> (BOMFIM, 2014). Esse local é marcado historicamente pela forte presença de senhores e escravos compondo o cenário da sociedade escravocrata e açucareira nordestina durante o século XIX. Bem como podemos constatar a partir das informações trazidas por Germana Gonçalves de Araújo no Livro Cândido de Faria. A população estimada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) para 2018 é de 29.567 habitantes.

aquilombar em um espaço que pudesse chamar de seu. Aqui nesse espaço eles resistiram, conseguindo se organizar minimamente, que com o trânsito negreiro, se configurou como uma forma de ser transatlântica.

A palavra quilombo também está e tem sua origem na luta de negros em busca de reconhecer uma terra como sua. “É o ato primeiro de um homem que não reconhece ser propriedade do outro” (ORÍ, 1989). Assim começo a entender que o conceito operativo da palavra quilombo, ao qual me inclino a usar aqui, é a possibilidade de reestruturar o campo semântico das palavras.

Esse samba de nascimento (o samba de visita) em encontro com o pensamento de Beatriz Nascimento é o que firmam essa ideia de quilombo que aqui sambo pra comemorar o surgimento de mais uma reflexão sobre o que pode vir a ser um corpo-pareia. Uma percepção específica de corpo com base no mundo Mussuca. O fato de todos se identificarem como sendo família ajudando um ao outro, o posicionamento em defesa da vida de um parente e a solidariedade demonstrada e vivida por mim com o outro mussuquense (elemento que acentua essa ideia de aquilombamento existente na Mussuca), podem ser considerados como outra conceitualização sobre o termo quilombo, entendido, muitas vezes, na perspectiva pejorativa e colonizadora como lugar de “nego fujão” ou como uma mera atitude de escapar do trabalho. Do regime do TRABALHO ESCRAVO, vale ressaltar.

Nesse tempo de hoje, vivendo há sete meses aqui na Mussuca, também entendo quilombo assim. Uma forma Ubuntu de sobreviver no mundo. Sinto despertar em mim, cada vez mais, a necessidade de me posicionar como quilombo, principalmente para os que compartilham comigo o mesmo navio negreiro pelo qual meus antepassados chegaram nessa terra que se convencionou chamar de Brasil.

## **2.2. “NA VERDADE, EU NÃO AFIRMO QUE A MUSSUCA É UM QUILOMBO”.**

A negação que abre essa seção vem de Ilza, uma senhora de 67 anos, responsável por tirar os compassos rítmicos do Samba de Pareia no tambor, tanto nas apresentações do grupo, como também dentro do povoado nos momentos de ‘Visita’.



**Figura 18:** Ilza. Foto: Leonardo Maia.

Depois dessa frase titular ela continua seu relato mostrando sua indignação por apontar que benefício algum chegou à Mussuca pelo fato de se declarar ou ser reconhecida como um território quilombola. Restando aos moradores sempre terem que se reportar ao prefeito da cidade para a busca de atendimento às causas locais. Reivindica que se existe o título é preciso também existir um retorno disso por parte das autoridades.

Na verdade, eu não afirmo que a Mussuca é um quilombo. (...) Cadastraram. Mas só que realmente aqui não é um quilombo. A gente não recebe nada do quilombo. Nós não tem acesso a nada. (...) Aqui não chega benefício nenhum pro quilombo. Então, quando a pessoa precisa de alguma coisa corre para o prefeito. Mas se aqui é quilombo, então, o quilombola também tem que receber alguma coisa desse cadastro quilombola (ILZA, 2019).

Pelo relato de Ilza confirmo ainda mais o quanto o conceito de quilombo foge à compreensão dessas pessoas por um caráter existencial, cultural e/ou histórico, se configurando muito mais como um entrave político que também se repete por diversas regiões do Brasil configurado a partir de uma prática de dominação que refere-se a propriedade da terra como um direito ainda nos dias de hoje (DUMAS, 2016).

Essa problemática que evidencio pela fala de Ilza e por uma colocação da pesquisadora Alexandra Dumas não se encontra somente em suas bocas.

Conversando com algumas integrantes do Grupo me deparo com algumas informações que me fazem compreender, de forma mais localizada essas questões.

É o caso de Ilza e Maria Lúcia que afirmam que a Mussuca não é quilombo por não receber benefícios como outros quilombos recebem por estarem amparados pela lei. No ponto de vista de Maria Lúcia, por exemplo, quando pergunto sobre a Mussuca ser um quilombo, ela evidencia que:

Rapaz, é por que botaram de quilombo a gente só pode dizer que é quilombo. (...) Que aí pra fora, né? Num paga energia, é um monte de coisa que arrecebe e aqui [...] Por que o pessoal disse que negócio de quilombo a gente num paga energia... (...) Diz que entra um dinheiro nesse quilombo e ninguém vê fazer nada (MARIA LÚCIA, 2019).

Maria Lúcia está se referindo ao fato da Mussuca ainda não ter recebido o direito a posse de terras. Seu posicionamento dialoga com o que Thaís Alves Marinho, em seu texto “As Nuances do Reconhecimento Mussuca: Entre a Folclorização e a Etnização”, relata sobre os entraves relacionados aos direitos de posse desse povoado para as(os) próprias(os) moradores, que, por enquanto, só contam com uma certificação emitida pela Fundação Palmares.

Embora a comunidade Mussuca seja conhecida por abrigar “os pretos mais pretos” e por possuir elementos culturais “autenticamente” ligados à africanidade, como o Samba de Pareia e a dança do São Gonçalo, a comunidade só consegue a certificação quilombola emitida pela Fundação Cultural Palmares em 2006 e até hoje não avançou no processo de reconhecimento. (MARINHO, 2016, p. 155).

A realidade da Mussuca não é um mar de flores que pensei ser com a minha visão romântica externa ao local. As pessoas aqui passam por dificuldades para sobreviver nesse local. Eugênia (Maria Eugênia dos Santos, sambadeira com 58 anos) me fala sobre isso e aproveita para pontuar que existe uma dissonância referente à imagem da Mussuca e propósito de como ela é vista para fora do povoado e a vida que realmente acontece aqui. Em relato ela diz,

sempre a nossa vida é aquelas necessidade. Por que a Mussuca é famosa nim nome, mas as necessidade que a gente precisa aqui na Mussuca é muita. A gente pra comprar um comprimido, é preciso a

gente sair daqui da Mussuca pra ir em Laranjeira comprar um comprimido, você pagando R\$10,00 ... (EUGÊNIA, 2019).



**Figura 19:** Eugênia. Foto: Leonardo Maia.

Até uma cesta básica distribuída mensalmente para as(os) moradoras(es) desse povoado também que se configura como um benefício é pago e o valor bem como me fala Báia (Maria José Santos, integrante do Samba de Pareia com 68 anos de vida) quando me diz que “até uma feirinha que a gente tinha do quilombo, até a gente paga pra receber. Pagava 5 agora passou pra 7”. Depois de falar isso a voz dela se junta a de Ilza quando afirma pra mim: “Rapaz, a gente acha assim... Diz que é quilombo, mas esse quilombola aí ninguém vê nada” (BÁIA, 2019).



**Figura 20:** Báia. Foto: Leonardo Maia

Tem outra opinião que quero trazer pra essa encruzilhada e que, a meu ver, não mostra somente uma negação ao termo quilombo. Mas traduz um reconhecimento que tem origem na resistência à qual se materializa pela força da existência dessas pessoas, e somente por elas, marcando esse espaço como um lugar de resistência em meio a inúmeras adversidades presentes nesse povoado. Assim, Maria Edenilde dos Santos, conhecida como Popóia, uma sambadeira de 50 anos e marisqueira, afirma:

eu considero e não considero. Por que aqui é um quilombo. Que é um quilombo que praticamente não é um quilombo. Por que todos os direitos que quilombo tem, nós num temos aqui. Tá entendendo? Nós não temos. Todos os direitos que os quilombo tem aí fora, nós num tem, não. Sobre energia. Que nós paga energia muito cara. (...)Nós somos quilombola. Mas a gente não tem... O que os quilombola merece ter, nós não tem nada aqui. Tudo é no trabalho da gente. (...) a gente só tem mesmo o título e só mesmo o nome” (POPÓIA, 2019).



**Figura 21:** Popóia. Foto: Leonardo Maia

Pensar sobre quilombo tanto por conceituações externas ao povoado Mussuca, quanto por minhas percepções e em algumas considerações por parte das próprias integrantes do Samba, me é caro pela necessidade de entender algumas questões em uma perspectiva menos externa, baseada em uma parcela de vida que me mostra as singularidades do assunto quando pensado a partir da realidade que se estabelece não só no território geográfico e político, mas também em uma realidade histórico-cultural que atravessa mais diretamente a existência desses corpos.

Na mesma conversa que tive durante a quebra do caranguejo, outra informação se mostrou na minha frente, como uma provocação que me gerou reflexões. Fiquei perturbado quando perguntei pra Helen (24 anos), a já citada anteriormente, filha da minha vizinha.

Estávamos lá em meio à quebra do caranguejo. Falavam-me, elas, que existe uma planta chamada mulungu<sup>25</sup> que logo pensei ter uma ligação com a personalidade, o negro João Mulungu (Laranjeiras, 1851-1876). Porém, elas se referiam a uma planta, que quando macerada e jogada na água, faz com que os peixes adormeçam, ficando assim, mais fácil a pesca. Falavam-me, também, do que foram aprendendo com seus antepassados, referente à natureza que circunda a Mussuca e vi que Helen concordava. E quando perguntei se ela tinha o costume de pescar, julgando que estava também aprendendo com sua mãe, disse que não.

Outro dia me peguei surpreso por saber que Helen nunca tinha participado do Samba de Pareia. Sem querer, e ao mesmo tempo querendo, vamos criando expectativas sobre o outro que não condizem com a sua realidade. Faço essa digressão para chegar num ponto: os moradores mais jovens e o contexto escolar da Mussuca. Sigamos!

### **2.3. O SAMBA EM CONTRAPONTO À COLONIZAÇÃO**

Seria muita ilusão achar que aqui na Mussuca daria para viver, no contexto atual, somente com as coisas que a própria natureza oferece. O estado exerce seu controle aqui dentro por meio de vários dispositivos. O povoado tem espalhado pelo espaço um grande número de igrejas, duas escolas públicas, e um pequeno comércio local (mercearias, bares, loja de materiais de construção, restaurantes...).

---

<sup>25</sup> Um escravo, ele não ficou na Mussuca. Ele ficou em Laranjeiras. Aí ele se acampou numa rua de Laranjeiras, e o nome dele era Mulungu. Cê não vê falar a rua Mulungu? Foi mode esse Mulungu. E ele também tinha contrato com o ritmo da música do Samba de Pareia, tá entendendo? Aí quando ele viu que, ele também era escravo, que aqui na Mussuca tava surgindo o Samba de Pareia ele também se chegou na Mussuca, mas só que ele não morava na Mussuca, morava na rua do Mulungu. Aí pronto. Aí ele ficou lá em Laranjeiras. Aí lá também o grupo: Os Cacumbi, as Taieiras, a Chegança, tem o Lambe Sujo” Essa é a explicação de Nadir sobre o líder João Mulungu que ficou conhecido pela libertação dos escravos em território laranjeirense. Para mais informações consultar link disponível em: <<http://www.palmares.gov.br/?p=17360>>.

São alguns lugares daqui que pego como exemplo de um controle que está para além desse espaço geográfico<sup>26</sup>. Nada do que é vendido nas mercearias daqui é feito aqui, por exemplo. Até o pão vem do centro de Laranjeiras.

São esses os lugares que funcionam de forma mais direta por meio da ação capital e criam necessidades externas a esse local, mescladas aos prazeres e desprazeres em se viver aqui. Dinâmicas que foram se transformando durante o tempo em várias partes do nosso globo terrestre e que, juntamente com avanços do capital, se tornaram necessárias aqui dentro também. Boa parte da população trabalha em Aracaju ou, no caso de uma maioria masculina, como já disse, nas fábricas que margeiam a cidade de Laranjeiras. Fábricas essas que, por analogia, poderiam ser consideradas os atuais engenhos, se levarmos em conta as condições de trabalho e a distribuição do trabalho e do capital. Bem como afirmou Welington Bonfim onde aponta que “Laranjeiras é um dos municípios mais importantes do Vale do Cotinguiba, pois depois dos engenhos (séc. XIX), vieram as indústrias em meados do séc. XX” (BONFIM, 2014, p. 60). O que os donos de engenhos querem com o poder? Aumentar seu território. Desenvolver o seu domínio tanto do território quanto dos corpos.

Foram criadas necessidades que para sua efetivação, seria necessária a introdução de outras dinâmicas com raízes externas as daqui desse local, tomando como ponto de partida a origem dessa terra. Não se come só o que é pescado na maré ou plantado na terra. Muita coisa é preciso comprar em Aracaju ou por aqui mesmo no comércio abastecido por fornecedores externos à Mussuca. Tudo para atender a uma forma de se alimentar, de se vestir, de se locomover. Por que será que aqui as pessoas não estão mais conseguindo encontrar formas de desenvolver seus meios de sobrevivência? Como o capital influenciou nisso para destruir esse pequeno estado Mussuca? Onde nascem essas necessidades?

A cultura ocidental elaborou por meio da colonização uma série de mitos, que tinham como principal função justificar o continente europeu, juntamente a sua cultura como centralidade global. Lugar de onde parte a razão, de onde surgem os delegadores de direitos da humanidade e ainda se creditam o poder de reger a vida

---

<sup>26</sup> Nesse momento minha reflexão também é atravessada, pela afirmação que o pensador Silvio Almeida afirma no livro *O que é racismo estrutural*, quando diz que: “O regimes colonialistas e escravistas, o regime nazista, bem como o regime do apartheid sul-africano não poderiam existir sem a participação do estado e de outras instituições como escolas, igrejas e meios de comunicação” (ALMEIDA, 2018, p. 68).

universal e nomear a verdade, pormenorizando outras formas de existência, com os seus ideais de civilização do mundo (MBEMBE, 2014). Esses mitos surgem da definição de uma diferença em relação ao outro (branco) que se toma como medida para dizer quem é o negro, que cresce se auto definindo como tal (SANTOS, 1983). Quero, com essa breve divagação teórica, focar na Escola Municipal Prefeito

José Monteiro Sobral, que atende a comunidade a partir do 6º ano até o 9º do ensino fundamental. É de lá que conheço Dona Edênia, uma sambadeira que trabalha nesse local desde que a escola existe.

Ela se mostra na maioria das vezes muito sorridente, com uma gargalhada de alegrar os ouvidos. Uma senhora que se ocupa em cuidar da sua mãe já idosa que também já sambou bastante de pareia e mora ao lado de sua casa. Dos seus 50 anos, 30 foram dedicados ao trabalho de merendeira na referida escola. Ela afirma ter sido uma das pessoas que tirou o resto de tinta antes da inauguração. Essa sambadeira, inclusive, só estudou até a 4ª série na Escola Rural da Mussuca.



**Figura 22:** Edênia. Foto: Leonardo Maia

Em se tratando de linguagem e de cultura e as relações de subjugação que se estabelecem nessa sociedade, os padrões hegemônicos de conhecimento desconsideram costumes, outras formas de se relacionar com o mundo, diversas maneiras de aprendizagem, e ainda atravessam de forma avassaladora (por vezes, também, muito sutil) a construção de valores. Para ilustrar tal situação, Alessandra e Gildo, ambos professores (Arte e História, respectivamente), da referida escola,

apontam a dificuldade em se abordar as temáticas relacionadas à raça nesse ambiente de trabalho.

Afirmam que não existe um plano político pedagógico que dê conta de uma formação para que os professores abordem de uma forma mais crítica e contextualizada os conteúdos das disciplinas.

A professora de Artes (que na verdade é professora de Biologia, mas leciona a disciplina por falta de profissionais na área), narra que tenta ao máximo abordar questões que acha pertinente. Questões essas que se desdobram por uma perspectiva afro-religiosa por também saber da existência de terreiros no povoado. Mas a mesma me afirmou que os próprios alunos, por serem, em sua maioria, evangélicos, mostram resistência em falar sobre esse assunto sempre se reportando com certa rejeição: “Aff, professora, vai falar de macumba, é?”.

É preciso compreender que o colonialismo dita as formas como devemos ver e viver no mundo. A construção da linguagem, lugar de onde criamos e vivenciamos os significados e onde está a promessa de reconhecimento, precisa ser abordada como possibilidade de entender de que forma o negro foi construído como negro. (FANON, 2008. p. 15). A linguagem pode se transformar em um mecanismo com força capaz de violação de dados reais sobre a história de um determinado povo. As palavras e os signos pertencem a um mundo capaz de se desprender de qualquer relação real com os sujeitos e sua vida (MBEMBE, 2014, p. 30).

Se não existe história escrita, como esse povo vai existir para além da memória? Para além da oralidade? As crianças daqui vão continuar aprendendo a história de uma forma ampla, em um contexto formal, sem saber de onde seus antepassados vieram e automaticamente se identificando com outras culturas que pormenorizam a sua própria existência? Digo isso pelo alto número de igrejas e a grande adesão (ao menos nas casas das sambadeiras que convivi) ao conteúdo programático da televisão que se distancia muito de suas realidades. Sem contar a escola. Ah, a escola! Deveria ser tão menos unidimensional. É só pensar que nossas vivências influenciam nossa percepção do mundo e as instituições (nesse caso a escola) operam ferrenhamente na produção dessa consciência (RODNEY, 2018, p. 1).

Não me lembro quando me apresentaram a imagem do negro desassociada da condição de submissão, de subordinação, de indiferença, de existência objetificada, durante toda a minha vida escolar. Bem como na Mussuca, os livros

didáticos não são diferentes. Os conteúdos reforçam estereótipos associados à escravidão e ao projeto colonizador. Continuam contendo o mesmo controle.

A auto reflexão anterior, relacionada com a o contexto mussuquense, me faz lembrar de algo que ouvi no vídeo *Ser Negro no Brasil: A escravidão como elemento civilizatório* (2018), disponível na plataforma digital *YouTube*. A pedagoga Jaqueline Conceição<sup>27</sup> faz um breve histórico sobre o negro no Brasil, mas ela vai além de questões meramente relevantes, para uma discussão sobre os impactos drásticos sobre a formação da identidade do indivíduo negro no Brasil, apontando as necessidades em se ter consciência de quem é, e que lugar ocupa no mundo, salientando que saber sobre a própria origem, ajuda a orientar os passos do indivíduo em direção ao seu próprio futuro.

Isso me faz compreender a necessidade de constante reflexão sobre nossa existência e o quanto essa responsabilidade, no contexto da Mussuca, também deva ser pensada a partir de uma reconfiguração em relação às diretrizes que orientam os planos pedagógicos.

As mulheres do samba, em sua maioria, não tiveram acesso ao ensino formal em sua completude, com exceção de Cecé que afirma ter “o segundo completo. O segundo grau. Ensino médio, né?”. Mas para o restante essa realidade não foi possível por sempre estarem entre o dilema do estudo e do trabalho para conseguir sustento.

Uma realidade que não existiu para Maria Lúcia onde afirma que “ô bem estudava, ô bem trabalhá na maré pra vender, pra sobrevivê. Por causa disso que não deu pra gente estudá!” (MARIA LÚCIA, 2019). O mesmo relata Luzia, por exemplo, ao passo que quando pergunto para ela até que série estudou, a mesma me afirma que na época dos seus pais nem escola tinha e quando foi aparecer a primeira escola (Escola Rural) não pode estudar por falta de condições financeiras. O que fez com que a sua criação se realizasse na maré.

Por que no tempo de minha mãe não tinha escola. No tempo dos meus pais não tinha escola, não tinha nada, aí nós não ia pra escola. Aí depois nem tinha e quando tinha a gente não tinha condições de pagar. E aí a gente se criou, onde foi? Na maré. O estudo de nois era na maré (LUZIA, 2019).

---

<sup>27</sup> Pedagoga e mestre em educação (política história e sociedade) pela PUC-SP. Coordenadora do Coletivo Di Jeje.

Lamenta o fato de não ter tido acesso ao ensino e a partir do seu relato confirmo ainda mais que na sociedade em que vivemos a falta do estudo é um elemento distintivo que opera privilégios cedidos somente a quem tem condições (na maioria das vezes financeira) de acessar esse serviço. Para quem não consegue se alfabetizar, geralmente, o destino é se dedicar ao árduo trabalho braçal. Situação que me reporta ao tempo do pós-abolição no Brasil, em que a população negra mesmo livre da escravidão, puramente pelo aparato legislativo, foi jogada na rua sem ao menos ter acesso às condições básicas de um bem viver comuns à classe hegemonicamente branca do país. Em relato ela fala:

eu vim aprender a fazer meu nome depois de muito tempo. [...]Aí que eu sei assinar meu nome. Minha leitura é muito pouca. Não estudei o primeiro ano e o segundo ano de jeito nenhum, meu fio. [...] Me sinto assim muito... de não ter oportunidade de estudar. Por que a gente que não estuda perde muita oportunidade. Não sabe de nada. Que a pessoa que não sabe ler, nem entrar, nem sair, meu fio, é cego. Eu, pra trás, nem sabia ir em Aracaju. Não sabia pegar um ônibus. Não sabia fazer nada. [...] Minha mãe teve quinze filhos e nenhum foi pra escola. Se criaram tudo na roça, na maré. Que a vida delas era na maré fazendo duas maré por dia e criou nois tudo na maré e na roça (LUZIA, 2019).

Quando Luzia me relata que quem não sabe ler é um cego em nossa sociedade, me lembro que a hegemonia ocidentalmente reduziu a percepção do mundo à visão que reduz a existência prioritariamente pelo que pode ser visto. Como se a visão exercesse uma supremacia em relação aos outros sentidos contidos no corpo dentro da sociedade (BRETON, 2016, p. 16). E as outras percepções do mundo que também são valorosas tanto quanto a visão? Onde fica, na ordem de valores, a nossa forma de degustar, ouvir, sentir na pele e cheirar o mundo?

Acredito que o saber orgânico também se localiza nessa profusão de sentidos que estão conectados através dos nossos corpos e atuam de forma menos uníssona para a constituição do ser. Acredito nisso como uma outra concepção de ensino e apre(e)ndizagem que foge ao padrão formal que se volta à grande maioria das escolas.

Mesmo não tendo acesso ao ensino formal, à escrita e à leitura, essas mulheres desenvolveram formas de existir que se operam a partir de raízes que estão no aprendizado da vida no local, na forma como lidam com o espaço, na

relação que vai se estabelecendo entre os moradores. Da forma como podem e com os recursos que disponibilizam.

Para além da maré, o próprio Samba de Pareia dá conta de uma dimensão histórica e cultural a qual a escola ainda está muito longe de alcançar. Vislumbro uma possibilidade de apontar outra rede de informações, princípios, valores e verdades a partir do Samba de Pareia (que veremos melhor na terceira parte desse texto), por entender que os signos e os significados estão vinculados estreitamente com a ética relacionada com valores e princípios regentes de um conjunto de significados e sentidos, como afirma Eduardo Oliveira em seu texto *Epistemologia da Ancestralidade* (Oliveira, 2009).

Para empareiar com a informação anterior, puxo pra roda a reflexão de Edeise Gomes quando fala sobre ancestralidade a partir do Samba de Pareia, quando ela afirma que:

Celebrar a ancestralidade não está diretamente relacionado a questões religiosas, mas sim ao entendimento de identidade coletiva da comunidade. Ao reviver práticas que as fazem permanecer, dialogar e se entender um coletivo, acionamos este tempo espiral, ancestral. Assim, o Samba de Pareia é uma forma de presentificação dos integrantes da comunidade da Mussuca (SANTOS, 2017, p. 55-56).

Considerando o corpo em sua completude de sentidos e memórias, a pesquisadora afirma que o corpo interage com uma gama de informações e conexões que se constituem como o principal elemento de elaboração de conhecimento propositivo a partir das matrizes culturais africanas (SANTOS, 2017, p. 56). Uma informação que ganha respaldo na fala de Nadir ao me apresentar a cultura<sup>28</sup> mussuquense como seu foco, a partir da qual desenvolve o seu conhecimento. Ela faz uma comparação de si com as demais pessoas que tiveram acesso ao ensino formal, aproveitando para se auto afirmar existencialmente a partir da diferença constatada:

como eu não aprendi nada por que na minha época de eu jovem não tinha colégio aqui. Mas pra mim, meu trabalho sobre a cultura, pra mim não faz diferença nenhuma. Por que tem muita gente que é

---

<sup>28</sup> Tomo como princípio o que Eduardo Oliveira fala sobre cultura: “A cultura se constitui no modo de apreensão do real, e o real constitui-se como singularidade. Ora, o modo pelo qual eu apreendo o real depende da percepção que tenho da singularidade. Depende, sobremaneira, do observador que observa e não do que é observado” (OLIVEIRA, 2009).

estudado, é concursado em muitas coisa melhora de que eu, sou analfabeta, mas eu não tenho inveja, não tem deferência nenhuma, entendeu? Por que o meu objetivo é a cultura” (NADIR, 2019).

Levar para dentro da escola o conhecimento contido no Samba de Pareia, tanto nas letras cantadas, quanto na própria forma como acontece na “Visita”, pode ser a maneira de abordar outro conjunto de saberes provenientes de outros conhecimentos verdadeiros que possamos acreditar. É necessário evidenciar os temas que de fato devem determinar o merecimento da nossa atenção, junto às narrativas e interpretações dos fenômenos, reorientadas a partir de outras maneiras e formatos de produção de conhecimento confiável (KILOMBA, 2017, p. 4-5).

Se considerarmos que “algo passível de se tornar conhecimento torna-se então toda epistemologia que reflete os interesses políticos específicos de uma sociedade branca colonial e patriarcal” (KILOMBA, 2017, p. 4), podemos concluir, então que a solução, muito provavelmente, não está na adaptação aos moldes instituídos pelos padrões eurocêntricos de existência, que são base da construção dessa sociedade capitalista a qual fazemos parte, como uma questão inelutável.

Por que essas pessoas não desenvolveram outra forma de sobreviver? Por que sair da Mussuca? Existe uma deturpação de valores. Eu suspeito dizer que a escola, por exemplo, tem um papel fundamental nisso, por ser um local de produção de conhecimento e um espaço onde o aluno também desenvolve a construção de seu modo de ver o mundo. A escola é uma tática de fortalecimento de um sistema, que vai de contra valores fundantes desse local, quando funciona para fazer com que os alunos se preparem para o mercado de trabalho.

Não quero, com a reflexão anterior, dizer que a escola serve pra preparar pobres apenas para o mercado de trabalho. Isso seria por demais um reforço à lógica de manutenção capitalista. Mas acredito que essa escola deva ser pensada, cada vez mais, como um espaço que propicie o desenvolvimento de uma consciência crítica, de um sistema que se estrutura para além do território mussuquense, porém que atravessa diretamente a vida das(os) moradoras(es) desse povoado. Uma estrutura social que retorna como forma de não reconhecimento do espaço como sendo uma comunidade que tem origem na luta pela resistência, travada, em um passado orientado por um sistema escravocrata que ainda existe nos dias de hoje. Sem consciência de quem somos, não se opera a mudança.

É um problema não ter em sua estrutura curricular, conteúdos que façam as crianças se reconhecerem naquele local a partir do seu contexto histórico, social e cultural. Identificar aquele espaço como uma possibilidade de existir é entender que o conhecimento externo, quando passado de forma unilateral, sem a mediação crítica de auto centrar esses indivíduos mussuquenses, provoca uma forma de se posicionar, também, externamente àquele local. Como afirma Chimamanda Adichie,

a única história cria estereótipos. E o problema com estereótipos, não é que eles sejam mentira. Mas que eles sejam incompletos. Eles fazem uma história tornar-se uma única história [...] A consequência de uma única história é essa: ela rouba das pessoas sua dignidade (ADICHIE, 2012).

A depender da forma como o conhecimento é orientado e os valores que dão as suas bases, facilmente se cria um campo fértil para o colonialismo que opera em vários âmbitos da existência. Cecé falou que aprendeu a pescar com seus pais, que quando iam pra maré a levavam, ainda pequena, pra ficar com eles enquanto trabalhavam. Assim foi que ela aprendeu a se relacionar com aquele ambiente.

O próprio Samba de Pareia funciona como um viés identitário para os moradores da Mussuca. Não escuto ninguém falar no dia a dia sobre o local ser um quilombo. Mas quando ocorre a “Visita”, existe uma Música que não falta,

a Mussuca é um quilombo. A Mussuca é um quilombo. Eu nasci e me criei aqui. Ô cadê o samba? Ói ele aqui. Cadê o samba? Ói ele aqui. Na Mussuca eu nasci. Na Mussuca eu me criei. Com o Samba de Pareia na Mussuca eu morrerei. Ô cadê o samba? Ói ele aqui. Ô cadê o samba? Ói ele aqui” (Trecho da Música “A Mussuca é um quilombo”).

Algo que também se configura como um forte referencial identitário étnico facilmente associado a uma identidade afro-brasileira afirmada por uma voz coletiva tanto nas ‘Visitas’ (DUMAS, 2016, p. 56) como também por outros espaços em Sergipe, no Nordeste e no Brasil, por esse corpo que samba de pareia.

É criança, jovem, adulto... Todos estão ali, uns cantam pelo entorno da roda, outros na própria roda marcando o ritmo pelos passos, juntos a outras que tocam e puxam rimas. A festa, no espaço mussuquense, é composta, por sua maioria, de moradores da comunidade celebrando a vida de mais um integrante e lembrando suas origens, aprendendo sobre o estar junto, rindo, comendo com seus iguais. Isso

não é vivido, geralmente, pelas crianças na escola. Nem pelos religiosos nas várias igrejas do local e nem nas relações de compra e venda nos estabelecimentos no dia-a-dia do povoado. Prática referência pelo saber sintético naturalizada do colonizador. Esse saber/viver parte da roda e só consegue ser acessado ali na “Visita”! No samba. Esse momento em que o samba toma conta do território e do corpo. Do corpo território. Essa reflexão acima me remete ao que Muniz Sodré aponta como sendo parte da definição do conceito de alacridade, quando o mesmo afirma que:

a alacridade transcende o querer ser feliz, por não resultar de moções internas passivas, do arrebatamento cego do desejo, e do arrebatamento que corresponde a uma pulsão. Uma vez convicto de ter agido ao encontro de pulsão se o ressentimento da incompletude ou da falta, o indivíduo sente-se pleno e uno com o objeto ou com o real, liberando-se momentaneamente de qualquer álibi intelectual e assim vivenciando a alacridade (SODRÉ, 2017, p. 151).



**Figura 23:** O Samba e a Alacridade. Foto: Leonardo Maia

Ouso dizer que nem uma outra manifestação local tem esse poder de reunião dos integrantes de forma tão identitária e afrodiáspórica na Mussuca. Nem São Gonçalo, Reisado ou Coco<sup>29</sup>, que tem a mesma potência de acontecer dessa forma. É o que nos afirma Alexandra Dumas quando reflete sobre o Samba de Pareia e a sua relação identitária com África.

<sup>29</sup> Manifestações artístico-culturais que também ocorrem no povoado Mussuca.

O Samba de Pareia, pelo seu histórico e características, corrobora e legitima a identidade africana da Mussuca e do estado de Sergipe, até mais que outros grupos culturais que lá existem, a exemplo do São Gonçalo e o Reisado que tem relações explícitas também com as culturas católica e lusófona (DUMAS, 2016, p. 56).

Essa celebração identitária depende do nascimento. Depende da vida que está por vir e tem como função manter viva uma consciência de indivíduo muito mais para os moradores que para os turistas que vez ou outra aparecem para acompanhar a 'Visita'. É organizada e festejada por "uma única etnia e clã familiar" (SANTOS, 2016, p. 89). Diferente dos palcos, a atenção do todo se volta para a resistência da memória e da história do povo local.

#### **2.4. O LOCAL E O RETORNO DE ALGUMAS LEMBRANÇAS**

Da memória que veio pelo rastro e me pegou no meio daquele dia ensolarado! Dia de ladeira no início dessa empreitada aqui. O cheiro e o local me remetiam, no momento da lembrança, ao tempo que ficava com minha vó por parte de pai, comendo o feijão preto feito por ela no fogão à lenha. Sem contar que também me vinha na cabeça a lembrança da casa dela. Um lugar simples. Com muita vegetação em volta.

Lembro os domingos com a minha avó Maria Helena, para onde a minha mãe me carregava pra casa dela, cedo. Era o momento de espairar um pouco. Sair do ambiente de trabalho/casa que vivíamos. Um momento em que via minha mãe sempre muito alegre.

Ê TEMPO BOM! Entro na Mussuca e revivo minhas memórias de infância. Sou preenchido a todo o momento de um bem-estar familiar. Esse quilombo, de alguma forma, não me é estranho. Tudo agora faz outro sentido. A minha vó morava em uma casa que se localizava em uma grande extensão de terra cercada por arame farpado. Nessa terra moravam outros parentes. Um lugar com muitas árvores frutíferas e um rio onde ela pescava e, junto com meu tio, eu tomava banho. Pegava água de um poço que era compartilhado por todos da família. Sem contar as tardes que passávamos ao pé de uma mangueira na calçada da casa dela conversando horas a fio. Vovó, mainha, primos...

Essa lembrança provocada pela minha inserção dentro do povoado Mussuca é alimentada pela relação que estabeleço com o espaço, com as moradoras(es) e com o cotidiano. Encruzilhada com as experiências vividas por mim no decorrer da vida, me faz lembrar o que Eduardo Oliveira fala sobre ancestralidade como protagonista da construção histórico-cultural do indivíduo negro dentro do Brasil, gestando um projeto sócio-político fundado em princípios como a:

(...) inclusão social, no respeito às diferenças, na convivência sustentável do homem com o Meio-Ambiente, o respeito a experiência dos mais velhos, na vida comunitária entre outros. Tributária da experiência tradicional africana, a ancestralidade converte-se em categoria analítica para interpretar as várias esferas da vida do negro brasileiro. Retro-alimentada pela tradição, ela é um signo que perpassa as manifestações culturais dos negros no Brasil, esparramando sua dinâmica para qualquer grupo racial que queira assumir os valores africanos (OLIVEIRA, 2009).

Características que sinto quando percebo a existência de um costume na Mussuca, que muito lembra a minha infância e o início da minha adolescência, que é o de sentar na calçada e passar a tarde conversando sobre as vidas, histórias do local, sobre o dia-a-dia. É nesse momento que se aprende muita coisa. Essa reunião das tardes, convenciono aqui chamar de pedagogia da calçada. Onde se misturam mulheres, crianças, adolescentes... Pessoas chegam, se sentam e conversam um pouco pra depois continuar seu rumo. Outras se deixam ficar mais tempo, dependendo do embalo da conversa e do que precisa dar conta durante o dia. Sentado na calçada, aqui na Mussuca, vou apre(e)ndendo, entre uma manga, um pedaço de jaca ou um “talo de cana”, saboreados por todos ali presentes, coisas sobre o local, sobre o samba, sobre a realidade, não só das pessoas que fazem parte dessa manifestação festiva, mas das suas famílias e parentes mais próximos, e distantes também. É um momento em que se trocam receitas. É a hora que se aprende a fazer doces diversos, onde se escutam alguns gritos de mães repreendendo seus filhos que, por conta da idade e da interação com outras crianças, insistem em “se danar”.

Um dia desses estava sentado conversando com a sambadeira Têca, sua filha, sua neta e outras vizinhas da mesma rua, senti falta da sua neta mais nova. Quando perguntei onde estava a pequena, de pronto, a sambadeira disse que ela estava de castigo por ter desobedecido uma orientação. “E ninguém venha me dizer

como devo cuidar da minina. Por que quem tá com ela 24 horas sou eu. Eu é que sei.” É na conversa da calçada que também acontece a educação das crianças. O registro direto não dá para acontecer nesses momentos. Bom seria se eu pudesse gravar todas as conversas descontraídas que tenho com as pessoas do samba e de outras partes do quilombo.

Mas considero os momentos na calçada também como parte do meu método de pesquisa. Como esses momentos acontecem pela tarde, já que durante a manhã todas estão em suas casas cuidando da comida, da educação dos pequenos e da arrumação do lar, percebi que o melhor horário para estar perto e apreender é esse. Restando a manhã para os estudos e a escrita. De certa forma, percebo que essa experiência de viver junto tem a capacidade de “produzir alteridade e de forma mais impactante e significativa, a criação de alterações, mediante a presença do outro e sua inerente capacidade de nos deslocar” (MACEDO, 2015, p. 19).

Essa é uma forma de aprender que desenvolvi por aqui. Mas também tenho registros específicos sobre as informações que coloco nesse texto a partir de entrevistas direcionadas.

Na Mussuca eu sou diferente. Aqui sou um estranho. Me incomoda não saber qual a melhor forma para me direcionar aos moradores do povoado nesse texto. Eles e eu? Nós? Essas pessoas? Em que abordagem eu posso usar o que? Por mais que já tenha escutado, da boca dos próprios moradores, que sou mussuquense por já está morando lá, em meio as conversas na calçada, a sensação ainda é de diferença.

A pesquisa de campo fez com que a realidade da vida dessas pessoas desestabilizasse algumas verdades para mim que estão para além da minha consciência de negro empoderado. Percebo isso no trato que me dão. Na atenção direcionada a mim, muito mediada pela receptividade das pessoas desse local, mas também tem uma origem nas demarcações que definem diferenças. Meu modo de vestir, de falar, de me comportar, meu cabelo, meus costumes... Quando as realidades se cruzam algumas verdades explodem na minha percepção. Não sou daqui.

Mas acredito que também começo a pertencer a esse local por conta das identificações que estão em constantes transformações dentro de mim, o que me faz compreender que a minha identidade nunca estará dada e sim em constante modificação. Compreendo isso, por exemplo, quando me relaciono com esses

corpos mussuquenses e a minha memória me puxa para as vivências da minha vida, quando me cruzo com outras existências e percebo a ancestralidade que compartilho com esse corpo que samba. É isso que Stuart Hall diz quando aponta que não devemos falar da identidade como uma coisa acabada, mas compreendê-la como um processo em andamento. Ele afirma que:

a identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é preenchida a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais, nos imaginamos ser vistos pelos outros (HALL, 2006, p. 39).

Em um momento, durante a conversa na calçada, uma senhora que ia passando pela rua, foi se aproximando de mim olhando bem fundo nos meus olhos. O silêncio se fez presente junto com cada passo dado em minha direção. Quando bem perto de mim, sorriu, pego nos meus *dreads* e perguntou “Isso é ‘trancinha’?” com a minha negação, ela foi se retirando. E com um sorriso no rosto, continuou o seu trajeto. Nunca mais a vi. As demais pessoas que estavam ao meu redor continuaram a conversa de onde tinham parado, como se nada tivesse acontecido. Foi uma pausa no tempo. Uma suspensão. Que sensação estranha. Nesse momento me senti exótico.

Não tenho pensado muito no passado ultimamente. Mas quando começo a acessá-lo algumas coisas me vêm à cabeça. Nosso passado também é dono de nós. Vestimos as nossas cicatrizes como uma armadura para proteção. É com base nesse passado que as pessoas da Mussuca, por vezes, se orientam. E é com base nele, materializado na minha forma de existir, que as pessoas daqui se relacionam comigo. E vice-versa. O trato com o outro, a proteção dos seus, a festividade, o samba... Tudo isso é passado durante a vida dessas pessoas, pelas que vieram antes delas, no convívio. E assim, vou apreendendo o que posso no dia a dia da calçada.

Faço um convite, na tentativa de provar a fonte, para irmos todos na Mussuca conhecer esse local, ver/ouvir de perto esses corpos. Mas não por aqui, por esse texto. Aqui é lugar pequeno pra tanta vida. A parte que cabe nessa dissertação é a descrição, a reflexão, a teorização e as considerações acerca desse corpo que samba em experiência com esse corpo que escreve. Por vezes, também um relato crítico dessa minha experiência errante.

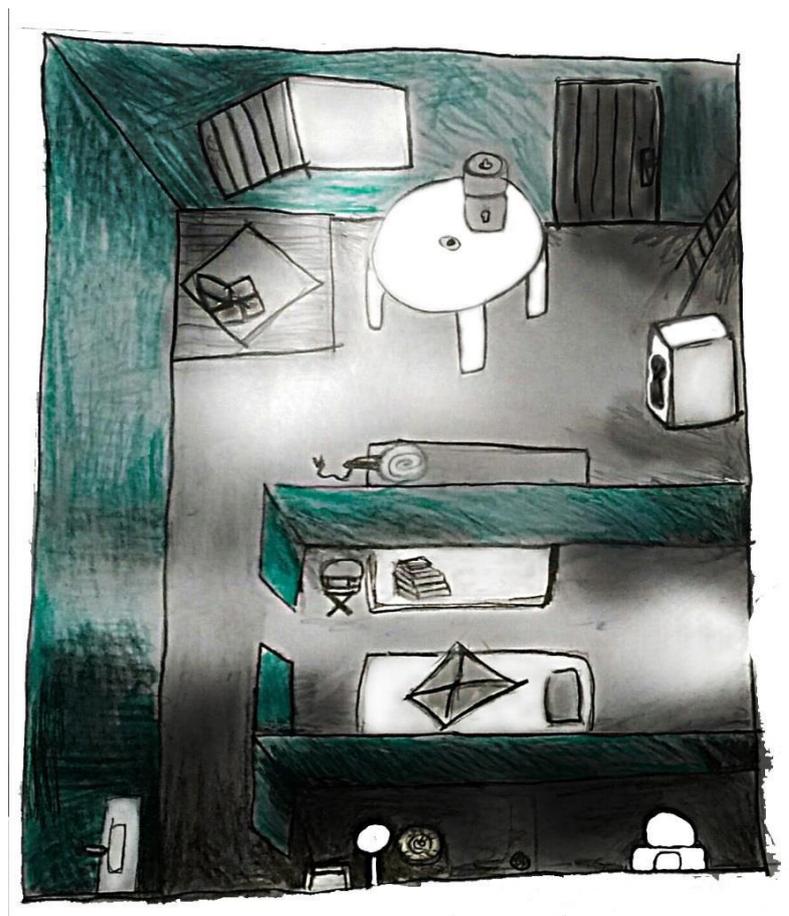
Errante por que ela se constitui também pela possibilidade do erro em relação ao roteiro que vou cartografando em contato com a realidade do campo. Isso por que aqui na Mussuca me sinto sempre “em busca do encontro com os saberes da experiência” (MACEDO, 2015, p. 54). Dos saberes que aparecem a partir do estar junto.

Tem sido uma viagem a um centro do mundo como me mostra uma das canções do samba: “Menina, se quer ir vamos. Não se ponha a imaginar. Quem imagina cria medo e quem tem medo não vai lá” (Música do Samba de Pareia).

## **2.5. A ÁGUA NA LADEIRA SOBE E DESCE (OUTROS DADOS SOBRE O LOCAL)**

Aqui dentro da Mussuca existe uma divisão geográfica. Mussuca de Cima e Mussuca de Baixo. Já perguntei por diversas vezes e me afirmaram que essa divisão se orienta pela questão do relevo. Uma parte da Mussuca é mais alta e a outra mais baixa. Simples assim.

Moro no que chamam de vila, a única que existe na Mussuca. Lugar simples com três casas. Uma ao lado da outra. Quando decidi vir pra cá, todos me informaram sobre a existência de uma vila que fica em um lugar estratégico na Mussuca de Cima por ser um lugar com menos barulho em relação à Mussuca de Baixo. Escolhi a primeira casa por possuir uma janela no quarto, que dá para a rua e de onde acompanho, diariamente, o cotidiano mussuquense. Uma casa pequena, não muito diferente das casas por onde já morei com minha mãe em diversas periferias da grande Aracaju. Com praticamente três cômodos (sala, quarto e banheiro) e um vão onde fica uma pia e onde lavo os pratos e preparo a comida.



**Figura 24:** Planta simples da casa. Por: Leonardo Maia.

Assim que fechei o acordo com a dona da casa, fiquei muito feliz só em saber que aqui não se paga pela água. Pronto, menos um gasto. E essa informação me fez perceber que a resistência das pessoas que moram na Mussuca opera também nos momentos em que a companhia estatal de abastecimento de água DESO<sup>30</sup> foi (e é) impedida pelos moradores por diversas vezes, de se instalar por essas bandas e cobrar a taxas pelo uso da água encanada.

Decidi comprar um filtro de barro e dei por resolvido os meus problemas com futuras despesas em relação à água. No primeiro dia de morada, enchi uma panela com água da torneira e coloquei na boca do meu fogão elétrico para fazer café. Assim que a água ferveu, percebi uma camada de algo branco no fundo da panela. Lembrei da água do centro de Laranjeiras (onde morei por volta de quatro anos durante uma boa parte do tempo que cursei Licenciatura em Teatro pela UFS. De 2010 a 2014) que era imprópria para beber e também tinha essa mesma “coisa”

<sup>30</sup> Companhia de Saneamento de Sergipe

branca. Em proporção menor, mas tinha. O filtro de barro já tinha processado uma parte da água que havia colocado e aproveitei para experimentar. Sal puro! Sei lá o que era aquilo.

Saí de casa e fui procurar saber com Dona Eugênia porque a água era ou estava assim. Foi quando fiquei sabendo que a “coisa” que tinha se formado no fundo da panela era sal e que ninguém usa água da torneira para matar a sede e fazer comida. Foi através do relato da sambadeira que tive acesso às primeiras informações.

Nós temos água encanada? Temos. Mas a água encanada que a gente temos é uma água salgada. Não tem como a gente pegar uma água dessa colocar na geladeira e dizer: ‘Estou com sede. Vou beber.’ (...) Um cloro horrível. Por que assim... É o salíto, né? Que a gente chama salíto da água (EUGÊNIA, 2019).

A água que serve para cozinhar e beber sai de uma caixa d’água situada ao lado da casa de Maria Luzia dos Santos (sambadeira, vizinha de Cecé, 70 anos) e que bomba água do Rio São Francisco. Lembra a caixa d’água que me informaram como ponto de referência para chegar em Cecé? Pois bem. É essa!



**Figura 25:** Caixa D’água. Foto: Jonathan Rodrigues

É complicado ter somente uma fonte de água potável, mas há pouco tempo atrás era ainda mais difícil. O local onde as(os) mussuquenses pegavam água era perto da rodovia, a BR 101, que segundo relatos de Cecé:

essa caixa aqui tem pouco tempo. Por que a gente pegava água lá perto da BR. A caixa vem da adutora do São Francisco e lá deixaram o suspiro e dali que a gente pegava pro nosso consumo. Pra nós beber. [...] Foi ano passado (2018). Ele teve essa ideia (Damião), de comprar uns canos e colocar uma caixa que ele comprou, ali no quintal dele pras pessoa pegar água. Depois tinha uma caixa abandonada. [...] Aí foi que ele fez aquela pilastra ali e acentou, mais próximo a rodagem era pra ter acesso as pessoas pegarem a água pra beber (CECÉ, 2019).

Mas me enganei por pensar que a água da torneira sempre foi assim. Relato de Têca me apresenta outro passado. Me fala que mesmo sendo um tanto ruim para saciar a sede, antigamente era uma água menos intragável que servia para esse fim. Foi depois que mudaram de prefeito que a qualidade da água também começou a mudar. Particularmente a sambadeira afirma que até para o banho ela também é imprópria, pois lhe causa coceira pelo corpo:

por que de primêro a gente bebia essa água do DESO. Era muito ruim. A gente bebia. Quando a gente bebia essa água do [...] num era assim, não. Mas depois que mudou de prefeito, sabe? Aí ficou bulindo com as caixa, com os cano, e isso, e aquilo, aí a água ficou sal. Não presta nem pra gente tomar banho. Quando a gente toma banho com ela. Eu mermo digo, eu. Quando vou tomar banho fico me coçando. [...] Ela num era doce, mas também não era como é hoje. [...] Eu mermo tenho uma caixa que é lá embaixo que ela ficou assim empredrada. Empredrô! É sal mesmo. É uma preda. Chega é alvo" (TÊCA, 2019).

Averiguando mais sobre a situação da água no local, fiquei sabendo de uma outra caixa que se localiza na igreja, (que segundo os moradores locais foi a primeira que surgiu no povoado), inclusive recebe água da própria Mussuca mas ao invés de abastecer a comunidade, a água vai para Aracaju. Ela é da fazenda Pilar que fica localizada nos limites geográficos dessa região quilombola. É água da Mussuca usada por Aracaju. É o que podemos demonstrar a partir desse breve diálogo com Ilza:

**ILZA:** Essa aqui foi primeira.

**JONATHAN:** Qual?

**ILZA:** A da igreja.

**JONATHAN:** E tem uma caixa d'água na igreja, é?

**ILZA:** Tem. A geral.

**JONATHAN:** Que é usada ainda por todo mundo.

**ILZA:** Aqui não. Essa água vai pra Aracaju.

**JONATHAN:** Ah! Então a Caixa D'água que tem aqui na igreja ela vai pra Aracaju? Não vem pro pessoal?

**ILZA:** Não. A gente não tem acesso, não!

**JONATHAN:** Ói, minina!

**ILZA:** Agora... Ela vem, cai aí na caixa. Daqui do nosso povoado.

**JONATHAN:** Ah! Essa água é daqui, cai aqui nessa caixa, mas vai pra... **ILZA:** Aracaju. É da fazenda Pilar essa água.

**JONATHAN:** Oxente!

**ILZA:** De certo meio pra lá, aí é o Pilar. É perto. De onde tem encanação, praqui é perto.

**JONATHAN:** Mas essa água não vem pra cá?

**ILZA:** Não.

O relato de Têca e o diálogo que tive com Ilza, fora todas as informações que me passaram Cecé, Luzia e Eugênia, pra mim são o suficiente para perceber o quanto o território mussuquense ainda sofre com o controle de autoridades externas ao povoado. Se formos considerar que a ocupação do território pudesse legitimar ao menos a utilização desse recurso que se origina no próprio local... Mas nem isso. QUEM CONSOME esse bem é a capital do ESTADO.

Assim que decidi morar na Mussuca, as pessoas próximas a mim, mostravam um certo “brilho nos olhos”, como se estivessem tomadas por uma visão romântica de que esse povoado é um paraíso idílico dentro do território sergipano. Mas a realidade local me mostra que a vida aqui dentro se divide entre prazeres e desprazeres em se morar em um lugar onde as condições de vida são básicas até para própria saúde dessas pessoas. As(os) moradoras(es) convivem cotidianamente em meio ao descaso e controle territorial, mas são pelas próprias dinâmicas de

sobrevivência, desenvolvidas por elas(es) que configuram a resistência dessa parcela de povo preto situado em Sergipe.



**Figura 27:** Água que sobe. Foto: Leonardo Maia

A partir dessa informação, reorientei a minha estratégia de utilização da água aqui na Mussuca. Separei algumas garrafas para transportar e armazenar água e me inseri nas idas e vindas até a fonte de água doce. Sei que não, mas parece que aqui o calor entre 10h da manhã e 15h da tarde é mais quente que em outros lugares por onde já morei. Tá difícil acostumar, mas não é nada demais, só a falta de costume com o próprio lugar. Esse mesmo calor também orienta a minha ida à fonte. Percebo que não é diferente com o restante dos moradores. Até metade da manhã e no período em que o sol começa a amenizar seu efeito de queimadura, no fim da tarde, o movimento em direção a caixa d'água é mais intenso.

Na Mussuca de Cima é onde se situam: a Escola Municipal Prefeito José Monteiro Sobral, boa parte das igrejas, a associação de moradores e a fonte de água potável. É também onde tem o maior número de mercearias. Onde percebo as

casas com fachadas mais elaboradas. Nessa área moram as sambadeiras: Cecé, Elisa, Eugênia, Edênia, Luzia, Maria Lúcia, Popóia.

Já na Mussuca de Baixo, onde também mora Leninha, Têca, Túi, Ilza, é um lugar com mais esgoto a céu aberto com uma localização mais distante da fonte de água potável. Onde as casas são mais simples e em menor número também encontro algumas igrejas e bares.

É muito comum encontrar crianças, adultos, idosos, adolescentes com carrinhos de mão repletos de grandes vasos para encherem de “água doce”, potável, realizando diversas viagens, pisando para cima e para baixo da ladeira. Geralmente são as(os) moradoras(es) da Mussuca de Baixo que fazem esse trajeto com o “carrinho”. Quem tem automóvel para transportar, ótimo. Quem não tem (que é o caso da maioria das mulheres do samba de pareia) vai de carrinho de mão e passa mais tempo do dia fazendo esse esforço físico para abastecer a casa. Subindo leve e descendo pesado.



**Figura 27:** Água que sobe. Foto: Leonardo Maia

Mas essa água também iguala todos no povoado quando vem a chuva. Como acontece nesse período que estamos. É março. E não é que as águas do referido mês vieram?! E com gosto. Ai, que delícia esses dias de fresca, vento e água. Vou esperar a chuva passar pra ir na fonte pegar água e fazer um café quentinho. Encaixo a boca da garrafa na saída de água e pra minha surpresa a água está

barrenta. “E agora?”. Foi a pergunta que fiz pra Luzia, que responde: “Nós não bebe. Nós compra água mineral, deixa água ficar limpa pra depois a gente pegar. Demora mais ou menos uns cinco dias ou mais. Depende” (LUZIA, 2019).

Nesse momento aprendo mais algumas estratégias de sobrevivência local com as próprias mulheres do samba que me ensinam como fazer para continuar consumindo água potável em períodos de chuvas intensas. A questão, na verdade, não é o fato de se chover muito no povoado. Mas caso tenha muita chuva na área do rio São Francisco que abastece a região Mussuquense, o barro do fundo do rio sobe por conta da força da correnteza. Isso faz com que a água fique imprópria para o consumo. Foi expondo a questão para Elisa e ela relatou como se configura a dinâmica de utilização da água em períodos como esse, tanto para elas, quanto para outras pessoas do povoado.

Quem tem suas caixa d’água, em casa, da chuva, bebe, né? E quem não tem fica comprando água mineral. Que nem agora mesmo, né? Agora mesmo que a água ficou ruim, o povo ficou comprando. Só que aqui em casa não comprou, graças a Deus, por que tem uma caixa de mil e não sei quantos litros que aqui é água de verão a verão. (...) Eu tenho água da chuva de verão a verão” (ELISA, 2019).

Já a estratégia de Nadir me mostra outra possibilidade de utilização. Me conta que ampara a água da chuva dentro dos baldes, adiciona algumas gotas de água sanitária para evitar que larvas de mosquitos se proliferem. Ela relata:

eu amparo água da chuva que é pra no inverno eu conservar pra beber. Aí eu coloco dentro dos balde eu coloco três pingos de Quiboa (água sanitária) que é pra não dar a cabeça de prego (larva de mosquitos) (NADIR, 2019).

A forma como a água da chuva é armazenada chega até mim através de uma explicação de Ilza que também é adepta do método, como muitas outras mulheres do samba e demais moradores do local. Segundo ela,

a gente compra ou pega da chuva. (...) A gente pega da goteira. Primeiro a gente lava, deixa chover, chover, pra lavar a telha e depois a gente bota do túnel, o balde, uma coisa que é pra gente pegar água pra ir bebendo. Ou compra (ILZA, 2019).

Além dessa realidade dura de muito esforço físico, o meu olhar escapa para uma breve percepção artística. Ver esse corpo carregando uma lata d'água, no cotidiano da Mussuca, me provoca a investigar como reproduzir essa mesma imagem no meu próprio corpo. Algo que não passa de uma tentativa frustrante de saber como seria. O pescoço alongado por conta do equilíbrio. Um domínio de corpo que retrata a prática de muitos anos. Subindo e descendo. Suando e cansando ladeira a cima. Mão na cintura, omoplatas que quase se tocam, ombros levemente para trás ladeira abaixo. No dia-a-dia de peso na cabeça. Todo dia por conta da única fonte de água boa pra beber do local. Sempre pra cima e pra baixo.

Quero focar um pouco mais nesses corpos que sambam. Vamos fazer uma breve reflexão. Percorrer uma passagem pela realidade de alguns corpos específicos e algumas das suas histórias que contam a vida no trabalho e me dão outras referências do mundo, numa tentativa de falar sobre uma parte dessa totalidade da massa negra que compõe maior parcela da população do Brasil. Visibilizar essas existências como marcadores teóricos referentes a alguns aspectos históricos e sociais da realidade que explodem em vida nesse grande centro do mundo chamado Mussuca.

### 3. REFLEXÕES SOBRE CORPOS EM TRABALHO

Meus esforços, com esse trabalho, se centram em mesclar crítica social, econômica e política, com questões filosóficas e artísticas que partem do ponto de vista de corpos subalternizados, nesse caso, alguns corpos que sambam de pareia. Uma busca por outro método de reflexão que troque o foco de como se lê e vê as coisas. Não quero evidenciar a existência de uma totalidade teórico-reflexiva para um local, mas cruzar uma totalidade (local) com outras externas.

Estou na busca por uma visão da história que seja menos eurocentrada, apontando indivíduos como criadores da sua própria particularidade e como construtores das suas narrativas históricas, a partir das suas culturas e seus modos de ver o mundo (DUSSEL, 2013).

A falta de reconhecimento da humanidade do outro, como a minha própria humanidade, tem sido a questão que mais tem me angustiado nos últimos tempos. Reconheço, a olho nu, as diferenças. As pessoas são diferentes, a organização da vida coletiva nos diversos lugares por onde já morei é diferente. Mas essa mesma percepção, por ainda ser um tanto rasa, não me faz compreender que essas pessoas tão solidárias, com as quais me identifico, e que me fazem pensar em mudar definitivamente para a Mussuca, são as mesmas pessoas que vão trabalhar no Mercado Municipal Antônio Franco e nas feiras de Aracaju, no caso de Leninha, por exemplo, que pesca na maré e cata o coco dicuri (ou licuri) para o sustento da sua casa. São essas pessoas que contribuem significativamente para produzir a vida-capital e que são os indivíduos dessa terra, demarcadores teóricos e reflexivos, por existência, do local que vivo e, conseqüentemente, de mim mesmo.

Me coloco, por vezes, no mesmo lugar das pessoas que não compreendem ainda (ou optam por não compreender) a dimensão da fragmentação das nossas relações. As pessoas que acham bonitas as mulheres do Samba de Pareia, ornadas com seus vestidos, chapéus e joias, embelezando as fotos dos turistas. Mas que não se preocupam em identificar ou simplesmente reconhecer a luta por (r)existência que se encontra na parcela de vida que o espetáculo não dá conta. Tenho a impressão de que essas mulheres, para as pessoas que assistem as suas apresentações, não existem além daquele espetáculo. Uma espécie de deleite folclorista que carregamos de uma forma tão paternalista ainda nos dias de hoje. Ou

você vai me afirmar que se encontrar com essas mulheres no meio da rua, sem os paramentos folclóricos ou em alguma barraca de feira vendendo seu suor, o reconhecimento de indivíduo para indivíduo vai acontecer de forma quase que instantânea? Julgo que não.

Tenho a impressão (ou de fato é) que elas só passam a existir, para a maioria da população, ali no palco, daquela forma, naquela forma. Agentes externos à Mussuca constroem “grandes monumentos” na perspectiva de salvaguardar uma identidade cultural nossa, quando na verdade estão mesmo, na vida real, acabando com a própria existência delas, sem ao menos se responsabilizar pelos danos.

Sem ao menos considerarem aquelas pessoas, a partir de um contexto social e histórico que perpetuamos erroneamente ao longo dos anos. Quem salvaguarda o que? Nossas ações salvagam quem? É preciso assumir o quanto esses corpos carregam marcas profundas de um colonialismo (capitalismo) que opera ferrenhamente, ainda nos dias de hoje.

Por que quando vemos (ou pelo menos uma parte de nós) essas mesmas mulheres em lugares/situações que não sejam o nosso lazer e consumo cultural, não as vemos como pessoas com as quais temos que aprender, com as quais temos que nos relacionar bem, junto as quais podemos nos fortalecer enquanto existência humana? Por que?

Vamos estruturando a nossa existência em uma cultura cada vez mais fragmentada, cada vez mais confusa em suas referências que nos sensibilizam. Essa solidariedade, esse encontro com o outro, esse jogo em par, em grupo, em roda com o outro, é um desafio a ser mantido e perseguido já que as premissas do mundo atual nos levam para campos mais solitários, mais competitivos, mais doentios. Relaciono a proposição crítica de Roberto Macedo, um dos referenciais para a minha análise metodológica. Ele expõe que:

o colonialismo ocidental produziu destruições experienciais, tal destruição produziu silêncios que tornaram impronunciáveis as necessidades e as aspirações dos povos e dos grupos sociais cujas formas de saber foram objeto de destruição (MACEDO, 2015, p. 27).

Acredito no objetivo de “aprendizado coletivo” para lançar luz a importantes aspectos sociais que nos afastam de outros corpos (SOUZA, 2018, p. 23). E os

fatores podem ser vários. Vou me ocupar, no decorrer desse texto, de alguns deles. Existe uma avalanche que constrói a base da desigualdade.

Tomar consciência de um corpo e ampliar as reflexões para contextos mais concretos político e socialmente, pode fazer com que caiam por terra posicionamentos culturalistas<sup>31</sup>, para que possamos aperfeiçoar o nosso posicionamento dentro da sociedade para com o outro.

Se perpetuamos as desigualdades, é por que nos falta enxergar uma outra parcela de existência que nos dê a compreensão do Brasil que contraponha a perspectiva vira-lata<sup>32</sup>. A Mussuca, por exemplo, é terra onde pessoas empobrecidas vivem em meio às adversidades cotidianas locais e trabalham para manter a sua existência e a de seus parentes, em uma lógica mercantil que subalterniza suas vidas. É o que consigo constatar com as informações que a memória de Têca traz e que não foge muito da realidade de outras pessoas que vivem aqui. As árduas jornadas de trabalho na antiga pedreira e a labuta diária dentro da maré para tirar algo vivo de comer são alguns exemplos da realidade vivida por alguns corpos que sambam. Têca afirma que:

quebrava muita pedra. A gente saía de manhã. As vezes a gente saía de jejum, depois ia pra pedêra... [...] A gente quebrava muita pedra. Ai quando a gente não tava na pedreira, a gente fazia o que? Saia pra maré de manhã. Aí trabalhava duas maré. “Duas maré?” Era. De manhã e à tarde. E quando a gente não ia pra maré, a gente ia pra lenha. Fazia dois cesto de lenha. Trazia. A mãe da gente leva a gente pra maré também. Pescava. A gente sem querer ir. Mas a gente ia apanhando. Forçado (TÊCA, 2019).

Essas informações só chegaram até mim quando decidi sair da minha zona de conforto de espectador do Samba de Pareia para tentar ao menos saber quais realidades atravessam esses corpos para além do que é apresentado e sambado nos palcos de eventos culturais. Esses e muitos outros elementos situam esse corpo em uma perspectiva real da vida que começa a me reorientar em relação aos valores que estão embutidos tanto nas dinâmicas que mecanizam o samba que acontece no palco, quanto a realidade da vida dessas mulheres.

---

<sup>31</sup> Nesse momento aponto o culturalismo que Jessé Souza fala em seu livro “Subcidadania Brasileira” quando discorre uma crítica referente a atributos (sendo verdadeiros ou falsos) que não buscam uma identidade nacional com base em uma realidade social, mas se legitima por uma “eficácia na produção de uma comunidade imaginária que se percebe como singular” (SOUZA, 2018, p. 15).

<sup>32</sup> O complexo de vira-lata surge como crítica a imagem dos brasileiros como inferiores quando comparados as grandes potências mundiais como os Estados Unidos e a Europa (SOUZA, 2018).

## **ATENÇÃO!**

**EXISTE UMA FORÇA COLONIAL PRESENTE NOS NOSSOS CORPOS E QUE SE MATERIALIZA EM: GESTOS, OLHARES, AÇÕES, POSICIONAMENTOS, PONTOS DE VISTA, FALAS E NOS MANTÉM EM UMA DUVIDOSA POSIÇÃO DE CONFORTO! SEJAMOS ESPERTOS!**

Isso também se opera na Mussuca. Tudo por conta de um individualismo, de uma exclusão, de uma sociedade espetacular e de consumo. As ideias têm consequências. A educação tem o privilégio de transmitir, de construir e legitimar possibilidades de reflexão do mundo. Unilaterais na maioria das vezes. Se não for todas às vezes. Colaboramos com isso, mas também possuímos algumas habilidades preciosas para iniciar um combate intensivo contra essa força. Dentre algumas dessas habilidades, destaco a REFLEXÃO e a CRÍTICA.

São essas características que consigo identificar, por exemplo, quando a intelectual Carla Akotirene aponta, em entrevista, questões sobre diferenças existenciais e como elas precisam ser lidas e refletidas a partir de outras abordagens que dependam menos de uma estrutura colonial branca de elaborar reflexão sobre o nosso contexto social. Ela nos mostra o quanto é preciso romper com “a dependência epistemológica. Rompendo com o pensamento teórico metodológico que foi criado pelo ocidente”<sup>33</sup>.

Essa afirmação também ressalta a importância da abordagem muito pelo que também aponta Beatriz Nascimento em entrevista dada no documentário Da Senzala ao Soul quando nos lembra que:

a história do Brasil foi uma história escrita por mãos brancas. Tanto o negro quanto o índio, quer dizer, tanto os povos que viveram aqui, juntamente com o branco, não tiveram sua história escrita ainda (NASCIMENTO, 1977).

Nesse trabalho, tento como posso, utilizar REFLEXÃO e CRÍTICA para elaborar ponderações sobre esse corpo que samba, evidenciando alguns trajetos vividos por algumas fazedoras do samba desse grupo. Como o fizeram também outras pessoas que se debruçaram sobre a figura de Nadir, por exemplo (Alexandra

---

<sup>33</sup> AKOTIRENE, Carla. Vamos falar sobre feminismo negro, com Carla Akotirene. 2019. Facebook: Manuela Cristina. Disponível em: <<https://bit.ly/31ngBSp>>.

Gouvêa Dumas, Edeise Gomes, Núbia Regina, Osvaldice de Jesus, Thais Ferreira, Clovis Britto e Gustavo Henrique).

Quando me volto para refletir sobre esse corpo que Samba de Pareia, a partir do momento que venho morar na Mussuca e estabeleço contato com essa realidade, imbuído também de alguns estudos sobre cultura popular, percebo que o conceito, pode ser considerado para mim, próximo do que Roger Chartier aponta em seu texto “Cultura Popular: Revisitando um conceito historiográfico”<sup>34</sup>, quando afirma que a cultura popular, durante um tempo, pôde se apresentar como um campo de discussão que se debruçava a refletir um sistema simbólico que por si só é coerente e autônomo e que se operacionaliza de forma indomável e ausente à cultura letrada. Muito por entender que o referido samba também pode ser refletido sobre “uma cultura popular que constitui um mundo à parte, encerrado em si mesmo, independente” (CHARTIER, 1995, p. 179).

Mas não me fio somente a isso. Acreditar que essa realidade mussuquense está à parte da dinâmica social que existe dentro de outras realidades que vivo externas a esse local, seria um tanto romântico da minha parte. Pois, quando me volto para elaborar reflexões acerca desse corpo que samba, compreendo que a sua existência se insere em uma realidade que essa visão sobre o termo não consegue assimilar.

Digo isso ciente da dinamicidade que atravessa as transformações pelas quais passam a nossa sociedade, o Samba de Pareia e as integrantes do grupo. A partir da vivência com esses corpos aponto que “a perda, recuperação e negociação constante de valores sócio-histórico-culturais podem ser entendidas como a tradução da cultura” (FERREIRA, 2016, p. 62). Bem como afirma Thais de Jesus Ferreira quando lança uma possibilidade de entendimento do conceito de cultura popular.

Se eu entendo que esse samba, e conseqüentemente esse corpo, existe para além do espetáculo apresentado fora da Mussuca e também para além da própria ‘Visita’, também compreendo que, como afirma Thais Ferreira, os espaços ocupados por essas pessoas que sambam e o próprio samba devem ser compreendidos a partir do contexto ao qual estão inseridos. Nessa perspectiva, a comunidade é

---

<sup>34</sup> Nesse trabalho Roger Chartier faz um apanhado que nos aponta, a partir de uma perspectiva historiográfica as transformações pelas quais o conceito passou durante a história dos estudos culturais.

identificada a partir da relação entre cultura popular e vida social que são parâmetros da própria dança (FERREIRA, 2016).

Trago pra roda também algumas reflexões do sociólogo Stuart Hall apontadas em seu texto “Notas Sobre a Desconstrução do ‘Popular’”, onde faz uma breve análise sobre o termo “popular”, deixando evidente seu desconforto com algumas definições. Uma primeira abordagem que o autor faz diz respeito ao “popular” por um viés mercadológico, onde o designa como massivo. Aquele que está em uma cadeia de produção vinculada à indústria cultural.

Algo é “popular” porque as massas o escutam, compram, leem, consomem e parecem apreciá-lo imensamente. Esta é a definição comercial ou de “mercado” que deixa os socialistas de cabelo em pé (HALL, 2003, p. 280).

Essa definição, em parte, comporta o Samba de Pareia, pois sabemos da sua inserção nas dinâmicas de consumo de bens imateriais como são suas apresentações para além dos limites geográficos da Mussuca. Por ora, não seria uma definição que supriria meus impasses com o termo, dada a complexidade da existência desse fenômeno que escapa aos limites da moldura espetacular.

Em uma outra definição, que também apresenta problemáticas, Stuart Hall fala de uma abordagem mais antropológica, que preza por considerar “a Cultura Popular como todas essas coisas que “o povo” faz ou fez” (HALL, 2013, p. 283). Compartilho a dificuldade que autor encontra em aceitar a definição a partir do caráter antropológico do termo, por entender que o problema em se estruturar o conceito nesses moldes, caso seja aplicado ao Samba de Pareia, é o de que, essa definição de popular, não dá conta de suportar a própria transitoriedade, de tempos em tempos, dos conteúdos existentes no fenômeno para o qual se debruça essa pesquisa, na categoria do “popular” e do “não popular”. O que facilita o escorrego para o lugar da tradição e o hábito de conservar os agentes “populares” congelados no tempo e no espaço.

Já em outra direção, o autor também aponta uma terceira definição que se pauta na ideia do termo “popular”, como “formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e matérias de classes específicas; que estiveram incorporadas nas tradições e práticas populares” (HALL, 2013, p. 284). Mesmo que ainda apresente algum incômodo, é essa definição que o autor opta por usar, e que,

ao meu ver, se aproxima da realidade evidenciada por minha vivência junto a esse corpo. E a que, por ora, utilizo nesse trabalho como uma definição, mais próxima de algumas questões analisadas.

Refletindo as colocações mais pertinentes para os dois autores abordados nesse texto, referente à cultura popular e as reflexões sobre os conceitos de “popular” apontados, aproveito pra pensar uma possível abordagem do “popular” para o Samba de Pareia. Manifestação que tento conceitualizar para fins de me localizar no discurso e na abordagem reflexiva, entendendo esse samba como fenômeno de pesquisa no que abrange uma parcela das discussões sobre Cultura Popular.

A intenção aqui, também, é trazer à tona as questões de como vivi o povo negro da Mussuca. Como concebem a vida frente a uma diversidade de problemas sociais que tem origem na escravização do povo negro no Brasil. Ler o Samba de Pareia ligado ao contexto de reivindicação política me faz, compreender sua resistência inserida em problemas sociais que se encontram em torno de elementos que atravessam diretamente a existência de corpos negros na Mussuca e conseqüentemente da sociedade brasileira.

Opto, então, pela busca de uma abordagem de caráter mais ético com origem nas lutas travadas por esses corpos, e na resistência ao consumo da produção de bens simbólicos produzidos pelos processos industriais que o capital fomenta. O ponto de partida para essas reflexões é a própria origem da Mussuca, que também funda os valores do seu povo e, conseqüentemente, se encontra presente, durante os tempos, também nas práticas que envolvem os Samba de Pareia dentro do povoado quilombola.

O samba também possui uma outra forma de acontecer, além da “Visita”, que se caracteriza pela utilização de indumentária padronizada e disposição espacial baseada na configuração público/plateia/cena, por exemplo. É nesse momento que o samba adquire um caráter mais propositadamente espetacular quando o grupo é convidado a fazer participação em eventos culturais fora dos limites geográficos da Mussuca.

Esse corpo, como já foi dito, não se resume ao espetáculo. Outra realidade se acende por trás do palco. Esse corpo pressupõe uma existência. A partir dessa referência de popular eu menciono dois possíveis recortes: Corpo em trabalho, e na terceira parte dessa dissertação, Corpo em Sambas. Com isso, quero colocar essa

reflexão acadêmica a serviço do respeito e da solidariedade que todos nós merecemos, principalmente as pessoas que se encontram invisibilizadas e que fazem/estruturam essa sociedade.

Voltar minha atenção à realidade vivida por esses corpos que sambam de pareia, para além do espetáculo, é considerar que na academia não devo me limitar em viver separado da realidade social em minhas divagações textocêntricas alimentadas por formas tradicionais (engessadas) de produção de conhecimento, inclusive no campo teatral. É essa realidade que deve justificar e alimentar a minha necessidade de reflexão teórica dentro da universidade. Minha pareia nesse texto é o compromisso afetivo, sentimental, político, social e cultural, que aos poucos estabeleço com a realidade desses corpos que sambam e contam sua própria história.

Como é o caso de Elisa que também pesca na maré e dela tira o sustento da sua casa, se alimentando da vida existente na água. Como também é o caso de Luzia, Têca, Maria Lúcia, Popóia e tantas outras fazedoras do samba e moradoras(es) da Mussuca.

A maioria dessas mussuquenses além de fazerem parte do Samba de Pareia marcando a forte presença do universo feminino na manifestação, protagonizam também outras dinâmicas que atravessam suas existências no cotidiano do povoado no que se refere ao real trabalho e sobrevivência, que também se torna realidade de uma parte das famílias mussuquenses, quando vão para chamada maré e de lá retiram seu sustento.

As intenções desse trabalho também se materializam com base no que Enrique Dussel explica em entrevista sobre a teoria: “El Giro Decolonizador”. De onde aponto 4 elementos centrais que também norteiam as perspectivas que atravessam as reflexões expostas nesse trabalho:

1. **O Giro decolonizador:** Uma abordagem que mescla a crítica sócio-econômica, política, com as questões filosóficas que partem dos pontos de vista oriundos dos povos subalternizados;
2. **Um novo método filosófico:** Um novo método de reflexão que troque o foco de como se lê e vê as coisas. Considerando que não há uma totalidade para um local. Mas funde uma totalidade com outra, partindo do princípio de alteridade;

3. **Crítica à modernidade e ao Eurocentrismo:** Crítica à modernidade como um fenômeno cultural global que se origina a partir do domínio cultural e econômico da América Latina. Essa crítica aponta que o sistema colonial é capital e ambos são simultâneos a modernidade;
4. **Uma nova visão da história:** Uma visão da história que não seja eurocentrada. O indivíduo como criador da sua própria particularidade e construtor das suas narrativas históricas, a partir de sua própria cultura e seu modo de ver o mundo (DUSSEL, 2013).

Espero aguçar, em mim, o máximo de atenção e responsabilidade em falar desse corpo, para que outras pessoas, também possam tirar suas próprias conclusões. E tentar acessar mais um pouco sobre a história desses corpos/indivíduos e a nossa história de povo negro dentro de um contexto específico e ao mesmo tempo global. Visionar o futuro com base na ancestralidade, mas também gozando dos avanços mal distribuídos para e pela sociedade.

Mussuca, Laranjeiras, Sergipe, Nordeste, Brasil, Mussuca, Laranjeiras, Sergipe, Nordeste, Brasil, Mussuca, Laranjeiras, Sergipe, Nordeste, Brasil...

Mas antes desse corpo no trabalho sinto a necessidade de...

### 3.1. RETORNO CRÍTICO AO QUE PRODUZI ARTÍSTICAMENTE

Dia 15 de dezembro de 2015. Estou na sala de dança da UFS, à espera dos meus familiares, colegas, e a banca de defesa do meu trabalho de conclusão de curso na Licenciatura em Teatro. O exercício cênico “Ao som do Corpo de Pareia” foi apresentado e aprovado no fim da tarde acompanhado por questionamentos bem pontuais. Primeiramente, queriam saber por que estava me voltando para o Samba de Pareia. Por que aquelas mulheres? A banca queria saber qual o fio condutor que me ligava a esses corpos de mulheres negras, a ponto de reconhecê-lo como potência. Não foi por meio da Mímica Corporal Dramática (MCD) que cheguei até as mulheres do samba de pareia. Era nítido, na fala da banca examinadora, a ausência de algo no meu trabalho que não estava na execução dos princípios da técnica

européia que eu abordava. Tinha mais a ver com os corpos de mulheres negras para os quais voltei minha atenção durante o período de pesquisa.



**Figura 28:** Ao Som do Corpo de Pareia (2). Foto: Luca Piñeyro

Comecei a pensar o quanto a minha concepção estava relacionada também a uma abordagem crítica que Renato Ortiz faz no tocante a “arte Popular” no seu livro “Cultura Brasileira & Identidade Nacional”, mais precisamente no capítulo “Da cultura desalienada à cultura popular o CPC da UNE”, em um recorte temporal, onde o autor desenrola uma crítica às ações do Centro Popular de Cultura (CPC) junto a sede da União Nacional dos Estudantes, na Guanabara. Fazendo uma análise da ideologia do CPC entre os anos de 1962 e 1964 Renato Ortiz aponta que,

para o CPC a relação encontra-se invertida: são os intelectuais que levam cultura às massas. Fala-se sobre o povo, para o povo, mas dentro de uma perspectiva que permanece sempre como exterioridade (ORTIZ, 1985, p. 73).

Considero esse ponto de vista de Renato Ortiz em relação ao CPC, também pra mim, pois, ao invés de entrar a fundo no samba na mesma proporção que me doava para a MCD, preferi inventar o outro do samba. Não queria largar o conforto

de dentro da sala de práticas da UFS, onde diariamente tinha aula de Mímica Corporal Dramática, para ir à Mussuca conhecer outras camadas do samba e ter contato próximo com as pessoas que estão inseridas cotidianamente naquela realidade. Fui criando, com base na pouca informação que tinha sobre o samba (e, de uma forma geral, informações recolhidas por sujeitos externos ao contexto do quilombo), uma maneira de pensar, classificar e imaginar esse mundo “tão distante”, “tão exótico”, “criando-o como uma fábula”. Não fui percebendo o quanto estava tomando o papel de colonizador.



**Figura 29:** Ao Som do Corpo de Pareia (3). Foto: Luca Piñeyro

Até por que se considero o Samba de Pareia também como uma prática artística cultural, o fato de recorrer a uma técnica europeia para esse processo de criação cênica, a meu ver, surge muito mais como uma legitimação do trabalho, para que ele seja aceito dentro do que venha a ser considerado como um objeto de arte.

Isso dialoga com o que Renato Ortiz aponta como um direcionamento ideológico do CPC em relação à ‘arte do povo’ (nesse caso o Samba de Pareia), que está atrelada a uma artística produzida com qualidade inferior, apontando que essa forma de expressão, não é nada mais que “uma tentativa tosca e desajeitada de exprimir fatos triviais dados à sensibilidade mais embotada” (ORTIZ, 1985, p. 74).

Com tudo, aponto a arte também como um lugar de poder que, no meu caso, alimentou a marginalização da prática artística dessas mulheres, mantendo o Samba de Pareia como algo inferior em diálogo com a Mímica Corporal Dramática.

As sambadeiras não estão preocupadas em caracterizar o Samba como produto artístico. Mas eu sei que, pelos lugares que frequento, isso é uma questão de poder. Pois denominar uma prática como sendo também artística, é um momento em que o Samba, e conseqüentemente esses corpos, podem virar estatísticas e, a partir dessa visibilização, exigir demanda de reparação para várias questões que atravessam a existência dessas mulheres para além da moldura do espetáculo Samba de Pareia.

### **3.2. POR QUE REFLITO SOBRE ESSE CORPO?**

Mulheres negras,

Sei que são vocês parte significativa da base da pirâmide social no Brasil tanto pelos dados estatísticos e quantitativos quanto nos conteúdos valorativos manifestados por intelectuais negras que se debruçaram sobre a existência de seus corpos. A minha mãe também é uma dessas mulheres negras que compõem o vasto grupo de indivíduos que com o seu trabalho extenuante e de baixa remuneração sustentam filhas e filhos não só financeiramente mas também como esteio estruturante familiar.

Estar em meio às mulheres do Samba de Pareia e as demais mulheres da Mussuca é reconfigurador e fundamental para me reestruturar. A gargalhada das sambadeiras, por exemplo, é um jeito de corpo onde a cabeça vai junto, pra trás e pra frente... Vai envolvendo a coluna, vai envolvendo o corpo. No que Sodré (2017) expõe acerca da cultura nagô, a alacridade pode ser vista como “potência ativa”, sendo um evento da espontaneidade pode ser “análoga a liberdade política” (2017, p. 150).

Esse jeito de corpo me atravessa fazendo lembrar das vezes que estive com minha mãe e suas amigas na calçada durante a minha infância e durante boa parte da minha adolescência. Era um momento que eu precisava só ser. Não precisava

vestir nenhum estereótipo do que convencionaria “ser um homem”. Por que inclusive, eram sempre mulheres perto de mim.

Compreendo a masculinidade negra baseada em um padrão colonizador branco heteronormativo onde se fantasia, há muito tempo, o ideal de um homem negro que não pode esboçar seus sentimentos, restando para ele um posicionamento de um corpo forte para o trabalho, excluindo qualquer possibilidade de demonstração emocional. Algo que socialmente é imposto a um comportamento social feminino. E que é negado às mulheres e homens negros desde que nascem. Pois desde a colonização das Américas esse corpo foi projetado para servir como força de trabalho e nada mais.

É nesse momento de encontro e vivência com o corpo e a cultura promovida por mulheres, que me sinto mais confortável, sensação que nunca consigo sentir nos momentos que me vejo arrodado por homens. E, automaticamente, no presente, eu lembro que as mulheres do Samba, quando dão suas gargalhadas perto de mim, fazem com que o meu corpo engessado por conta da minha construção de indivíduo “masculino”, estranhando minha presença em meio a tantos corpos femininos, ou até pela minha postura de pesquisador, que não se desprega dos meus gestos, me relaxa a face, a coluna, os ombros e todo o resto do corpo. Momentos como esses me fazem lembrar das partes ‘femininas’ que permaneceram comigo e encontram expressão inconscientemente na minha vida adulta (HALL, 2006).

Parto desse princípio e também de vários outros que virão pela frente no decorrer desse trabalho, a partir dos recortes já citados anteriormente (Corpo em Trabalho e Corpo em Sambas), para reconhecer a necessidade URGENTE de QUESTIONAR a MASCULINIDADE BRANCA CISHETERONOMATIVA que, primeiramente atravessa a existência das mulheres negras, ao dominar as diversas maneiras de existir, a ponto de também construir socialmente os corpos dos homens negros transformando-os em uma arma de opressão machista. Questiono em diversas ordens e aos poucos a necessidade pela busca de reentendimento da posição que ocupo no mundo.

Sem menos esperar, já estou eu rindo com elas, batendo palmas entre uma gargalhada e outra. Meu corpo todo se desengessa. Começo a (re)ver em mim uma memória de corpo que já havia sido invisibilizada pelos padrões estéticos

masculinos que fui aceitando e atribuindo ao meu corpo negro no decorrer da construção de indivíduo na sociedade.

“Seja homem!”, “Homem não chora”, “Além de negro, gay. Como pode?”. Eram essas as frases que mais escutava quando ainda era criança. Mas também identifico o quanto os homens negros, fruto dessa cobrança de macho operante durante toda a construção de indivíduo, começam a se aquilombar, não no sentido de reivindicar mais atenção para repensar o machismo como uma possibilidade a ser considerada para negros, mas de questionar como foi criada essa masculinidade que atravessa e oprime primeiramente a mulher negra.

A MASCULINIDADE construída em mim se reflete em vários âmbitos da minha vida. Lembro de quantas vezes ouvi falarem para minha mãe que eu era um menino "jeitoso" e "delicado". Sempre em um tom que imprimia uma necessidade de mudança. Parecia que a minha forma de existir não condizia com os padrões exigidos de ser homem dentro da sociedade. E além do mais, ser homem negro. Fui crescendo tendo que moldar uma forma específica de estar como homem negro no mundo. Cobrando de mim mesmo atitudes que me endureciam o corpo, a fala e o gesto.

Isso se reflete também na trajetória de mudanças do projeto que antecede essa escrita e que me acompanhou durante a minha passagem pelo mestrado em culturas populares. Por muitas vezes bati de frente com Alexandra Dumas (Intelectual negra que orientou minha trajetória acadêmica muito antes do PPGCULT). Sendo orientadora, também, do meu trabalho de conclusão de curso.

Em várias situações ela me alertava sobre os problemas de abordagem do meu projeto que começava na minha escrita, por ter adotado uma forma dura e tradicional acadêmica que pouco atendia a uma parcela de mim, a qual ela teve contato durante o processo de elaboração do texto que apresentei com o Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em teatro. “Cadê a poesia, John? Onde você deixou sua sensibilidade? Esse não é você”.

As críticas que ela fazia para mim se encontravam também na própria condução metodológica que queria aplicar. “Você quer refletir sobre esses corpos para um deleite processual cênico que diz respeito somente a você e mais ninguém”. Bati de frente com ela porque, mais uma vez, à situação se caracterizava a partir de uma abordagem MACHISTA que invisibilizava essas mulheres por conta de uma supremacia que eu carregava, creditada por minha vontade de ser e estar. A

cegueira não me fez perceber o quanto estava atendendo a demanda de privilégio do ideal patriarcal pelo qual a construção da masculinidade se corporifica. Onde ficavam as mulheres do samba de pareia nessa minha ego-visão?

Isso me leva a considerar o retorno ao que Grada Kilomba, em seu texto “A Máscara” fala em relação à boca como órgão responsável pela emissão de discurso e que, por muito tempo, durante a história do negro dentro da sociedade brasileira, no período da escravidão, foi tapada. Mas vou um pouco além. Proponho aqui que trabalhe com a metáfora desse órgão, fazendo com que todo o corpo, portador de memória, portanto um documento, também tenha a função de enunciar-se (PASSÔ, 2019).

Contudo, não quero assumir a voz de ninguém. Como esse trabalho parte de um cruzamento de vidas, busco a figura de Exú para vestir/ser. Pois é nessa encruzilhada que me proponho a refletir. Exú! Divindade oriunda de África, que possui consigo o domínio da comunicação. Senhor das encruzilhadas (AKOTIRENE, 2018, p. 15), quero servir de ponte para o compartilhamento de reflexões que partem de uma recentragem de mim como indivíduo negro construído socialmente para ser homem, orientado primeiramente pela existência dos corpos das mulheres negras, e também, pela pergunta que Fanon, em seu livro *Pele Negra Máscaras Brancas*, suscita: “O que quer o homem negro?” (FANON, 2008).

É o corpo de vocês que me dá a vida. Em uma maioria presente, também é o corpo da mulher no samba de pareia que dá e comemora a vida nascida no quilombo. É por conta do seu corpo que eu e a nação existimos. Como indivíduo negro, questiono a construção dessa masculinidade muito ciente de que o referencial primeiro para o início dessa conversa é a sua existência atravessada e agredida por corpos culturalmente construídos pelo ideal de masculinidade. Essa também é uma causa que me move a perceber vocês, mulheres negras, como principal referência para me (re)entender como indivíduo e assim reelaborar a minha conduta e percepção: dos corpos que me circundam, do meu corpo, e da construção do mundo que atravessa a minha existência.

Meu lugar de fala é de homem negro que questiona o poder colonial que dita quais corpos devem ser considerados na escala social, consciente de que ocupo uma posição de privilégios em relação a todas vocês. Como pensar a subjetividade de corpos femininos sendo eu um homem? Como um homem pode analisar o corpo

de uma mulher negra, mesmo ele sendo negro? Ou escrevo de maneira sócio-política ou não consigo.

Perceber a construção da masculinidade negra dentro de mim, também é considerar o retorno a essas mulheres do Samba de Pareia como uma busca pelas existências que foram colocadas pra trás na ordem de importância social. Porque mesmo sendo eu gay e homem negro, ainda assumo que, infelizmente, sou formado pelo privilégio patriarcal de ser homem.

Esse trabalho é um pacto assinado com a luta de vocês, com a minha história pessoal. Estou assumindo a minha contribuição sem querer prestígios. Esse trabalho é um posicionamento que se estabelece como uma ferramenta de contribuição para a luta com foco na (r)existência do corpo da mulher negra. Estou aqui bem para além dessas páginas. Existo para além daqui, me re-entendendo no dia a dia com a minha mãe, com as mulheres do samba e todas as mulheres negras.

Agora sim, posso retornar aos...

### **3.3. CORPOS EM TRABALHO**

No Brasil, desde o período de colonização, somos nutridos por uma estrutura social onde o perfil é: HOMEM-HETERO-PROVEDOR-MACHO-BRANCO. Compartilhamos essa estrutura social. É ela que caracteriza o período da colonização, trazida pelo europeu, que concebeu a humanidade segmentada em caixas destinadas a entender os corpos a partir da perspectiva expostas no começo desse parágrafo.

Veio a escravidão, período em que a mulher e o homem negro foram tidos como coisa, como mercadoria, como um ser desprovido de sentimento. “Um corpo-coisa” que não sofre, que não sente. Um “corpo-coisa” feito para trabalhar. Os sentimentos foram todos abafados, foram todos violados nesse período da escravatura.

Apesar de sabermos que as negras(os) tinham sentimentos, tinham sua cultura, o período da escravatura foi um período do chamado banzo. Um período de dor! Uma dor que não era só física. Era uma saudade, era uma angústia... Um sofrido pela distância da sua terra natal, da sua terra mater. Esse banzo já era um

indício de sentimento da(o) negra(o). Mas isso também foi abafado. O negro, na perspectiva do colonizador, foi feito para trabalhar.

Mas (re)existem corpos que vivem e sambam pra vida. Mulheres quilombolas que sambam e empreendem outras dinâmicas e visões de mundo. Corpos que, por sua existência, também evidenciam o reflexo do período da escravidão, que por conta das necessidades de sobrevivência, desenvolveram outras formas de relação com a natureza, para dela tirar seu sustento, mesmo que tenha se tornado cada vez mais escassos os recursos naturais, pela ação irresponsável da humanidade e seu velho hábito de domínio em nome do ‘progresso’ de uma pequena parte da população, em cima dos esforços de outra parcela bem maior de seres vivos pensantes.

As mulheres que compõem o Samba de Pareia estão visibilizadas, nessa parte do texto, pela realidade trabalhista, por acreditar que essa parcela de vida seja capaz de nos dar dimensão do quanto “Há corte e cortes profundos em sua pele e em seu pelo. Há sulcos em sua face que são caminhos do mundo” (NASCIMENTO, 2018, p. 459). Isso me faz entender o quanto nossa sociedade é estruturada pelas condições de trabalho impostas para essas mulheres.

Condições que constato a partir do relato de Eugênia, quando ela me explica que aprendeu a tarefa de tirar sustento da maré com sua mãe, que desde sempre se responsabilizou pela criação de 16 filhos através da pesca. A maré é o destino diário (no passado e no presente) para várias moradoras(es) do povoado. Dobrar as idas a maré só era/é necessário por conta da relação mercantil a qual estão inseridos esses corpos. Ela conta que:

antigamente a gente ia pra maré todos os dias. Minha mãe criou 16 filhos na maré. Meu pai ia trabalhar, mas ela tinha que ajudar ele. As vezes a maré dava de manhã e dava a tarde. Ela chegava de manhã com o cofo cheio de pescaria. Que era o sururu, o aratu, o siri... O que ela pudesse pegar no mangue, né? Quando chegava em casa, cuidava tudo. E quando era na base de uma hora já voltava na maré. Cê veja que vida pra criar dezesseis filhos” (EUGÊNIA, 2019).

Certa vez Leninha me informou que sua mãe desde muito cedo teve que cuidar dos filhos sozinha pela ausência do marido e que isso implicava também o labor diário na maré. Foi assim que ela aprendeu o ofício que até hoje executa para sobreviver.

Naquele tempo a mãe da gente ensinava como era que fazia as coisa, né? Tipo, a maré de tirar ostra, então a gente via a nossa mãe indo. E a gente ficou crescendo no ritmo do que a mãe da gente fazia (LENINHA, 2019).

Quando trago essa informação passada por Eugênia em pareia com o que Leninha me fala, legitimo alguns dados estatísticos que confirmam a configuração de redes que envolvem mulheres negras a partir de relações sociais, que mostram não haver somente espaço para lamentações. O que me mostra como a força das circunstâncias inseriu (inserem) esse corpo em dinâmicas de trabalho e subjugação. Com isso compreendo como as mulheres da Mussuca são grandes provedoras de suas casas.

Os dados estatísticos nos ajudam a confirmar que, nas redes configurativas que envolvem relações sociais onde as mulheres negras se constituem como seres sociais, logo, inseridas em relações de poder, não há espaço somente para lamentação e nem para a elaboração de novos estereótipos acerca do papel da mulher negra (MOREIRA, 2016. p. 30).

Continuo a caminhada reflexiva, pensando sobre esse corpo que trabalha. Posso dar conta de uma parcela significativa de contribuições para descobrir esse corpo e sua história, a através dessa passagem fragmentada de um ontem e hoje vivos. “Como se corpo fosse o documento” (ORÍ, 1989). Para que o hoje se fizesse presente o ontem precisou existir. As passagens da vida desses corpos são memórias. “São mapas indecifráveis em cartografia antiga” (NASCIMENTO. IN: RATTS, 2015, p. 32).

A realidade dentro da Mussuca, percebe-se, é de muito trabalho. A maré é uma das principais fontes de renda local de onde boa parte das mulheres do Samba de Pareia e demais moradoras(es) tiram seu sustento e o de sua casa. Lugar onde seus pés afundam na busca pela sobrevivência. A chamada “maré”. A pesca que sustenta. “Eu criei nove filho foi na maré e minha mãe criou dez filho foi na maré” (DUMAS, 2015). Assim disse Dona Nadir em depoimento no documentário Nadir da Mussuca (2016).



**Figura 30:** Volta da Pesca. Foto: Leonardo Maia

Uma realidade para a maioria das mulheres que sambam de pareia. Algumas pescam para se alimentar outras para vender em feiras como fonte de renda. É o caso de Cornélia que afirma também trabalhar com encomendas:

eu ia pra maré pegava sururu, ostra, aratu, pra vender... la vender na banca. Quebrava brita (...) Eu mermo, meu irmão, não tenho renda nenhuma. Só da pesca. Sou marisqueira. (...) Às vezes quando dá pra vender na peda, a gente vai, quando não dá. A peda é na banca. É Laranjeiras?”, “Na feira, né?”, “Sim. Quando não dá a gente vende em casa. (...) Que a pessoa diz: ‘Eu quero’” (CORNÉLIA, 2019).

Essa também é a realidade estabelecida para Leninha que me relata sobre a disposição e empreitada de trabalho principalmente com a pesca, não só para se alimentar, como também para a venda do que tira da maré e auxilia com gastos que estão para além das demandas de alimentação.

Tudo que vem nois trabalha, né? Mas o principal da gente mesmo é a maré. (...) Pesco pra vender, pesco pra comer... E vendo. Nós tem que vender que é pra gente também ter outras coisa. É sim” (LENINHA, 2019).

A primeira vez que fui atrás de Leninha em sua casa, o relógio sinalizava 13 horas e seu marido me informou que ela tinha saído para maré às 7 horas. “E ela volta que horas da maré?”, perguntei pra ele que logo me respondeu: “Lá pras quatro da tarde”. É mais ou menos esse o horário que a maré já está subindo.

A rotina de trabalho começa, para a maioria das pessoas, no início da manhã, por volta das 07 horas. Caminham uma longa jornada, a pé (mais ou menos 1 hora) até chegarem ao ponto de partida para o início da função. Mas segundo Leninha existe uma boa parte de marés que ficam distantes, fazendo com que o percurso varie de tempo também levando em consideração a velocidade do caminhar. Ela me disse que “Tem maré que é mais próximo e tem maré que é mais longe. (...) As mais distantes tem muita. (...) Acho que umas duas horas de relógio. Depende do seu caminhar mesmo, né?” (LENINHA, 2019).

A grande quantidade das marés também é uma característica local. Elas circulam o povoado e possuem diversos nomes que são apresentados a mim por Maria Lúcia: “Macaco, Valéro, Mineirinho, Veinha, Veia grande, Gamboa Grande, João Lorenzo, Estiva, Porto das Pedras, Gamelêro, Saia Justa, Largada do Meio, Riachão, Ponte, Catada, Boca de Panela” (MARIA LÚCIA, 2019).

As marisqueiras, que além de tirarem da maré algo vivo de comer para seu próprio sustento, também precisam pescar a mais para vender a um preço irrisório uma grande quantidade de pescados. São várias espécies que podemos encontrar só nessa localidade onde pescam as mulheres. Quem me apresenta essa realidade também é Maria Lúcia. “É caranguejo, é aratu, é siri, é sururu, é ostra. Tudo. É pescado de camarão” (MARIA LÚCIA, 2019).

### **3.3.1. O APRENDIZADO DA PESCA**

A pesca na maré, para as mulheres do Samba de Pareia, foi um saber passado por suas mães (mesmo não sendo só mulheres que pescam dentro da comunidade), apreendido através da relação próxima com o meio ambiente desde muito cedo. Função que elas assimilavam junto com as descobertas da infância. Como não tinham condições de estudar dentro dos parâmetros de ensino formal, a maré se constituiu como espaço de elaboração de conhecimento para essas mulheres. Segundo Leninha, “na época a gente trabalhava mais minha mãe na maré. Não tinha como nois estudá, não. Minha quando se separou do meu pai, deixou a gente tudo pequenininho” (LENINHA, 2019).

Como afirma Maria Lúcia “A mãe levava a gente, a gente ia. Eu acho que fui pra maré com 10 anos de idade” (MARIA LÚCIA, 2019). Essa idade também se repete nos relatos de Cornélia e Nadir que também iam pra maré com a suas mães

aprender o ofício da pesca. É Nadir que me apresenta como foi seu aprendizado onde dá riqueza de detalhes sobre o material usado, aproveitando para me contar como a pesca acontecia com sua mãe.

Eu aprendi a pescar com a minha mãe [...]. Eu também comecei com 10 anos. Eu ia pescar a lama vinha por aqui (indica uma altura mais ou menos na cintura). Uma rede grande. Naquela época a rede era de cordão. Não era de nylon. Aí vinha aqueles camarão, tcháchá naquela água... aí quando a rede enchia, aí minha mãe dizia: 'Segura a rede, Nadir'. Quando ela suspendia o lado dela e suspendia o meu eu caía na lama. Mas só que a rede era funda. (...) Aí ela suspendia o lado dela e o meu ficava baixo, mas não tinha como o camarão sair que a rede era muito funda. Aí eu me levantava, aí ela pegava com a mão assim e botava dentro do cofo (NADIR, 2019).

Quando Eugênia me relata seu aprendizado da pesca, aprendo um pouco como se dava a pesca do milongo<sup>35</sup>. Uma prática que consiste em macerar uma erva chamada tingui e depois, ela é jogada no rio. A sua seiva, misturada com a água da maré, atrai os peixes até a superfície, o que facilita a sua captura.

A minha mãe pegava a erva que chama tingui, e ela colocava na lama e levava a gente pra pegar, e a gente pegava os milongo quando saía. Gente pisa. Pisa nele. E quando é na maré, cava um pouco de lama assim, esse buraco aqui ele enche de água e a gente pega com a vasilha, que uma bacia, e começa a esfregar na água. Quando a água está com a água verde a gente joga na lama. Negócio assim de mais ou menos cinco minuto, talvez até antes, o milongo tá em cima da lama. A gente vai lá e pega. (EUGÊNIA, 2019).

A facilidade da pesca do referido peixe, em comparação ao que Nadir narra das dificuldades no seu aprendizado com o camarão, me faz perceber que o caminho de aprendizado desse ofício percorre o nível de gradação sendo a pesca do milongo mais indicado para a iniciação das crianças no contexto da pesca. Suspeito disso quando escuto a repetição da prática também pela lembrança de Luzia.

Para ela a pesca se configurou como sua rotina de vida e a de seus irmãos quando eram pequenos. Iam para maré aprender os domínios da pesca e em outros

---

<sup>35</sup> Uma espécie de peixe de pequeno porte muito recorrente na região que habita áreas mais lamacentas.

momentos também trabalhava na roça e carregava água. Ela relata que, junto com seus irmãos, assim como Eugênia, também começou primeiro a pescar milongo.

Eu fui com minha mãe. Nós se criou tudo na maré. Nós pequeno ela levava. Botava o tingui e nois ia apanhar o milongo. Ela ia tirar ostra, nois pegar aratu, cada quem com seu cofinho. Tá vendo? E a vida da gente era assim. Quando nos chegava, comia e ia pra roça. E carregava água longe. Lá na fonte grande, na Pastora, lá na Várzea (LUZIA, 2019).

### 3.3.2. O CHAMADO SUTINGA. (...) ESSE DÁ UM TRABALHO DA PÊGA.

A condição do clima local (que majoritariamente é quente durante praticamente todo o dia, com exceção das noites) a faixa etária (44 a 72 anos) dessas mulheres que sambam e as longas jornadas de ida e volta para maré são elementos que interferem no corpo das mulheres que sambam. Cecé diz: “Na hora de trazer o que a gente pesca, por que pesa, todo mundo já... com a perna ruim” (CECÉ, 2019). A reunião dessas informações, me faz perceber quão árduo é a resistência dessas mulheres a partir da vida que levam no trabalho nas marés próximas das redondezas.

Não fosse isso, fico sabendo que o preço que elas vendem o que pescam é irrisório dada as questões apontadas no parágrafo anterior. E isso ganha mais potência quando tomo conhecimento de um marisco muito comum na região, que se caracteriza como uma das figuras centrais da pesca dentro do povoado por aparecer em grande quantidade nas marés em torno da Mussuca. É o chamado sutinga!



**Figura 31:** Sutinga. Foto: Jonathan Rodrigues

Imaginemos essas mulheres indo para a labuta diária em busca do pescado ainda leves de peso. Depois de no mínimo 40 minutos de caminhada rápida por uma geografia nada plana, elas chegam na maré. Depois da pesca, elas vêm carregadas para casa retornando todo o caminho da ida com peso na cabeça e, assim que chegam, lavam todo o sutinga pescado, para tirar a lama. Depois de lavado, o marisco é posto em uma panela com água para ferver, o que facilita a abertura do marisco. No seu interior fica uma carne de aparência amarelada que é a parte vendida. Depois de todo esse processo que leva em média um turno inteiro (a depender da quantidade pescada) o volume do material pescado diminui para bem menos que a metade. Maria Lúcia me informa que:

se você tirar sutinga, você tira um saco (se referindo a uma ida na maré). Daquele saco você vai tirar quase cinco quilos. Aí se você tira cinco quilos daquele trabalho todo. Por que é um trabalho, né? Que é: pescar, trazer na cabeça, lavar, cozinhar, depenicar e sair pra vender... As mulheres tiram a cinco quilos. Cinquenta reais tudo isso. Repare? Trabalhoso, não? (MARIA LÚCIA, 2019).



**Figura 32:** Preparo do sutinga para venda. Foto: Jonathan Rodrigues

Têca também ressalta sobre o quanto é trabalhoso se sustentar com a venda de sutinga pelo retorno financeiro que não compensa. Em seu relato ela também me diz que no período do inverno o sutinga, assim como a ostra e o camarão, deixam de aparecer por conta da forte correnteza da água doce.

Essas meninas trabalhando assim nesse sutinga, trabalha demais é muito pesado pra vender. É por que tem muito e agora no inverno ele acaba. (...) Vende barato! Se pelo menos fosse assim de R\$15,00

dava. Mas R\$10,00 um quilo não vale a pena. [...]Quando chove muito o que a gente mais pega morre. É o sururu e a ostra. E o sutinga que quando a água doce bate em cima ele acaba. E o camarão também que falta, né? (TÊCA, 2019).

No relato a seguir conseguimos ter acesso a um diálogo entre três sambadeiras que nos dá uma maior dimensão referente à dinâmica mercantil que estão inseridas e que também nos deixa a par das condições econômicas nas quais vivem essas mulheres.

**POPÓIA:** O sustento pra família. Cinquenta reais! **BÁIA:** Quando vende. Quando não vende, não dá. **MARIA LÚCIA:** É muito barato.

**BÁIA:** Vai fazer o que? O povo sem dinheiro!

**POPÓIA:** A gente pede 12 reais, o povo não quer dar. (...) O pessoal diz: ‘Como é o quilo?’. A gente diz: ‘É 12 reais’. ‘Eu...! Alí tem de dez...’. Aí tem que vender por dez também.



**Figura 33:** Sutinga sendo depinicado. Foto: Jonathan Rodrigues

Esse é um costume que muitos de nós temos quando vamos comprar alimentos que são vendidos de forma autônoma (muitas vezes pelas mãos de quem teve o trabalho de pescar). Mas essa não é a mesma dinâmica quando vamos a algum estabelecimento comprar alimento. Não conheço ninguém que pechinche o preço de um camarão ensacado dentro do supermercado.

A realidade histórica desse corpo que trabalha na maré, atravessado por essa dinâmica mercantil, me lembra, por vezes, uma reflexão de Achille Mbembe em seu livro *Crítica da Razão Negra*, onde ele afirma que

desde logo, os riscos sistemáticos aos quais os escravos negros foram expostos durante o primeiro capitalismo constituem agora, se não a norma, pelo menos o quinhão de todas as humanidades subalternas (MBEMBE, 2014, p. 15-16).

Saber sobre as condições de trabalho que envolvem esses corpos nos dias de hoje, me faz enxergar o Samba de Pareia com outros olhos. Emancipado pela realidade existencial dessas mulheres no território mussuquense, minha cabeça se volta para todo passado de sofrimento pelo qual o corpo negro foi atravessado no período da escravidão. Momento que me mostra como esse período se reconfigurou na atualidade. O que, para mim, dialoga com um relato de Ângela Davis em seu livro *Mulheres, Raça e Classe*:

o enorme espaço que o trabalho ocupa hoje na vida das mulheres negras reproduz um padrão estabelecido durante os primeiros anos da escravidão. Como escravas, essas mulheres tinham todos os outros aspectos da sua existência ofuscados pelo trabalho compulsório (DAVIS, 2016, p. 17).

Digo isso por considerar a quantidade de tempo que essas mulheres gastam com a dinâmica da pesca, muito movidas, não pela ação do chicote como medida punitiva e impositiva ao labor, mas sim com o receio da chegada da miséria (fome, mais necessidade do que já passam, desemprego...) que para o contexto de trabalho desse corpo, é entendido por mim como o novo chicote.

A relação escravista que faço com a realidade dessas mulheres em momento de trabalho na maré, está atrelada a perspectiva de Jessé Souza que aponta a escravidão constituída no Brasil como a base para que compreendamos singularmente a realidade social e cultural brasileira.

Foram os interesses organicamente articulados à escravidão que permitiram a manutenção da unidade do vasto território brasileiro e foi também a escravidão que determinou, inclusive, o modo de vida peculiar do homem livre no Brasil (SOUZA, 2018, p. 155).

Acredito que a escolha por trabalhar na maré, dentro dessa realidade apresentada a mim pelas próprias mulheres do samba, não é uma escolha livre. Essa dinâmica aponta que elas estão forçadamente inseridas em uma estrutura social que subalterniza seus corpos transformando-os em objeto de trabalho.

As reflexões contidas nos parágrafos anteriores ganham ainda mais potência quando procuro saber sobre outras dificuldades que esse corpo enfrenta na rotina de trabalho dentro da maré.

### **3.3.3. AS DIFICULDADES NA MARÉ: VÁRIAS!**

A maré apresenta várias dificuldades que vão desde riscos naturais ao corpo das marisqueiras até aos drásticos impactos na natureza provocados pela ação das fábricas que estão alocadas no território laranjeirense. Isso faz com que aumente a escassez dos recursos naturais do local. É o que me aponta o relato de Eugênia quando também fala sobre a dificuldade que ela encontra para pescar o sururu. Um relato que evidencia uma violência com seu próprio corpo e me mostra que a relação com a pesca nem sempre foi pela perspectiva capitalista. Ela diz:

antigamente a gente ia pra pescar e a gente trazia pra comer e dar a quem necessitava e hoje nós não faz isso. Por que as coisas hoje tá difícil. A gente vai pra maré passar três horas, quatro horas de relógio dentro da maré. A gente entra na maré na hora que a maré vai secando e vem pra casa na hora que a maré tá cheia que a gente não tem mais onde pescar e as vezes não tira um quilo do sururu a gente não tira. Não é muita dificuldade? O sururu você tem que tirar um por um na lama. Um por um cê tem que tirar. Pra completar um quilo cê precisa ser violento. Precisa trabalhar. Violento no sentido de tirar o sururu. Tem que ter prática pra pessoa tirar um quilo de sururu (EUGÊNIA, 2019).

Ela aponta algumas dificuldades também quando se remete à pesca da ostra que, na sua opinião, dá mais retorno financeiro e é o mais difícil de catar. Ela também fala sobre a dificuldade que é carregar o peso da pesca até o retorno para casa e todo o preparo feito para a venda da ostra.

Lembrar que esse é um dos frutos que mais dá retorno e também o mais difícil. A gente sair e procurar as ostras num pé de pau, e tirar aquela ostra, ir juntando num lugarzinho pra botar numa vasilha, pra trazer de lá pra cá os casco pesado na cabeça, e quando chegar em casa, você ainda vai relavar aquela ostra que é pra botar no fogo, que é pra não botar com aquela lama, né? A gente lava lá mas, mas não lava tão bem lavadinho. Chega em casa a gente passa água novamente e bota no fogo, vai ferver, depois vai tirar da casca, né? Que é pra fazer o pescado pra vender (EUGÊNIA, 2019).

Além dos peixes e mariscos que são constantemente pescados dentro da maré, outros seres vivos ocupam esse espaço e alguns deles, na opinião das sambadeiras, apresentam riscos para a vida de quem pesca. Como elas estão completamente desprotegidas, acabam se expondo ao contato de “Alguma abelha no mangue, algum marimondo que morder no olho da gente” como me afirma Têca.

Além dos insetos, a existência de outros peixes venenosos pode apresentar perigo. É o que me fala Leninha quando diz que “A maré é perigosa. Tem aquele peixe que chama Niquin. (...) Se fura nele é capaz de alejar o dedo da gente. Do pé, da mão” (LENINHA, 2019). É embalado pela busca das dificuldades existentes na maré que vou descobrindo outros riscos naturais aos quais estão expostos os corpos das mulheres do samba de pareia. Para pescar, Ilza me relata que a maré possui cobras e arraias. Ela fala que:

a gente ali pode tomar um corte, nos pode tomar uma furada de um peixe... (...) Uma arraia, a gente pescando, também pode atingir a gente. Ficar alejado. E assim... É difícil. (...) E corre risco de cobra no mangue. Aquelas cobra mesmo. Cobra mesmo. Ela fica assim atrepada no mangue. De você vê assim sair. De ‘Eu vou sair daqui’. Às vez a gente vê ela atravessando o riacho pra ir proutro lugar, a gente corre. (...) É... A minha irmã correu mesmo. Num riacho ela atravessando com o filho. A rede dela tá aqui ainda. Já tem mais de anos. Ela não voltou mais pra pescar. Depois dessa cobra. Cobra grossa. Jibóia. (...) Já vi no mangue atrepada. Já vi as espinha, também, dentro do mangue. É uma coisa mais complicada que tem é a pessoa matar uma cobra e deixar ela no mangue. Depois as espinhas vão caindo e ali pode matar as pessoas. (...) Que espinha de cobra é veneno brabo (ILZA, 2019).

A maré é perigosa para pessoas que não conhecem o ambiente. Para Leninha as dificuldades se encontram também na possibilidade de não estar por dentro dos domínios da maré. Em relato ela explica que é preciso ter cuidado e estar atento à subida e descida da água durante o dia. Segundo ela, existe o risco em se afogar caso a pessoa não seja rápida na travessia. Tudo isso além do manejo que precisa ter para remar na correnteza do rio, já que o privilégio de um barco equipado com motor não é uma realidade para todas(os) as(os) mussuquenses que trabalham nas águas do rio.

Tem que trevessá com a maré seca. Por que se você não trevessar com a maré seca, cê não trevessa mais. Por que tem um riacho

assim... que é fundo e a correnteza é demais mesmo, aqui que é perto da ponte. E tem que vim de lá pra cá com o saco arrastando, até cá fora. Aí tem que voltar de novo pra pegar a caixa, o restante de sutinga que ficou ainda lá, pra trazer. Tem que ir de volta de novo pegar. (...) Lá mesmo no porto, na beirada. Mas só que é um pouquinho distante que ainda tem a travessa pra nos atravessá. E se a gente não travessá, vai morrer. (...) Então a gente tem que botar as coisa da gente tudo pra fora com ela ainda baixa. (...) Todas maré, minina, da gente é perigosa. Por que ói! Tem a travessa de canoa. É perigoso. Quem tem motor tem. E quem não tem motor? Quem tiver o remo. Só no remo, né? Ai é ruim! (LENINHA, 2019).

E as dificuldades não param por aí. Além da natureza que apresenta riscos à vida de quem vai para essas águas, pelo o conhecimento de Ilza, as grandes inimigas, em relação à pesca na maré, são as fábricas que circundam Laranjeiras, município que engloba a Mussuca. Ela afirma que o que é descartado dentro do rio contribui para a destruição da vida na maré o que torna ainda mais difícil a realidade das marisqueiras.

Grande problema. Por causa da poluição. (...) No meu conhecimento, aquele soro que elas solta, de riacho a baixo, que ela só mais feita em beira de rio, ali pode ter um riacho que vai atingindo as coisa da maré e vai acabando. Por que a maré era pra ter tudo, não tem por causa das empresa. A empresa é quem traz a destruição para a nossa maré. (...) Quem mata os peixe, é as grande empresa” (ILZA, 2019).



**Figura 34:** Fábricas de Laranjeiras. Foto: Leonardo Maia

A relação estabelecida pelas empresas com o meio ambiente do local se estende aos corpos na Mussuca. Dona Nadir, fala sobre isso no documentário “Nadir da Mussuca”. Afirma que as águas das indústrias são jogadas no rio, o que faz com que os peixes morram. Agridem o meio ambiente, a maré... As mulheres já me disseram que não dá pra me levar pra pescar. Foi Cecé que me alertou. “Se fosse como antes, que tinha mais caranguejo, você ia. Mas agora temos que correr para pegar os caranguejos. Tem que ser rápido com os pés. E você vai ficar pra trás” (CECÉ, 2019).

O alvo das queixas são as usinas que descartam nas águas “aquelas droga de cana, né? Que mata os peixe tudo” (LENINHA, 2019). Essa droga na verdade é uma resina. Um material descartável que em contato com a água, se transforma em veneno matando peixe, sururu, ostra. Bem como explica uma delas<sup>36</sup>: “A usina Pinheiro que às vezes solta aquelas rezina que eles não quer mais, né? Aí joga tudo dentro do rio, vai matar peixe. Mata o sururu, mata a ostra... Aí pra gente fica uma coisa difícil, né?” (ANÔNIMA, 2019).

Esse mesmo pé que dança no Samba de Pareia, é o mesmo que corre para não afundar na lama atrás dos mariscos. Segundo Elisa, quando algumas substâncias são jogadas na maré pelas empresas as pessoas que pescam nem vão para a maré por que não encontram nada. Ela diz que “quando bota caxixe mata os negócio todo da maré, né? Mata as coisa que tem. (...) Enquanto tem caxixe a pessoa não vai pra maré que não tem nada, né? Que ela vai matando as coisas” (ELISA, 2019).

Ao falar dos impactos das indústrias, Nadir relembra a quantidade de seres vivos da maré que havia há décadas passadas. Uma realidade que já não existe mais. Ela nos leva a lembrar que essa situação não se encontra somente na Mussuca. Esse é um problema enfrentado, segundo ela, em muitas partes do Brasil que sofrem com a ação das grandes empresas:

a gente saía com o cofo cheio, a rede e a trouxa. Naquela época tinha muito, mas agora, meu fio, tem mas é muito difícil. Por que não tem como tinha antigamente. Por que naquela época não tinha essas fábrica, não tinha esses veneno brabo, essas droga braba que corria pro rio. Tinha assim a usina Pinheiro que botava o caxixe lá em

---

<sup>36</sup> Tomo licença para não visibilizar a autoria dos relatos nesse trecho do trabalho como uma medida de sigilo. Assumo essa postura por conta da recente inserção dessa empresa na região da Mussuca, o que causa um certo receio das sambadeiras em falar sobre o assunto.

Laranjeiras ia até o rio da Gamboa Grande e voltava. E agora essas fábrica é o Brasil inteiro. Então aquela salmoura, aquele sal, aquela nojeira corre tudo pro rio aí os peixe afastou mais. Não era como antigamente” (NADIR, 2019).

Essas mesmas empresas que prejudicam a vida na maré direcionam parte da responsabilidade pela escassez, segundo me relata Ilza, para a própria comunidade, apontando o uso do tingui na pesca do milongo (relatado anteriormente) como uma prática predatória. Ao mesmo momento que ela aponta a acusação, também fala sobre seu posicionamento de resistência, aproveitando para me informar sobre as atitudes tomadas para reverter essa suposta culpa.

Eles falaram que ia acabar o peixe. ‘Não! Quem vai acabar é vocês com as suas empresas.’ Já reclamou por que não é pra botar tingui. ‘Mas a gente não mata o peixe doutô.’ Quem atinge o mar e mata tudo é as empresa, né? Que tem uma empresa aí pra cima... Quando ela solta um tal de caxixe, aí os peixe fica tudo assim no outro dia. Aí morre tudo mar. Aí você acha que é o tingui? Aí o pessoal inventaram agora a redinha de pegar Milongo (...) pra não matarem mas de tingui. Mas quem criou? Nós mesmo, pescando, que criou esse trabalho pra não tá jogando mais o tingui” (ILZA, 2019).

E quando penso que os impasses por conta das interferências no meio ambiente paravam por aqui, eis que me chegam mais informações. Eu me refiro a uma empresa que se instalou no território mussuquense, e tem causado muitos problemas que começam desde a sua instalação até às futuras demandas de funcionamento que já correm pela boca das sambadeiras. Uma delas me relatou que a empresa aterrou uma parte do mangue para passar uma estrada. Ela (a sambadeira) evidencia o quanto foi (e ainda está sendo) prejudicial para a dinâmica do trabalho na maré.

E essa fábrica de energia que se instalou no mangue, disseram que ia aterrar uma parte do mangue pra passar uma estrada... [...] Já aterrou. Prejudicou por que assim, teve área que ele cortou muito mangue. Muito. Muito mesmo. Por que vem não sei da onde, essa torre, passando pelo mangue, pelo rio, atrevesando tudo aí cortando o mangue todo. Prejudicou sim. Né brincadeira, não (ANÔNIMA, 2019).



**Figura 35:** Antena de empresa. Foto: Leonardo Maia

Pela boca de outra sambadeira, é visível que até agora “aqui na Mussuca ela (a empresa) não beneficia nada. Por ora, ninguém”. Pois a dificuldade está no domínio do território por parte dos donos de empresas (que são chamados por uma das sambadeiras de ‘grandolas’) que interferem no rio deixando a lama mais densa e construindo estradas.

No lugar que tem, não é difícil arrumar um quilo (de ostra, que custa, em média, R\$35 a R\$40). É difícil por que assim as coisa tão acabando, né? O mangue, a lama tá muito pesada através da terra dos grandolas que vive dentro do rio fazendo estradas, botando como essa rede aqui que está aí agora aí. Não sei se você já viu umas antenas que tem por dentro do mangue Tudo isso que tem é coisas que prejudica pra gente (ANÔNIMA, 2019).

O diálogo a seguir mostra futuras ações que estão previstas para o funcionamento da empresa. É nesse diálogo que também podemos ter acesso à informação que mostram uma relação de acordo da empresa com os donos de fazendas que ocupam o território mussuquense há muito tempo. Segundo o relato das sambadeiras, desde o tempo da escravidão.

**SAMBADEIRA 1:** Agora assim... Diz que quando ligar vai ter a distância da gente passar.

**JONATHAN:** Não vai poder passar por perto?

**SAMBADEIRA 1:** Não.

**SAMBADEIRA 2:** (se mostrando assustada com a nova informação) E é Maria?

**SAMBADEIRA 1:** É. Vai ter uma distância de não sei quantos metros. Aí ele vai dizer.

**SAMBADEIRA 3:** Aquele sutinga a gente num vai mais...

**SAMBADEIRA 1:** Ela não vai tirar. Ali naquela crôa a gente não vai mais.

**SAMBADEIRA 2:** Valei-me nossa senhora!! Pronto. E agora?

**SAMBADEIRA 1:** Quando ele ligar vai dizer a distância que a gente pode passar.

(...)

**JONATHAN:** Então ói! Isso é uma dificuldade que vai ter. Ói! Esse negócio aí!

**SAMBADEIRA 2:** Com certeza!

**JONATHAN:** Se vão reduzir o espaço de vocês...

**SAMBADEIRA 2:** Se nós tira o nosso sustento é da maré.

**SAMBADEIRA 1:** Quando a gente ia pra Maré que eles estava trabalhando, ele num queria nem que a gente passasse por debaixo. Era pra gente passar distante. [...] Mas dizem que entrou aí foi pra alugar com os pessoal da fazenda, né?

**JONATHAN:** E essas fazendas são de um território da Mussuca? Ou não é aqui da Mussuca? Essas fazendas.

**SAMBADEIRA 2:** Esses assunto assim...

**SAMBADEIRA 1:** Eu não sei, não!

**SAMBADEIRA 3:** Rapaz a gente num sabe, não. Por que quando a gente se criou já tinha essas...

**SAMBADEIRA 1:** Essas fazenda.

**SAMBADEIRA 3:** Essas fazenda. Ninguém sabe com foi, não? Isso foi do... do... Como é que diz... é...

**SAMBADEIRA 1:** Quilombo?

**SAMBADEIRA 2:** Não. Eu dos tempo mais assim...

**SAMBADEIRA 1:** Não. Do coisa... Como é que é?

**SAMBADEIRA 3:** Dos cativoiro.

**SAMBADEIRA 2:** Dos escravo, né?

Percebo, com esse diálogo, que o controle social da existência dessas mulheres, vem se arrastando ao longo do tempo, se mantendo pela lógica de poder.

Algo característico da classe hegemônica da nossa sociedade articulada através do progresso que pouco se importa com a vida de quem vem ocupando, histórico e socialmente, lugares de subalternidade. Isso se caracteriza como uma prática de controle da vida que ainda é, nos dias de hoje, um exercício de colonização de território, de corpos e de formas de existir do povo negro em Sergipe.

### 3.3.4. OUTRAS DINÂMICAS DE TRABALHO

Esse caminho pelo corpo-trabalho também é guiado por pistas presentes no corpo não só de quem trabalha na maré, mas daquele que cuida da alimentação dos jovens da escola Escola Municipal Prefeito José Monteiro Sobral. É o caso de Dona Edênia que trabalha na cantina da escola, preparando diariamente o lanche dos alunos. Já se passaram 30 anos de trabalho.

É um caso que se distancia da rotina da maré para a venda do pescado, mesmo ela também indo para a maré nos tempos vagos. Ela trabalha desde que a escola existe, antes mesmo de receber salário para isso. Foi ela quem tirou os vestígios de tinta antes da escola ser inaugurada como uma proposta de treinamento sem receber nada por isso. Foram três meses trabalhando de graça.

Em sua rotina de trabalho, precisa dar conta de preparar a comida para alunas e alunos da escola, distribuir o alimento e depois lavar todo o material usado por ela no preparo da merenda e pelas crianças que se alimentaram (prato, caneca e talheres). O esforço para ela é muito doloroso. Primeiro, porque ela executa todas essas funções sem o auxílio de ninguém e para piorar um pouco mais essa situação, ela sofre de bursite no braço direito e em momentos de crise quase não consegue levantar as panelas pesadas da cozinha da escola.

Em outra conversa informal que tive, ela me relatou um episódio onde estava sofrendo de depressão. Mesmo sem condições de trabalhar e sem ter em mãos algum mandato médico de repouso, foi obrigada a comparecer no trabalho e cumprir os horários estabelecidos para não ter o salário descontado. Salário que já não é muita coisa<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> A história de Edênia, ainda me lembra a realidade de minha mãe. Mulher negra que também já passou pela mesma situação sendo empregada doméstica, sofrendo de depressão há mais de 10 anos e também com problemas no ombro provocados pela árdua rotina de trabalho carregando pesos para cima e para baixo.

Outro corpo do Samba de Pareia que convido para a roda é o de Dona Elisa, sambadeira, com quem sempre tiro muitas risadas. Dentre muitos assuntos que cruzavam a nossa conversa, em uma tarde acompanhada de um delicioso doce de leite na sua casa, uma questão sempre se tornava central. As dores na perna. A pesca na maré também é o seu sustento. Vai para a maré umas duas vezes por semana. Mas especialmente naquela semana e na semana anterior, não conseguiu ir pescar por não estar com a perna saudável.

Depois de três apresentações seguidas do Samba de Pareia no Encontro Cultural de Laranjeiras (evento que abordarei no capítulo seguinte), as dores na perna foram tantas que até para sentar o corpo tateava em busca de uma forma que causasse menos dor. Ela me mostrou a perna e antes mesmo que tocasse, era perceptível o inchaço. A pele brilhava de tão esticada. Era de apertar a superfície da perna com o dedo e a carne afundar por algum tempo. Como ir para a maré, se quando ela colocava o balde na cabeça a artrose descia para as pernas e, além da sensação de dor, parecia que os ossos estavam sendo comidos por dentro da carne? A impressão que dava era de que a perna era fofa. Uma fofura de angustiar o tato e a vista. Em relato, Elisa me fala: “A minha dificuldade que eu agora não posso mais, é minhas pernas. Eu não posso pegar peso... Mas se não fosse essas dor dessa artrose, essa doença braba, até hoje tava na maré. (ELISA, 2019).

Não erro em pensar que todas as formas de exploração do corpo negro no Brasil tenham servido de esteio para o surgimento do princípio de raça instaurada sob o signo do capital que foi se transformando com o passar do tempo e hoje continua operando outras formas de servidão.

Algumas(uns) teóricas(os) trazem essa afirmação em seus estudos, a exemplo de Ângela Davis, Carla Akotirene, Abdias Nascimento, Clovis Moura, Jessé Souza, e tantas(os) outras(os). Para além da academia, vejo isso na realidade do corpo, nos dias de hoje, que samba no samba de pareia, pelo motivo da pesca ou em outras situações de trabalho, sem alguma política pública de atenção e cuidado voltada para essa realidade.

O samba, que convencionamos enaltecer como resgate da cultura sergipana, não está nem aos pés dessa realidade vivida diariamente por esses corpos que precisam trabalhar para o seu sustento e o de muitas outras pessoas. Tem sido assim com a população negra desde o tempo da escravidão.

As apresentações no palco não dão retorno financeiro quase nenhum. Um dinheiro que, depois da demora em chegar e dos descontos de impostos, com muito esforço, em uma divisão igual para todo o grupo, se resume em mais ou menos cem reais para cada, na maioria das vezes. Essas apresentações acontecem de forma muito esporádica durante todo o ano.

Essa dinâmica de espetáculo do samba ainda está, por vezes, comprometida com uma visão folclorista desses corpos que se apresentam, muitas vezes, com a justificativa de estarmos salvaguardando algo. Mas... O quê precisamente? Se no momento em que essas mulheres retornam para suas casas depois de uma, ou várias apresentações (quando viajam para fora do estado e ficam longe de suas casas durante dias seguidos), se deparam com a sua realidade socioeconômica que nunca mudou por conta das participações nos eventos culturais?

Nesse caminho de relatos (os meus e os das mulheres do samba) sou chamado a atenção pela disponibilidade desse corpo que mesmo em idade avançada e com essas jornadas intensas de trabalho, ainda encontra forças para sambar em eventos culturais externos à Mussuca. Assim me relata Luzia quando fala que “a gente chega ainda cansada, mas vai ter o samba. Toma banho, se veste, quando acabar a gente se manda pra sambar.”.

Nesse contexto, a meu ver, o corpo também é atravessado pela dinâmica de trabalho. É o que me narra uma das sambadeiras<sup>38</sup> quando expõe seu desconforto em relação à dependência dos transportes que locomovem o grupo da Mussuca para os espaços de apresentação e a imprevisibilidade dos cachês, que ela considera como uma ajuda para as despesas de alimentação da sua casa. Aponta ainda o cansaço em ter que, por muitas vezes, sambar mesmo com pouca disposição devido às pesadas jornadas de trabalho. Uma espécie de relação que se divide entre o prazer de sambar e os desprazeres encontrados nessa outra situação de trabalho que envolve esses corpos.

Tem lugares, também, que a gente vai que é massacrado por carro, que a gente não tem carro pra andar, né? A gente vive a mercê da prefeitura, né? E a gente quando é no tempo de Encontro Cultural o povo acha assim que eu estou ganhando, né? Enquanto a gente sai... Não sei assim o total, o total, certinho. Por que uma época eles pagam um total, outra época ele paga outro total. Então a gente não

---

<sup>38</sup> Aqui também mantereí sigilo em relação autoria dos relatos para não haver nenhuma exposição direta para nenhuma dessas mulheres.

sabe assim quanto é que é. Mas enquanto a gente sai daqui por 2.000, ou por 1.500. Já esses de fora vem é uma quantia muito boa. E a gente sai com aquele prazer, com aquela vontade de brincar por que é o nosso divertimento. Todo o divertimento que a gente temos aqui, é o que? Dona do Lar e sair pro mangue. (...) cuidar mais um pouquinho do pão da gente. Pra comprimentá, né? Por isso que a gente se senta assim... As vezes a gente vamos brincar até cansada, tá entendendo? Com aquele mau estar e cansada, mas como a gente ama o samba, gosta da brincadeira, a gente vai (ANÔNIMA, 2019).

Em uma conversa na calçada com Têca, ela me afirmou que as próprias sambadeiras é que pagam pela sua roupa de apresentação e que ela, inclusive, faltava pagar o último vestido que mandou fazer, porque um dos cachês de uma apresentação ainda não tinha saído. Cachê que ela esperava para quitar essa dívida. Para essa mesma apresentação ela teve que mandar confeccionar a roupa para participar do evento. Lá se vão dois meses sem esse cachê em mãos.

Me parece que essa pretensa salvaguarda não salva e tampouco guarda nada. Só uma forma congelada no tempo de um samba que surge a partir de corpos construtores de uma sociedade. Isso, para embelezar os olhos de quem assiste e até dá um alívio na consciência em relação a “salvar a cultura”. Essa sendo uma das formas de espetacularizar o outro, que a gente ainda insiste em conservar nas nossas ações, pode servir para manter um sistema que oprime e que não guarda nada, além de foto. Quem aí se preocupa em entender como se operam as dinâmicas mercadológicas que atravessam esses corpos que sambam?

No momento que reflito esse corpo no labor, conseqüentemente também estou falando do corpo da minha mãe. Quando vejo a realidade desses corpos em trabalho e o corpo da minha mãe, algo dói em mim, forte como um pesadelo. Daqueles que sempre retornam de repente como se já tivesse programado para pisar meu sossego pouco e não me deixar pensar em mais nada. Doe feito nó na garganta que nenhum grito, por mais alto que seja, pode aliviar ou afrouxar esse aperto. É um choro que não vem. Que fica no meio do caminho. Que eu seguro por vergonha.

O contato com a realidade dessas mulheres também me traz a memória do período em que exerci trabalho físico de sol a sol tanto na função de serviços gerais em um condomínio residencial, como também na venda de picolés na praia de domingo a domingo.

A reunião dos relatos de vida dessas mulheres e as memórias do meu corpo que vem à mente, me ajudam a compreender todas as dinâmicas construídas no decorrer do tempo pelas conjunturas sociais estruturantes, que, com os dois pés enfiados no passado colonial desse país, modelaram e ainda orientam as formas de existência por aqui.

O que escrevo aqui está embebido de revolta. É o relato que surge com outra noção do percurso pelo qual foram orientados, não só o meu, mais vários outros documentos-corpo, do qual fala Beatriz Nascimento no documentário Orí, que silenciados durante muito tempo, foram invisibilizados. A tomada de consciência traz consigo uma indignação pelo vivido que esse “documento” ainda carrega. Vontade de bradar o que, por muito tempo, ficou calado e delineado por linhas “brancas” duramente impostas no decorrer de muitos anos.

Essas mulheres marisqueiras que vemos nos palcos e em cortejos se apresentando com o Samba de Pareia, só se tornam visíveis e são consideradas a partir da moldura do espetáculo. Na realidade do cotidiano as coisas são “um pouco” diferentes.

Fui eu quem também cortou as canas e trabalhou incansavelmente nos engenhos, implicando meu corpo no labor diário para sustentar impérios sobre o chicote de uma outra pessoa a troco de quase nada. Pois sei que nossos ancestrais também resistiram e enfrentaram a opressão. Em alguns momentos vencemos, mesmo que negociando. Esse corpo que samba de pareia também é isso: luta, enfrentamento, negociação e resistência.

Minha retomada de postura é o ato primeiro de um homem que não se reconhece sendo propriedade do outro. É orientado por essa força que quero romper a membrana que me envolveu durante muito tempo, inclusive no formato e na escrita dessa dissertação. Com minha boca negra sem mordança, não estou mais preocupado em entoar hinos de salvação e muito menos revelar adoração nos olhos a nenhuma orientação e/ou avaliação branco centrada.

## 4. OS SAMBAS DE PAREIA NARRADOS PELOS CORPOS QUE SAMBAM

### 4.1. SAMBA DE PAREIA

O Samba de Pareia  
Na Mussuca foi gerado  
Ninguém sabe quem criou  
Nem em que ano foi fundado  
(Música do Samba de Pareia criada por Cecé).

Existe pouco registro sobre o surgimento do Samba de Pareia em um nível mais detalhado. Podemos ter acesso a algumas informações referentes no livro “Corpo Negro, Nadir da Mussuca, Cenas e Cenários de uma Mulher Quilombola” (Organizado por Alexandra Gouvêa Dumas e Clovis Carvalho Britto). Na dissertação de Edeise Gomes Cardoso Santos, intitulada “Samba de Pareia na Encruzilhada: Traduções de uma Dança Afrocentrada”, encontramos informações preciosas referente a esse samba, que está além de uma mera descrição, mas parte, primeiramente, de uma análise do samba por uma perspectiva ancestral também existente dentro da celebração<sup>39</sup>.

Mas, aqui, o meu foco é saber sobre o samba primeiramente a partir das próprias fazedoras, sem a necessidade de apontar uma genealogia comprovada por documentos ou mesmo percorrer uma verdade única, absoluta, mas sim mostrando as várias possibilidades de se entender as histórias de um mesmo fenômeno. Todas as mulheres abordadas aqui são portadoras de uma memória, onde pretendo visibilizar o máximo de indícios possíveis em relação a esse samba e suas transformações no decorrer do tempo até os dias atuais, aproveitando a oportunidade para lançar algumas reflexões sobre as interferências externas que colaboraram para essas transformações. Quais os saberes dessas mulheres sobre o Samba de Pareia?

Não consigo precisar ou evidenciar o nascimento do Samba de Pareia temporalmente. Se as próprias mulheres que sambam de pareia me mostram várias

---

<sup>39</sup> Outras indicações: OLIVEIRA, Vitor Hugo. Samba de Pareia: uma análise da arte como processo cultural. N. 13, volume 2. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2007. Disponível em: <<http://www.ciencialit.letas.ufrj.br/garrafa13/v2/vitorhugoneves.html>>. SAMBADE PARELHA. Entrevista com Nadir dos Santos. Disponível em: <<http://www.sulanca.com/pesquisa.asp?pag=2>>. SANTANA, Regina Norma de Azevedo. Mussuca: Por uma arqueologia de um território negro em Sergipe d’el Rey. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

formas de compreender o surgimento, quem sou eu para tentar mostrar uma história de forma unilateral? Dona Ilza, que é integrante do grupo há muito tempo, assim como tantas outras, afirma: “O Samba de Pareia é uma longa história. Ele não é de 10 anos, 20 anos, 40 anos, 50 anos... Ele é longo... dos meus pais, dos meus avós” (ILZA, 2019).

A afirmação comum é de que o samba é muito antigo. Para antes da existência de nós, nesse presente, para além dessas mulheres que hoje sambam no grupo, para além de seus pais, de suas avós... “Esse samba é tão velho! É muitos anos. É mais de trezentos anos que tem esse samba”, afirma Cornélia.

Puxando pela sua memória, Eugênia me informou que o Samba de Pareia tem origem no período em que negros escravizados sambavam em raros horários de descanso após o almoço, onde se organizavam em roda para um momento que considerava ser a liberdade do sofrimento. Era a ocasião em que esse povo preto escravizado se aquilombava de forma circular. Ela me conta que:

os escravo trabalhava, era homem e mulher, e pra livrar o sofrimento eles fazia uma roda no momento que ia comer, né, e descansar no momento da comida. Ia descansar um pouco e aquele descanso eles formava uma roda e começava a sambar. Naquela época dos engenhos. Naquela época pra trás (EUGÊNIA, 2019).

A oralidade da memória é o principal registro que temos sobre o Samba de Pareia e que nos mostra também outras possíveis origens. Redigido nesse trabalho, estão alguns registros do que foi vivido por essas fazedoras do samba e também pelo que foi contado para elas pelas(os) mussuquenses que vieram antes. O que foi vivido por Cecé embasa as suas memórias referentes ao surgimento do samba que também aponta pistas sobre sua origem com uma celebração do ciclo junino. Explica que o Samba de Pareia “do meu arcance, né? (...) final de maio para o primeiro de junho, meia noite começava o samba, e era o primeiro de São João” (CECÉ, 2019).

Fico sabendo, pela voz de Têca, que o samba de pareia nem era pareia quando acontecia nas antigas noites durante o período junino, se configurando com uma roda de São João onde acontecia um samba de coco sem a denominação de par, ainda. Momento em que mesmo com casais, compostos de diversas

combinações de gênero, a celebração não era definida como samba que se samba em pareia<sup>40</sup>.

O Samba de Pareia começou assim... era roda de São João. (...) Um tempo pra trás era roda de São João. (...) Era normal. Não tinha negocio de samba de pareia, não. Sambava normal mesmo assim. Era samba de Coco. Era o samba de homem com mulher, de homem puro, de homem com homem, (...) Era os casal, samba de roda, mas não era Samba de Pareia, não” (TÊCA, 2019).

Uma coisa é certa, o Samba de Pareia denominado como tal tem um registro de surgimento como terminologia dada pelos antigos, pois quando pergunto para Têca quem deu a denominação ‘pareia’, a mesma me afirma que “foi o povo antigo. Foi o povo do quilombo mesmo. Os mais velho do quilombo” (TÊCA, 2019).

Por Elizabete dos Santos (67 anos), marisqueira e sambadeira, também fiquei sabendo que Samba de Pareia, como foi dito anteriormente nesse trabalho, também tem origem nos costumes das mulheres em se sambar para os recém-nascidos comemorando as suas chegadas. Essa é uma outra informação que trago à roda para sabermos que “O Samba de Pareia começou assim, quando a pessoa ganhava neném, nera? Ai quando era na ‘Visita’, aí acabava uma ruma de mulher tudo ia brincar, sambar... E nisso aí ficou” (ELISA, 2019).



**Figura 36:** Elisa. Foto: Leonardo Maia

<sup>40</sup> Em vídeo Nadir explica que a palavra “pareia” tem relação com o fato da dança ser configurada e desenvolvida com base na troca de pares. “Por isso chama pareia [...] Na roda você não entra sozinho. Tem que ter uma pareia pra sambar” (Documentário Nadir da Mussuca, 2016).

Sendo ainda mais precisa, Nadir fala que o contexto ao qual surgiu o Samba de Pareia como celebração ao nascimento de uma criança foi ainda no período onde existiam negros escravizados que já se organizavam em grupo para comemorar as noites de São João, e que uma escrava, que chegou na Mussuca já com alguns meses de gravidez, quando já estava perto de ‘ganhar’ a criança, decidiu, junto a todos do povoado, comemorar o nascimento do filho.

Uma escrava que tava com a barrigona. Quando ela chegou praquí tava com a barriga pequena, aí cresceu a barriga. Aí quando ela ganhou o bebê, os daqui inventaram: ‘Já que a gente fez esse grupo, vamu também comemorar o nascimento desse bebê com o Samba de Pareia.’ E até hoje tá... comemora o nascimento do bebê com o Samba de Pareia. Que é a meladinha (NADIR, 2019).



**Figura 37:** Samba de ‘Visita’. Foto: Leonardo Maia

Em uma possível explicação sobre o surgimento da celebração, Edeise Gomes e Victor Hugo Neves falam sobre a comemoração do primeiro bebê nascido após a implementação da Lei do Ventre Livre (1871)<sup>41</sup>, apontando esse fato como sendo o ponta pé inicial para o início das comemorações do nascimento das crianças dentro da comunidade como tradição que se mantém ainda nos dias de hoje.

<sup>41</sup> “A Lei do Ventre Livre, também conhecida como Lei Rio Branco, foi promulgada em 28 de setembro de 1871 e determinava que os filhos de mulheres escravizadas nascidos a partir desta data ficariam livres” (ANDRADE, 2019). Disponível em: <<https://www.infoescola.com/historia-do-brasil/lei-do-ventre-livre/>>.

Apesar de nos diálogos com a comunidade e nos escritos existentes o Samba de Pareia não estar diretamente associado ao universo religioso, ele nos remete às referências culturais quilombolas, visto que a dança nessa região é relatada como surgida na época áurea dos engenhos de cana-de-açúcar. Em uma de suas hipóteses de surgimento, uma mulher da comunidade deu à luz a uma criança após a implementação da Lei do Ventre Livre (1871) (SANTOS, 2017, p. 46).

Existiu também o momento em que o Samba de Pareia se transformou em um grupo de representação da manifestação para além do território da Mussuca. Foi no início dos anos 1990 que a celebração ganha uma configuração espetacular atendendo ao pedido da Primeira Dama de Laranjeiras que dava assistência a um grupo local de idosos. Fomentou a formação depois que soube da existência da tradição dentro da comunidade.

O samba se organizou em noventa e três como grupo. (...) Foi a primeira dama Dona Jaci Hagenbeck (...) Tinha um grupo de idosos e para incrementar a tarde, ela mandou fazer o grupo que as mulher samba pra divertir. (...) Já que aqui tinha essa tradição, aí formou esse grupo pra brincar nos idosos (CECÉ, 2019).

A maioria das pessoas que geralmente acompanha o grupo nas apresentações em eventos externos à Mussuca tem acesso apenas ao aspecto espetacular da existência dessas mulheres e da prática secular a qual se insere o samba dentro do povoado. Mas o Samba de Pareia é uma celebração que possui valores que ultrapassam os limites do “folclório”<sup>42</sup>. Hoje em dia, depois da criação do grupo, percebo que para as mulheres que sambam, essa visibilidade é uma possibilidade de divulgação da cultura mussuquense e uma prática que está em constante negociação com as dinâmicas que envolvem a produção artístico-cultural em uma perspectiva mercadológica dentro do território nacional.

---

<sup>42</sup> Termo utilizado pelas próprias mulheres para designar o samba quando acontece fora do contexto histórico-cultural ao qual acontece dentro do povoado.



**Figura 38:** Grupo Samba de Pareia. Foto: Leonardo Maia

Ao longo do tempo, o samba sofreu algumas adaptações e mudanças em suas formas de acontecer, ganhando visibilidade para além do território Mussuquense e assim dando luz a outras formas de se sambar. Foi no decorrer de

26 anos que o samba também ganhou seus formatos para o palco após uma proposta de construção do grupo, composto em sua maioria por mulheres, e homens em uma parcela menor. É quando começamos a chegar nessa versão a qual assistimos nos palcos dos festivais culturais e também durante os eventos em comemoração aos festejos juninos da capital. O famoso grupo Samba de Pareia.

Com o grupo para apresentações formado ainda houve transformações na estrutura, mais precisamente nessa década na qual escrevo esse texto. Como é o caso do Samba que foi reconfigurado para o projeto Sonora Brasil do SESC (2017/2018).

Em uma breve explanação, Báia me passou um resumo, também com base na memória vivida por ela e passada pelos antepassados. Ela apresenta uma cronologia sobre a história do Samba, onde considera a noite de São João como o princípio do que hoje conhecemos como Samba de Pareia:

a gente começou o samba em noite de São João. (...) Depois começou as mulher ter criança... a meladinha e a gente formava o samba. E nisso a gente foi brincando, brincando, e até hoje. E passou pra ser folclorio mesmo. De verdade (BÁIA, 2019).

Como vemos, os registros orais apresentam vestígios sobre o surgimento desse samba que revelam diversas e possíveis origens e circunstâncias em que ele pode ter se originado e suas transformações ocorridas ao longo do tempo.

Alguns relatos falam que surgiu durante o período da escravidão quando os negros escravizados que trabalhavam nos engenhos de Laranjeiras dançavam depois de árduas jornadas de trabalho. Outros contam sobre o samba como uma festividade que acontecia para comemorar o início do mês de São João, antigamente celebrado na virada do dia 31 de maio para o primeiro dia do mês de junho.

Como também já foi dito, algumas memórias vindas em relato lembram que o samba acontecia há muito tempo atrás quando começaram as celebrações pelo nascimento de uma criança na Mussuca com a conhecida “meladinha”, bebida etílica protagonista das festividades de samba no quilombo. E como esse trabalho também se coloca no lugar de falar de transformações que ocorreram no passar dos anos, a roda gira também com informações precisas sobre o surgimento do grupo Samba de Pareia no início dos anos 1990 e a partir dessa formação do grupo, algumas derivações do mesmo formato configuraram outras formas de sambar. Como é o caso do já citado projeto Sonora Brasil do SESC<sup>43</sup>.

Existe um elemento, dentre outros, que é comum em quase todos os formatos em que o samba acontece. Me refiro à roda e sua dinâmica circular orientada pela movimentação de corpos que sambam acompanhados por sua respectiva parceira dentro de uma lógica própria. A sambada acontece em sentido anti-horário e os corpos são movidos pelos embalos dos instrumentos: tambor, ganzá, ‘porca’ (forma pela qual chamam a cuíca).

O tamanco de madeira também é peça fundamental da manifestação em apresentações externas a Mussuca. É com ele que se produz um ritmo percussivo a partir de um sapateado específico que complementa o som tirado dos outros instrumentos, junto aos demais instrumentos e à voz das pessoas que puxam os versos que, na maioria das vezes, fica a cargo de Nadir.

O tamanco tem uma forte ligação com a manifestação em duas funções específicas que estão mais vinculadas ao corpo em estado de espetáculo, quando o

---

<sup>43</sup> Serviço Social do Comércio (SESC) é uma instituição privada mantida por empresários do turismo, comércio de bens e serviços, no Brasil. O Sonora Brasil faz parte do quadro de projetos culturais da referida instituição. Se trata da circulação de artistas/grupos musicais, nacionais, pelo Brasil.

grupo se apresenta fora da Mussuca. A primeira função diz respeito à composição da indumentária e a segunda, como instrumento musical que produz som a partir das batidas provocadas pelo atrito do pé no chão e que seguem uma métrica rítmica que se repete.

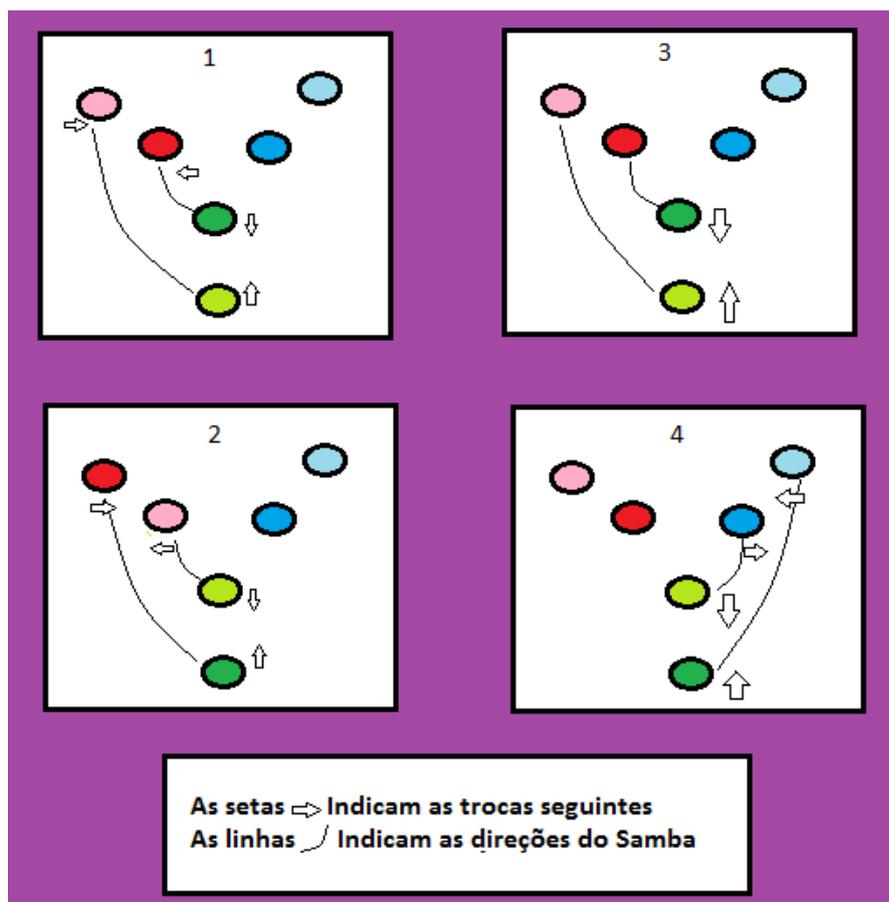


**Figura 39:** Tamanco do Samba de Pareia. Foto: Leonardo Maia

Nadir explica como se dá o desenvolvimento da dança na hora do samba. Em sua narração ela explana que é necessária uma quantidade específica de pessoas para que o samba aconteça, levando em consideração que é preciso saber também o desenrolar da coreografia.

O Samba de Pareia é quatro pessoas: quatro pra lá e quatro pra cá. Pra trocar o par tem que ser quatro pessoas: duas sambam aqui e duas sambam ali. Depois, uma dupla passa pra lá e a outra passa pra cá. Aí troca o par. Aí por causa disso é pareia, por que troca o par (NADIR, IN: DUMAS, 2016, p. 48).

Em um esquema criado por Edeise Gomes conseguimos entender sistematicamente como se procede a movimentação coreográfica no Samba de Pareia.



**Figura 40:** Jogo espacial elaborado por Edeise Gomes. Fonte: Livro Corpo Negro

O samba possui um ritmo característico produzido pelos pés das mulheres do grupo. Essa movimentação, que é um misto entre uma forma de se mexer e a produção de uma sonoridade percussiva, exige um jeito que o corpo dá que se manifesta em cada pessoa de uma forma específica, tanto nas mulheres que sambam no grupo, quanto nas pessoas da comunidade e demais turistas, artistas e pesquisadores que topam o desafio de corporificar essas batidas que são evidenciadas nos pés, mas reverberam por todo o corpo.

Mesmo sendo uma métrica rítmica comum produzida preferencialmente pelos pés, ao assistir o samba de pareia na Mussuca é perceptível que a dança se corporifica de forma diferente em cada pessoa que entra na roda. Muito dessa desenvoltura está atrelada à experiência vivida no lugar onde acontece a festividade, como afirma Edeise Gomes (2017) no artigo “Encontro com o Samba de Pareia: Uma experiência ancestral”. Mesmo sendo uma dançarina experiente, Edeise Gomes, nos relata a sua dificuldade em aprender essa movimentação. E mesmo explicando como se dá a divisão rítmica do som produzido pelos pés, junto as

pisadas, apontando uma possível lógica convencional no pisar, afirma que é imprescindível a vivência com e junto aos corpos que fazem e constituem essa tradição. Ela expõe o seu processo de “chegada” do samba no seu próprio corpo, só depois de ter vivenciado algumas “Visitas”.

E não é que ele chegou? Isso, o Samba de Pareia chegou em mim. Digo chegou porque não eram tentativas de acerto ou entendimento da lógica matemática nas batidas dos pés e cruzamentos espaciais, foi simples: o ouvir, o cantar, o sorrir, o interagir e, quando dei por mim, já estava dançando, tive a sensação que já sabia fazer o samba (SANTOS, 2017, p. 54).

Esse processo de aprendizagem, exposto acima, se aproxima de algumas experiências relatadas pelas mulheres da Mussuca, como é o caso de Leninha ao narrar que aprendeu por conta própria quando assistia e também experimentava o samba, nos momentos de “Visita”, aprendendo: a movimentação da roda, o pisar, e as trocas com seu par e os demais pares da roda, praticando tudo de uma vez só. Segundo ela,

Eu conheci o samba a gente sambando tudo. Aqui não teve nada de assim, uns ensinar aos outros, não? Aprendendo. Vendo e aprendendo. Fazendo na hora. Assim, naquela época do Samba de Pareia era tempo de ‘Visita’ (LENINHA, 2019).

Já para Popóia o aprendizado se deu de forma diferente. Parece que o samba chegou para ela como se tivesse sido o despertar de uma memória que estava lá na sua origem, rodando pelo próprio corpo, sem precisar necessariamente estar perto das mulheres que já sambavam antes dela, em momento de celebração ou até no grupo Samba de Pareia. “Ninguém nunca me ensinou. É de minha origem mesmo. Olhe que naquela época das mulheres, eu nem saía assim pra ver o samba, viu?”, afirma Popóia.

Na visão de Alexandra Dumas, o aprendizado e a valorização do Samba de Pareia se dão a partir de questões que estão pautadas na relação cênica com o espaço e a festividade juntamente com seu caráter lúdico, além de elementos que se formam a partir da comunidade e seus laços familiares, que também estabelecem relação com a afirmação da identidade afrodescendente (DUMAS, 2016).

Quando Popóia me diz que ‘Aprendeu por sua origem’, percebo que a apreensão do mundo não está somente vinculada aos olhos, como se o restante do

corpo não fizesse parte desse contato. Acredito que o saber orgânico também tem a ver com essa multisensorialidade. Acredito que o ver não está reduzido aos olhos. Quando elas falam que aprenderam vendo, não é a condição de enxergar a partir da perspectiva eurocêntrica. Pois acredito que todo o indivíduo, como afirma Le Breton,

vê, ouve, sente, saboreia, toca, experimenta a temperatura ambiente, percebe o murmúrio interior do seu corpo, e assim faz do mundo uma medida de sua experiência, o torna comunicável aos outros, imersos com ele no centro do mesmo sistema de referências sociais e culturais (LE BRETON, 2016, p. 16).

Quando observo o samba de visita, não o faço somente com os olhos. Mas, com todo o corpo em contato com: as outras pessoas, o cheiro da cachaça, a festa, a roda, a batida da música e suas letras... Essa multisensorialidade se difere dos padrões hegemônicos de aprendizagem, tomando como referência a escola que, na opinião do pensador quilombola Antônio Bispo é um sistema construído com base em parâmetros estruturantes coloniais. Não ensina valores relacionados à dinâmica orgânica da vida, mas sim, a práticas que fragmentam a existência e se colocam como medida avaliativa que generaliza todas as sociedades, culturas, formas de ver e estar no mundo (BISPO, 2019).

Um corpo que é adestrado pelo esquema colonizador e imobilizado na escola, que propaga um aprendizado situado em uma prática quase que exclusivamente racional, foge à lógica participativa como a roda de capoeira exemplificada pela fala de Bispo quando afirma que o saber orgânico é de origem circular e agrega todas(os). Bem como o samba de pareia e todas as referências históricas, culturais, sociais inseridas nesse jeito de corpo.

#### **4.2. O SAMBA DE SÃO JOÃO E DE ANIVERSÁRIO.**

O Samba de Pareia tem uma relação histórica, como já foi dito anteriormente, com as comemorações da noite de São João sendo a abertura das comemorações que ocorrem durante o mês de junho. Era o Samba de Pareia que abria caminho para essas pisadas que cruzavam o portal que separa a noite do dia 31 de maio da manhã de 1º de junho.

Acontecia assim, na época de São João, eles começava a brincar no dia 30 de maio para o dia primeiro de São João. Aí virava. Dançava a noite toda e brincava até de manhã quando o sol raiava eles ainda lá brincando (EUGÊNIA, 2019).

Nadir afirmou que alcançou uma época em que os festejos começavam no primeiro dia do mês de junho e depois ia até a véspera do dia de São João (24 de junho). “Já começava o dia primeiro até o dia vinte e três, entendeu?” (NADIR, 2019). E para compartilhar esse momento festivo era necessário ter um bom espaço para comportar todos e a varanda era compartilhada com os demais moradores “Aí tinha duas casas específica mesmo. ‘Hoje é São João vamos pra casa de fulano’. (...) Por que antigamente não tinha casa pequena, a varanda era uma só, (...)” (CECÉ, 2019).

A festa era regada de muita animação até o raiar do dia. Tudo ao som de instrumentos variados e improvisados com o que se tinha. Afirmam que eram caixotes e latas de óleo que se transformavam em tambores e ganzá. Até a ‘porca’, que conhecemos, de uma forma geral, como cuíca, não era do mesmo material que é produzido pela indústria nos dias de hoje e também utilizado pelo grupo como instrumento musical dentro e fora da comunidade.

Dali eles improvisavam os caixote da casa de farinha, colocava milho com pedra minúscula dentro da lata de óleo ou de leite e fazia o samba. A ‘porca’ não era de metal, era como se fosse um barril de tábua (CECÉ, 2019).

Pela memória de Nadir é fato que também existia outro instrumento que foi criado pelo seu tio paterno. Ela narra que na época que era vivo, ele construiu, com o que tinha, um berimbau para ser introduzido nas festividades juninas, de onde tirava a sonoridade certa sem errar uma só música.

Aí o irmão de meu pai que chamava Jenuário inventou de fazer um berimbau. Na época num tinha bacia de alumínio, ele pegava uma gamela, fazia o berimbau, botava o arame e botava o berimbau em cima da gamela. (...) E ele batia corretinho. Não errava uma música, entendeu? (NADIR, 2019).

Outra característica era o fato de não ter uma pessoa central para puxar as letras das músicas. As lembranças de Cecé me passaram o conhecimento de que todos os presentes eram responsáveis por puxar as músicas e que os mais velhos,

quando não podiam ficar na roda a noite toda, ficavam por perto na função de tirar os versos.

Ali tinha as pessoa que não era... não tinha puxador. Todo mundo ali na roda cantava. Um tirava um verso o outro tirava um verso. As vezes tinha assim, as pessoas que já tavam com maior idade e não podia tá na roda a noite toda, aí ficava ali junto que era pra só tirar os verso e puxar. Mas não tinha puxador pro samba de jeito nenhum (CECÉ, 2019).

É nessa festividade onde se aplica mais uma vez a união para a manutenção dos costumes relacionados não só com a manifestação em si, mas também onde se afirmam o sentido de fortalecimento da prática como iniciativa exclusiva dos próprios moradores. Todos se juntam para que a festa aconteça. A meu ver, mais uma vez o Samba de Pareia reforça o seu propósito de união e fortalecimento da comunidade. “Sempre tem aniversário do Samba. Aí todo mundo vai, assim, ajuda, né? Tira-gosto, um leva tira gosto, outro leva o refrigerante, outro leva a cerveja, aí vai” (LENINHA, 2019).

Hoje em dia não se comemora mais o Samba de Pareia como início dos festejos juninos na comunidade como era organizado pelos mais velhos antigamente. Isso se deu por conta de um rompimento na transmissão do costume para os mais jovens. Porque não tem mais São João dessa forma? “Por que os mais véio, os daquele tempo que começou, morreram tudo. Agora essa juventude não sabe como é que é” (LENINHA, 2019).

Nadir me informou sobre a quantidade de dias em que os festejos juninos aconteciam dentro da Mussuca, após o dia 31. Segundo ela “Já começava o dia primeiro até o dia vinte e três, entendeu?”.

Penso que o contexto atual do mundo do trabalho também pode ter interferido. Nos dias de hoje essa disponibilidade em se comemorar o São João por tantos dias (com base na informação de Nadir) talvez não aconteça, dada as relações mercantis estabelecidas a partir de uma lógica trabalhista que não é a mesma de outrora, como quando acontecia com os mais velhos.

#### 4.2.1. 24 DE JUNHO. ANIVERSÁRIO DO GRUPO SAMBA DE PAREIA

O samba ainda resiste como celebração no período de junho. O grupo Samba de Pareia comemora a sua existência no próprio dia referente ao festejo em homenagem a São João. É no dia 24 de junho que a comunidade se reúne, onde festejam o aniversário do Samba de Pareia. Momento em que o grupo também tem espaço para se apresentar na comunidade, não só como um samba de Visita, mas também como espetáculo. “Foi Marizete<sup>45</sup> que inventou isso”. Essa afirmação foi dada por Têca quando me informou como se originou essa celebração no dia do santo.

As adaptações para esse tipo de apresentação existem a partir do consentimento delas. Foi o caso de Marizete<sup>44</sup>, ex-líder do samba, que propôs, juntamente com o restante do grupo, que no dia 24 de junho fosse comemorado o aniversário do Samba de Pareia. Mas, vale ressaltar que essa proposta só se concretizou após ter havido uma certa formalização do grupo, que veremos mais à frente.

Essa participação do aniversário do Samba de Pareia foi conduzido por Marizete. Marizete foi quem conversou com a gente, ‘Ói meninas, vamos fazer assim, no dia vinte e quatro de junho a gente vamos comemorar o aniversário do samba.’ E nós ficamos assim (EUGÊNIA, 2019).

---

<sup>44</sup> Marizete já foi Sambadeira e líder do samba para questões administrativas. Atualmente, atua como vereadora do município de Laranjeiras, não mais participa do samba.



**Figura 41:** Marizete. Foto: Adalcy Santos

Essa manifestação acontece também por que é considerada, pela comunidade como sendo uma celebração do mês de junho. Um costume tradicional da Mussuca bem como afirma Cecé quando diz que: “Essa data do vinte e quatro de junho é por causa do São João. Porque é um folclore do ciclo junino” (CECÉ, 2019).

Essa celebração do festejo junino foi vivenciada por mim e pode ser uma experiência vivida por todos que queiram presenciá-la ainda nos dias de hoje. Abro espaço para descrever o que presenciei no São João no ano de 2018, trazendo, além da minha reflexão, as informações narradas pelas mulheres através das suas memórias. Houve mudanças que não compreendem somente a troca da data, mas também a musicalidade, o horário, o contexto... Entretanto, algumas coisas também se mantiveram, como afirma Elisa: “No São João a gente brinca normal”. Os adereços e até mesmo os vestidos padronizados que hoje vemos nas apresentações do grupo, não surgiram com as noites de São João. Antigamente o costume era se vestir com roupas estampadas.



**Figura 42:** São João 2018. Foto: Adalcy Santos

Mesmo sendo normal, o que me faz compreender que a referência de normalidade, para Elisa, está ligada ao figurino usado pelo grupo nas apresentações externas à Mussuca, trago a informação vinda de Cecé, que se lembra das roupas estampadas, do tamanco e do chapéu como elementos que não podiam faltar. Sempre ficando sob responsabilidade de cada uma, com base nesses três elementos, vestindo-se como bem quisesse, sem a necessidade de uma padronização específica. Cria-se um código comum que também está aberto à subjetividade individual.

Era assim, roupa estampada. Sempre foi assim roupa estampada, tamanco. Você comprava a sua, Luzia comprava a dela, cada qual se vestia do jeito que quisesse. Não tinha brinco, colar, essas coisas, não. (...) Agora, o chapéu existia. O chapéu, a roupa estampada e o tamanco sempre teve. Agora, iguais, não. Era diferenciado uma da outra” (CECÉ, 2019).

Mas isso foi antes da comemoração ser reestabelecida para o dia 24 de junho em celebração ao aniversário do grupo. Em 2018, realmente elas estavam com suas roupas estampadas sem uma padronização específica. Mas em um determinado momento, lá para tantas da tarde, depois de muito festejar, comecei a perceber uma outra movimentação.

As sambadeiras foram tirando os vestidos das suas bolsas. Aqueles usados nas apresentações do samba. Era um momento que se hibridizava entre a dança e a música que já estavam acontecendo e o que viria pela frente, e já se materializava

como expectativa por parte do público que estava esperando pelo momento do samba. Parecia uma transição de ato.

Ali mesmo elas foram se preparando para a função, vestindo a indumentária por cima da roupa que estavam usando. Uma ajudando a outra a fechar o vestido. Colocando os tamancos e já propondo outra sonoridade no espaço, com a batida do pé no chão só pelo caminhar e pela mínima movimentação que seus pés faziam por conta do balanço do corpo que se movimentava ao ritmo do arrocha<sup>45</sup> que tocava alto, vindo dos fundos abertos de um caminhão transformado em palco, com caixas de som bem potentes.



**Figura 43:** Troca de roupa. Foto: Adalcy Santos

Cheguei na Mussuca um tempo bem depois do previsto para o início da festa que geralmente se inicia às 13 horas e não mais no período da noite como acontecia antigamente, na virada da noite. Crente que ia chegar dando de cara com os tamancos batendo no chão, me surpreendi com o arrocha que tomava conta da festa e dos corpos. Essa era a festa! Todas(os) dançando ao som do arrocha no meio da rua, embaixo de uma tenda ao lado de um bar. Muita comida. Vestidas para festa, mas sem a indumentária do samba. Todas com roupas estampadas.

---

<sup>45</sup> Como gênero musical e estilo de dança brasileira, proveniente da seresta com influências do forró.



**Figura 44:** Espaço da festa de São João. Foto: Adalcy Santos

A festa aconteceu na frente da casa de Normália. Cheguei perto dela para pedir um pouco de água e entre uma conversa e outra, algumas palavras soltas no ar, fui descobrindo o seu envolvimento com o samba. Ela é mais uma integrante do grupo que eu ainda não conhecia. Me apresentei e ela já foi pedindo que entrasse na casa e chamasse o marido, que tinha saído de perto da sua banca de amendoim cozido para buscar ou fazer algo dentro de casa, para que ele me desse água. Com o som muito alto não consegui chamar quem estava dentro. Então Normália, sem pestanejar, levantou e me acompanhou até a geladeira para me dar água.

Me misturei na festa. Fui dançar com elas que estavam muito animadas. Já cheguei cumprimentando Cecé, Luzia, Nadir... e quando falei com Popóia e exclamei minha surpresa com tamanha desenvoltura corporal em pleno arrocha, escutei, ao virar as costas, sua amiga dizer: “Pensa que você só brinca de pareia, né?”. Outra vez um sentimento estranho me ocupou, fazendo me sentir exótico naquele espaço diante da “exotificação” que partiu, primeiro, da minha própria surpresa.

Vi que tinham muitas outras pessoas que também não eram da Mussuca. Pessoas que conheço de Aracaju. professores, músicos, fotógrafos... Alguns no meio dançando entre e com elas. Outros nas bordas assistindo o calor dos corpos em movimento, tanto das mulheres do samba, quanto de seu Mangueira que não ficava por baixo na agilidade das pernas e na desenvoltura do resto do corpo. Também dancei com ele, entre rodadas, gritos, risos e cerveja.

Em um momento durante a festa, quando as mulheres já estavam paramentadas com seus vestidos do Samba de Pareia, começou a tocar a música

Xote Ecológico, de Luiz Gonzaga. Foi uma efervescência. O refrão foi cantado e acompanhado calorosamente com batidas do tamanco no chão, pelas próprias mulheres do Samba de Pareia. Pareceu que falar da preservação do meio ambiente tinha muita relevância para aquelas mulheres. Para mim, o envolvimento delas com a maré se materializou, a partir do canto e dos seus corpos, pra mim, naquele momento, como um ensinamento que serviu como uma reorientação sobre forma com a qual devo (e devemos) me relacionar com o meio ambiente. Concluo isso por toda a realidade exposta no capítulo anterior.

Não posso respirar, não posso mais nadar  
 A terra tá morrendo, não dá mais pra plantar  
 Se planta não nasce se nasce não dá  
 Até pinga da boa é difícil de encontrar  
 Cadê a flor que estava ali?  
 Poluição comeu.  
 E o peixe que é do mar?  
 Poluição comeu  
 E o verde onde que está?  
 Poluição comeu  
 Nem o Chico Mendes sobreviveu  
 (Xote Ecológico – Luiz Gonzaga)

### 4.3. O GRUPO SAMBA DE PAREIA

O grupo Samba de Pareia, esse samba que vemos em diversas festas culturais pelo estado e fora dele, se organizou por intermédio de Maria da Conceição (79 anos), também conhecida como Maria do Coco, atualmente coordenadora do Samba de Coco, outro grupo de manifestação festiva afro-popular da Mussuca.

Havia um grupo de idosos da Mussuca que se reunia e era organizado por Maria. Assim ela afirma: “Foi por mim. (...) Foi dentro do grupo dos idosos que eu formei o Samba de Pareia. (...) Depois botou na cultura popular” (MARIA, 2019).

Foi convocado pela primeira dama da época (Jaci Hangenberg), quando a mesma sugeriu que os idosos se organizassem em um grupo em torno de algum folguedo conhecido da região. Primeiro, Maria informou a variedade de folguedos existentes e possíveis de se trabalhar com pessoas de idade mais avançada. Nessa ocasião, Maria também se tornou integrante do Samba de Pareia, onde cantou e dançou durante um tempo. É o que afirma Maria do Coco em um relato.

Foi a finada Jaci. (...) Ela perguntou: 'Dona Maria, não tem uma brincadeira assim pra senhora botar nos idosos, pra ficar nos idosos, não?'. Eu disse: 'Tem! O que a senhora quer? (...) Tem o folguedo junino, que é o Samba de Pareia, tem o natalino, que é o Reisado, tem guerreiro... Pra ela escolher o que era que queria botar pra os idosos brincar. Ela disse 'Bote o Samba de Pareia'. (...) E depois que eu botei na cultura, virou Grupo Folclórico Samba de Pareia. (...) Eu era que cantava e sambava no Samba de Pareia (MARIA, 2019).

A ideia de construir um grupo para a representação do Samba de Pareia foi bem aceita por parte das outras participantes. Pela narração de Ilza, percebi que por mais que a sugestão viesse de uma pessoa externa a Mussuca, a efetivação da prática só aconteceu a partir da aprovação de todas as envolvidas. "Essa Maria da Conceição falou assim: 'Vamos fazer um samba?'. A outra falou: 'Vamu! Vamu!'. Aí todo mundo combinou. Aí começou... fizeram o samba..." (ILZA, 2019).



**Figura 45:** Grupo Samba de Pareia. Fonte: <https://bit.ly/2yOi1sM>

Pelos relatos de Luzia, fico sabendo que inicialmente o grupo não tinha como investir em indumentária. Sem retorno financeiro, quem deu o primeiro passo para que as roupas padronizadas fizessem parte da ornamentação do grupo foi Jaci Hangenberg. O figurino operou como uma formalização do grupo que fez com que o mesmo fosse se inserindo em dinâmicas festivas, culturais e mercantis para fora dos limites geográficos do povoado.

Ninguém ganhava nada. Ela (Primeira Dama) deu a roupa. (...) Aí foi na hora que o povo foi chamando. Foi quando fizeram o Encontro Cultural. Foi no tempo que colocou o grupo no folclório (LUZIA, 2019).

É importante destacar que o Grupo Samba de Pareia se originou muito depois do surgimento do Encontro Cultural, que se iniciou no ano de 1976<sup>46</sup>. Segundo Luzia, foi depois dessa inserção do grupo nessa festividade é que o Samba de Paria se consolida como manifestação folclórica.

Na tentativa de fazer um paralelo entre as informações passadas para mim pelas integrantes desse grupo, e a bagagem resultante das experiências da minha vida que se inserem na forma como vejo o mundo, constato que esse 'folclório' ao qual se refere Luzia, está mais próximo à lógica espetacular que pouco envolve uma grande parcela de vida real que a própria prática do samba nesse circuito mercantil, não dá conta.

Percebo isso muito pelo fato desse formato está mais inclinado a uma concepção artística que se utiliza apenas de alguns elementos originados dentro do ambiente e da prática aos quais o samba surgiu, mesclado com interferências externas resumidas a visualidade espetacular desses corpos. Algo que poderemos constatar com maiores detalhes mais pra frente, quando proponho uma reflexão sobre o Samba de Pareia a partir da sua prática dentro da Mussuca.

Esse grupo de apresentação criado em 1993, durante um tempo, parou suas atividades por questões internas. Diferente da concepção que tinha sobre o grupo, onde achava que havia uma harmonia e equilíbrio nas relações internas, me deparei com a informação que Dona Maria do Coco<sup>47</sup>, segundo Popóia e Báia, "teve uma raivazinha, se encabulou e não quis mais" fazer parte do grupo.

Soube que por conta de uma apresentação do grupo, onde a mesma se colocou à disposição para dar entrevista, quando foi surpreendida pela interrupção de outra componente que se colocou à frente para ser ela a entrevistada, ocupando assim o lugar de Maria do Coco. Por conta disso ficou chateada e não quis mais fazer parte do grupo. Após um tempo ela se encarregou de fundar o Samba de Coco que ela mesma coordena, composto por moradoras(es) da Mussuca.

---

<sup>46</sup> O Encontro Cultural de Laranjeiras é um forte evento cultural que acontece no início de janeiro na cidade de Laranjeiras-SE e conta, na sua programação, com cortejos de grupos da cultura popular, simpósio acadêmico, apresentações de dança, exposições, oficinas, teatro, shows musicais e feiras de artesanato.

<sup>47</sup> "Ah nomezinho que Deus benza que não sai. O nome do meu falecido esposo, 'Maria de Robério'. (...) Bom, eu não gosto de ser chamada esse nome. Se me chama é por que eu não gosto de brigar. Agora o meu certo mesmo é Maria do Samba de Coco da Mussuca. (...) Ele já foi. Já tem não sei quantos anos que foi. Foi 23 anos de sofrimento. Deixou de lembrança, pra mim, pra mim só os filhos e mais nada" (MARIA DO COCO, 2019).

Abro espaço para refletir sobre o poder que a espetacularidade tem, não só ao conceber esteticamente algo para o deleite do público em geral, mas também como criadora de lugares/poder dentro da organização, promovendo espaços de poder e funções distintas dentro do próprio grupo. Como se houvesse algo mais importante individualmente que a própria relação de união entre as participantes para um melhor desenvolvimento do todo, da família, do quilombo.

Na Mussuca, o samba ocorre de forma equilibrada, sem grandes atritos aparentes. A questão é que a interferência de agentes externos ao povoado (em certa medida com o consentimento das sambadeiras), também colabora com a concepção de um espetáculo inclinado a atender as demandas que estão mais relacionadas à formatação cênica da tradição de se sambar em par.

Acredito que esse mal-estar possa ter sido causado pela visibilidade espetacular vendida para as sambadeiras (também consentida e traduzida por elas), como algo demasiadamente importante, causando intrigas e desafetos que envolve puramente os integrantes do próprio grupo. Será que existe uma parcela de responsabilidade dessa espetacularização vendida como salvaguarda para pessoas que possuem uma prática que antecede uma relação mercantil dos saberes e fazeres populares?

O samba precisou se moldar, com o passar do tempo, também para além do espaço geográfico da Mussuca. Acredito que esses moldes aos quais foram impostos por agentes externos a Mussuca, foi também uma estratégia de resistência cultural dessas mulheres como uma forma de representarem sua própria cultura, contando um pouco da sua história através das músicas, da roda, do corpo, da dança... É com essa consciência que todas as sambadeiras entendem a responsabilidade de se manter viva a cultura do Samba de Pareia.

Os fenômenos artístico-tradicionais da comunidade quilombola sergipana transcenderam as motivações referenciais da sua gênese para transformar-se em elemento mediador entre e Mussuca e seu mundo exterior estabelecendo redes comunicacionais e culturais para além do seu território” (DUMAS, 2016, p. 56).

É com bastante empolgação que Eugênia fala da sua relação com o grupo Samba de Pareia. Percebo, enquanto ela conversa comigo, a excitação que toma conta dela quando fala do prazer que sente quando o Samba de Pareia se apresenta.

A gente sente prazer! Na hora que a gente tá fazendo a gente sente prazer. Eu mesmo... eu me sinto maravilhada quando tô sambando. (...) a gente sente aquele prazer de brincar. Principalmente quando a gente vê o público. 'Êêê! Vamu mais.'. Aí começa a bater palma. Começa vim no embalo junto com a gente. Nossa! Eu mesmo... eu me sinto (risos) lá em cima! (EUGÊNIA, 2019).

Algo semelhante que escuto quando Eliza fala sobre a importância em se manter o Samba de Pareia vivo, por conta do afeto e pertencimento que se desenvolveu dentro dela em relação ao grupo. Esse pertencimento afetivo tem uma origem nos princípios que fundam essa prática dentro do povoado e que compõe a existência dessas mulheres para além da moldura espetacular. Sempre fez parte da vida delas. “Importante que tenha Samba de Pareia por que eu amo o Samba de Pareia. Eu gosto muito do Samba de Pareia. E assim, é uma coisa que não podia acabar” (ELISA, 2019).

Como diz uma das letras do Samba de Pareia, “tudo que é maduro, que balança cai. Só o samba de pareia que balança mais não cai”. Essa é a deixa que me reconecta à história narrada pelas vozes desses corpos, me trazendo registros sobre o retorno do samba depois dessa pausa momentânea. Foi através do relato de Ilza que fiquei sabendo sobre a retomada do grupo. Aliada a Nadir, nas horas vagas de trabalho, juntou forças para reativar o Samba de Pareia chamando quem pudesse estar junto. Até hoje o samba continua sendo apresentado fora da Mussuca sem interrupções nas últimas décadas.

Quando eu tava trabalhando, eu disse: ‘Nadir! Vamu formar o samba?’ aí Nadir: ‘Vamu comadre Ilza.'. Eu trabalhando e ela, ali no colégio. Eu e ela. Quando era de tarde, mais tarde que essa hora, aí começa mais Nadir só negócio de samba. (...) ‘Chame fulana, fulana e fulana, viu Nadir?’ (...) Aí começou e deu bom até hoje” (ILZA, 2019).

No decorrer desses 26 anos de existência do grupo Samba de Pareia, três mulheres, basicamente, passaram pelo cargo de coordenadoras do grupo. Em um breve relato, Têca dá conta de explicar que:

A primeira foi Dona Maria. Aí depois Dona Maria saiu, e Nadir ficou com responsabilidade mais Marizete. (...) Marizete era a líder do samba. Ai depois ela entrou nesse negócio da política pra ser vereadora. Aí ela ficou afastada e botou Cecé. Aí Cecé ficou” (TÊCA, 2019).

O grupo teve em sua composição o total de 23 integrantes com faixa etária entre 44 e 79 anos. Por contado falecimento de algumas participantes e afastamentos por motivos de saúde, atualmente o grupo é composto por 19 membros.

Pelo que entendi o samba de pareia nem sempre teve esse nome. Antes, era um samba que acontecia tanto nas noites de São João, quanto na comemoração do nascimento de uma criança no povoado. Depois da criação do Samba de Apresentação<sup>48</sup>, foi que essa prática recebeu a nomenclatura de Samba de Pareia. Segundo Eugenia,

o grupo surgiu depois que aconteceu essa história da primeira dama, né? Que ela achô bonito as menina brincando. Aí ela disse: 'Óia! Vamos fazer um grupo?'. Aí surgiu o grupo Samba de Pareia. A 'Visita' já era um samba, aí depois que botaram o nome, ficou Samba de Pareia" (EUGÊNIA, 2019).

Têca me contou um pouco sobre como se deu a sua entrada, onde explica que o "contato foi com Nadir. (...) Eu tava em casa e Nadir me chamou pra sambar" (TÊCA, 2019). Foi nesse momento que também aproveitou para informar sobre a entrada de pessoas por indicação dos membros do grupo, ficando a critério da pessoa indicada confirmar a sua participação. Ela me narrou, inclusive, que essa não é uma prática fixa, mas que para ela deve ser levada em consideração. Usou o exemplo de Báia quando quis inserir a sua sobrinha e a impediram.

É assim. Se eu sair, indico minha filha pra ficar no lugar, sabe? Se ela quiser ela fica. Sei que uma vez Báia. Sabe quem é Báia, né? Queria colocar a sobrinha dela e não deixaram. Ah se fosse eu... Hum..." (NADIR, 2019).

A entrada pode se dar por indicação das integrantes e também por convite, como é o caso de Eugênia ao afirmar que foi "convidada por Dona Maria da Conceição" (EUGÊNIA, 2019). Que também convidou Popóia para substituir Nadir, que passou para a função de cantora do grupo após a saída do esposo de Maria Lúcia, que passou um tempo cantando por não estar trabalhando. Quando

---

<sup>48</sup> Sugiro essa denominação para melhor localiza o leitor em relação ao Grupo Samba de Pareia que se apresenta nos palcos, praças e ruas e que se difere do Samba de 'Visita' que acontece dentro da comunidade para celebrar o nascimento de uma criança.

conseguiu um emprego, Nadir ocupou a função dele e Popóia entrou para compor a pareia com a outra mulher que ficou sozinha.

No tempo que Nadir deixou de sambar, foi o tempo que eu entrei. (...) Por que ela virou cantora, né? Foi pra cantar. Por que quem cantava era outra pessoa. (...) Era o esposo dela que cantava, nera? (fazendo alusão ao esposo de Maria Lúcia). Ele passou um tempo, tava desempregado aí ficou no grupo com a gente. Mas como teve que trabalhar, aí ela ficou no lugar. Aí no lugar dela entrou eu pra sambar com a pareia dela. Com o par dela, pra não ficar sozinha, dona Maria me colocou” (POPÓIA, 2019).

Popóia é sobrinha de Nadir e entrou para substituí-la. Outras entraram para substituir uma parente consanguínea. É o caso de Edênia. “Entre no lugar de minha mãe, aprendendo” (EDÊNIA, 2019). Luzia entrou também para substituir. Mas não por indicação e sim por vontade própria proferida para um dos membros na época que hoje já faleceu. Segundo ela, mostrando disponível para qualquer vaga que surgisse.

Eu entrei no samba, foi uma colega que saiu do samba dos idosos. Eu entrei logo nos idosos. Aí ela saiu, aí eu disse assim ‘Du, assim que arranjar uma vaga no Samba de Pareia, eu vou entrar no samba dos idosos. Aí foi quando surgiu uma vaga e eu entrei no lugar dela. E aí eu fiquei brincando” (LUZIA, 2019).

Ao conversar com Ilza, tenho acesso a um dado importante sobre a entrada no samba que também se transformou, ao longo do tempo, por questões relacionadas à inserção do capital na dinâmica do grupo. Ela me informou que antes de fazer parte do grupo, era mais fácil entrar. Com a chegada da remuneração pelas apresentações se tornou difícil até pra ela mesma se inserir, pelo fato da maioria das integrantes não aceitarem a sua entrada, mesmo ela tendo conversado com Nadir. Se na época que ela entrou já estava difícil, ela ressalta que agora ainda está mais complicado. Em relato, Ilza diz:

Quando começou era fácil. Ai depois, né? É que veio, chegou o dinheiro aqui. Ai foi meio difícil. Perguntava que elas aceitava ou não. Quando eu cheguei mesmo. Já foi... eu enrolei tudo com Nadir pra dar certo. Mas quase nenhuma queria aceitar. Aí a veia Cildes disse: ‘Não... eu vou aceitar.’. Aí eu fiquei. Mas agora pra entrar outras é tudo complicado, mesmo precisando (ILZA, 2019).

Por parte delas, até entendo a divisão e preocupação com o cachê que entra, por conta de seu valor irrisório para a quantidade de membros. Mas se considerarmos que essa manifestação, o samba de visita, como fenômeno cultural que tem origem desassociada da motivação financeira, é compreensível que a inserção da remuneração para as apresentações externas à Mussuca, diante das condições socioeconômicas de brasileiras e brasileiros quilombolas, gere certa competitividade e afete a harmonia que marca a convivência cotidiana.

É legítimo que entendamos também o poder de desunião causado em prol de uma divisão orçamentária (me refiro ao samba de apresentação) que não dá conta do pertencimento afetivo, que já vimos ser um dos maiores motivos para se manter resistente a prática do samba tanto dentro da comunidade, como também fora dela. Já que nenhuma das integrantes sustenta sua vida e a de seus familiares com essa parca verba. Digo isso com base no que foi dito por Báia. Ela afirma que “tobém as vezes a gente samba, num dá nem cem reais pra pagar o vestido” (BÁIA, 2019).

O primeiro figurino do grupo, como já foi dito, foi custeado pela Primeira Dama, Jaci Hangenberg. Mas no decorrer da sua trajetória, cada integrante do grupo ficou responsável pelos seus figurinos e todo o custo. A indumentária é composta por: vestido com estampa florida, chapéu de palha ornado com flores, colares e brincos, e o tamanco de madeira.



**Figura 46:** Registro antigo do Samba. Fonte: <https://bit.ly/2KlHetR>

Popóia me informou sobre as dificuldades encontradas para dar conta de mais essa responsabilidade, apontando que o dinheiro destinado à confecção da indumentária fica por conta da própria sambadeira. Assinala, um tanto indignada, que o que consegue de retorno das vendas da maré nem dá para essas despesas. Ela aproveita o momento do depoimento para fazer alusão ao seu guarda-roupa que já está cheio de vestidos, alguns, inclusive, que não são nem mais utilizados.

Se a gente, entre a gente, fizer uma roupa, a gente paga cem reais em um vestido. Todo mundo. Quem foi e quem não foi. E é do bolso. Se pensa que é brincadeira? Tem que trabalhar na maré pra vender, pra fazer cem reais pra pagar. As vezes... Ói, é babado... As vezes nem dá. O que a gente recebe por aqui num dá nem pra pagar. Quando a gente vende as coisa da maré. (...) Vestido tão cedo eu não faço. E ache ruim quem quiser. Num faço vestido mas tão cedo que meu camiseiro tá uma coisa braba. Vestido que até nem presta mais pra sambar. Que nada! (POPÓIA, 2019).

A meu ver, essas mulheres não deviam nem se preocupar em pagar a roupa que vão usar para se apresentar, já que o Samba de Apresentação é registrado como grupo folclórico e as instituições reconhecem a sua importância para a afirmação identitária cultural. A responsabilidade material para a existência desse formato do samba poderia ser uma causa da sociedade. Não a sociedade civil. Por que essa já paga os impostos necessários (e dentro desses pagantes estão as próprias mulheres que sambam, por que também pagam seus impostos). Mas sim por parte do estado. Acredito que os setores públicos devam ser os verdadeiros responsáveis pela administração e redistribuição dessa verba. Seguimos agora da roupa para os pés...

Existe uma força que se encontra no som do tamanco no pé em atrito com o chão. Isso, especialmente, nas apresentações do grupo pelo palco. Mas Leninha já adverte que “depende do palco que a gente tá pisando, né? Tem uma tábua que ela tem muito eco. Bate mais forte” (LENINHA, 2019). Essa informação dada pela sambadeira coaduna com a minha percepção nos momentos em que sinto que o espetáculo se intensifica, com pisadas mais fortes e com maior volume sonoro. É a hora que o corpo está em um êxtase visível. É o momento que inevitavelmente a minha atenção se volta para a presença desse corpo dilatado<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> Termo desenvolvido pelo ator, pesquisador e diretor Eugênio Barba, "Um corpo - em- vida dilata a presença do ator e a percepção do espectador (...) o corpo dilatado é acima de tudo um corpo incandescente, no sentido científico do termo: as partículas que compõem o comportamento cotidiano

Pelo meu envolvimento com o universo das artes cênicas, mais especificamente com o teatro, onde há mais de dez anos desenvolvo pesquisa teórico-prática sobre processos de composição cênica, cuja tônica recai na ideia de corpo como dispositivo para criação da cena, minha atenção se volta para a potência que esses corpos têm em estado de samba.

Fiquei curioso em saber se a percepção desse corpo nesse estado específico é algo que está dentro de uma forma muito particular de ver esse fervor. Mas quando procuro compreender melhor o que me afeta, encontro eco no relato de Cecé que me explica o que sente quando está se apresentando. Ela me diz: “Sei não... Parece que a gente se incorpora” (CECÉ, 2019). Fala isso dando uma boa e alta gargalhada e conclui:

é por que a gente fica muito emocionada de ver assim, aquela multidão, vindo mais gente. A gente tem que sambar alegre mesmo, dando risada, sambando e o tamanco no chão.” (...) A dificuldade é só quando começa, que a gente fica um pouco, assim o sangue tá frio, né? A gente fica assim meio cansada. Mas depois que esquentam a gente samba a noite toda (CECÉ, 2019).

Quando comecei a refletir sobre esse estado de corpo, compreendi melhor a experiência que tive em uma formação que fiz com o LUME<sup>50</sup> quando passei 10 dias em contato com exercícios que tinham como foco, além de outras abordagens, investigar como se dá o despertar da presença do ator/atriz a partir de intensas horas de movimentação física. Ao assistir e analisar os corpos que sambam, relaciono a intensidade dessa presença em cena com esse estado energético que experimentei através de técnicas teatrais.

A imagem que me vem toda vez que tenho oportunidade de acompanhar as apresentações do grupo (Tanto do Samba de ‘Visita’ quanto do Samba de Apresentação), tenho a sensação de estar diante de corpos, em cena, expandidos com uma potência expressa em movimentos<sup>51</sup>.

---

foram excitadas e produzem mais energia, sofreram um incremento de movimento, separam-se mais, atraem-se com mais força, num espaço mais amplo ou reduzido”. Disponível em: <<http://www.caleidoscopio.art.br/grupobayu/eugenio05.htm>>.

<sup>50</sup> Núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais da UNICAMP. Para mais informações acessar o site disponível em: <<http://www.lumeteatro.com.br/>>.

<sup>51</sup> Refletindo sobre esse corpo, agora muito influenciado pela vivência em campo, também me lembro do poema Eu Canto o Corpo Elétrico de Walt Whitman, declamado pelo poeta norte americano Yusef Komunyakaa. Uma ode ao corpo negro que evidencia sua existência como grande detentora e responsável pela estruturação do mundo. Desconstruindo a própria ideia de corpo, nos levando a

Dessa experiência de espectador do samba, elaboro possibilidades de processos de aquecimento para as minhas incursões como pesquisador das técnicas de corpo para a cena. Adotei a prática de dar uma boa sambada para me aquecer antes de começar as minhas funções como ator. Tenho percebido uma outra disposição física se despertar em mim desde que optei por essa processualidade pré-espetáculo.

Esse reposicionamento em relação a minha formação como ator, no tocante a técnicas de corpo para cena, através do Samba de Pareia, me faz lembrar também a ausência de técnicas corporais vindas de práticas culturais afro-brasileiras pelos diversos espaços de formação que passei. A maioria está pautada nos referenciais europeus. O que caracteriza, a meu ver, o epistemicídio afrobrasileiro nas artes da cena.

O corpo dessas mulheres, tomado pelo fogo de sua presença, também paga um preço por tanto esforço. Com a criação do Samba de Apresentação também se intensificaram as sambadas. Como disse Báia, ao comentar o recado que era dado a todos que quisessem fazer parte do grupo: “Quando a gente entrou já era avisado logo: Quer entrar, entre. Agora não tem hora nem instante’. Dizer assim: ‘É tal hora, tal dia, tem!’” (BÁIA, 2019). Não tem hora nem dia. O dia que marcarem tem que ir. Independente de quanto for ganhar. Se não, mal dá pra pagar o figurino que se manda fazer, quem dirá um tratamento de lesão no joelho ou de varizes, por exemplo.

A realidade das marcas dolorosas deixadas no corpo das mulheres do samba vem à tona quando Leninha explica sobre a saída de algumas integrantes por motivo de saúde. A mesma fala sobre o quanto é pesado sambar e relata o porquê e algumas mulheres não fazem mais parte do grupo.

Por causa das pernas que não tava aguentando mais. A vó dela também não tava aguentando mais. Já pensou que essas mulheres pode tá sambando assim?! Que o Samba de Pareia é puxado. É puxado, o Samba de Pareia. Puxado mesmo. Samba quem aguenta. Quem tem sangue na guerra mesmo (LENINHA, 2019).

A questão da experiência de anos sambando, não anula o esforço que o corpo faz. Juntando a idade avançada da maioria das integrantes e o peso que o

tamanco tem, não é complicado entender as queixas de Eugênia, por exemplo, que relata sobre o esforço que faz para segurar o calçado no pé, muito pelo receio que o mesmo deslize podendo causar alguma lesão em alguma das suas companheiras.

Diz que:

essa história de sambar a gente acha assim que é uma coisa fácil, né? Por que a gente já sabe como é que se samba. Mas é muito cansativo. Cansa a gente. E é uma coisa assim que a gente fica se forçando, né? [...] Duas, três, quatro música... Aquilo ali a gente fica cansada de bater o pé. O tamanco é pesado. Não é essas coisinha leve que a gente possa bater e ficar à vontade. E a gente tem que segurar esse tamanco no pé por que... pra num deslizar, né? E soltar o tamanco. Ou mesmo você cair e se machucar, ou machucar a parceira que tá do lado. E também assim, né? O que a gente traz do samba, depois no passado, na velhice [...] A gente vem o que? É sentir dor no joelho. Que dói muito o joelho da gente, é muitas varizes quebradas [...] (EUGÊNIA, 2019).

As fortes dores no joelho também são uma reclamação constante para Têca que ressalta as várias varizes que surgiram em sua perna. Mesmo fazendo parte do samba e gostando da representação, sinaliza as limitações do corpo, da idade e afirma não mais querer fazer parte:

por que eu fiquei assim doente... Doente se entende, né? Assim... fiquei com problema no joelho. Quando samba com esses tamanco no 'paralelo'. Fica sambando... é pra sambar mesmo! Quebrei muitas varizes em minha pernas. Aí é por causa disso que tô nessa idade, não quero esse negócio de samba mais não (TÊCA, 2019).



**Figura 47:** Peso do Samba no corpo. Foto: Leonardo Maia

Nos dias posteriores às apresentações é que o corpo mais grita suas dores. Cornélia confirma isso quando explica o cansaço que toma conta dela quando acorda após um dia de samba, ao mesmo tempo que também declara que caso não aguarde mais, não vai hesitar em se retirar do Samba de Apresentação. Ela afirma:

É muito cansaço. Mesmo a gente que tá acostumada, mas no outro dia a gente se levanta um pouco cansada. É muito cansativo o samba de pareia. Eu mesmo tô no samba, mas se eu não puder mais eu saio (CORNÉLIA, 2019).

Além de todo cansaço e enfermidades do corpo, trago também as queixas de Ilza ao reclamar da sola do pé que arde muito por conta do atrito com a superfície dura e lisa do tamanco. Dor que se soma ao desconforto quando eventualmente toca tambor durante as longas apresentações, causando nela fortes dores no ombro e também na cabeça, além de deixar suas pernas muito cansadas.

Dor no corpo, perna cansada, que a gente já tá mesmo coroa, né? O solado dos pés queima, né? Arde muito, né? Queima o solado dos pés. (...)Eu toco tambor, né? E passa bem tempo mesmo só aqui machucando. (Aponta a altura dos ombros) Dor de cabeça e tudo (ILZA, 2019).

Diante de tantos fatos relacionados ao peso do samba no corpo dessas mulheres, meu argumento é que, diferente da dinâmica que o samba se insere na comunidade, a lógica mercantilista, por vezes, exige uma demanda árdua e cansativa para esses corpos que carregam o samba há mais de 20 anos pelos palcos, ruas e praças do Brasil e também na sua comunidade.

Sustentar o samba não é fácil para nenhuma parte. E é preciso de todas para que ele aconteça. Será que as prefeituras, órgãos estatais, e demais instituições que contratam o Samba de Apresentação para eventos, dão a devida atenção e preocupação a esses corpos que tanto se esforçam fazendo o que consideram ser muito prazeroso a troco de quase nada? É o dinheiro como uma moeda de troca que não supre nem os gastos com a saúde danificada pelas árduas jornadas de apresentação fora da comunidade.

Esse corpo com tantos anos de pisadas, tantos anos afundando os pés na lama embaixo de um sol escaldante, o peso dos pescados encaixado na cabeça no caminho de volta da maré, a labuta do subir e descer ladeiras diariamente com baldes de água na cabeça... Com tudo isso, nossa posição confortável de

espectador não nos faz elaborar outras formas de relação com essas mulheres e seu imaginário simbólico, a não ser pela lógica do espetáculo folclórico. Sempre pedimos que essas mulheres dance mais e mais.

Mas a reflexão não se dá por concluída. Também entendo que existe um compartilhamento mútuo de vibração energética produzida tanto pelo público quanto pelas mulheres que sambam. É com base nessa comunicação de corpo (dança, palmas, cantos, sorrisos...) que se estabelece um ambiente festivo que tanto empolga as mulheres do samba, estimulando-as a sambarem, quanto a plateia que sempre festeja bastante empolgada.

A partir do momento que me volto a entender o Samba de Pareia em uma amplitude que ultrapassa os moldes do espetáculo, a memória me puxa para um passado, fazendo com que eu elabore uma autocrítica.

A espetacularização que molda o Samba de Pareia fora da comunidade, colocou-me, durante muito tempo, no lugar de um artista que se dizia amador da cultura popular, quando na verdade, sempre estive interessado em consumir de forma mais superficial esses espetáculos, sem me voltar, ao menos, para uma reflexão sobre a realidade da vida que essas pessoas levam e qual valor o samba tem para elas.

Na condição, não somente de artista e pesquisador, mas também de indivíduo que existe para além dessas designações, acredito que o público deva se interessar mais por aspectos da vida dessas sambadeiras para além da visualidade e experiência com o Samba de Pareia.

Essa reflexão está centrada no fato delas pertencerem a uma comunidade quilombola (mesmo sabendo que quase toda a plateia sabe disso, por ser uma informação bastante divulgada) e alguns aspectos particulares desse povoado e das condições de vida que elas levam e que estão sendo descritos e refletidos nesse trabalho. Aspectos esses, que acredito não serem do conhecimento de boa parte da plateia.

Sempre estive preocupado com os meus anseios artísticos, e nada mais. Espero que essa percepção deva se operar também em outros indivíduos, que como eu, ocupam espaços externos à Mussuca e influenciam direta e indiretamente na dinâmica dessa manifestação afro-popular sergipense criando zonas de status e lugares de poder. Elementos e condições que surgem nas dinâmicas espetaculares externas ao povoado, as quais se inserem o Samba de Pareia.

### 4.3.1. COMPOSIÇÃO DO GRUPO

O Samba de Apresentação é composto por brincantes, tocadores e um líder que funciona como um coordenador, além de uma pessoa que canta, que pelo relato de Cecé (atualmente coordenadora do grupo), pode ser qualquer uma. Ela fala isso evidenciando que na Mussuca ninguém aprendeu com ninguém. O que me faz entender que todas as sambadeiras estão aptas a puxarem as rimas. “Brincantes, uma pessoa que coordene, que seja a líder e os tocadores. Por que cantar, qualquer pessoa canta. Por que aqui na Mussuca ninguém aprendeu com ninguém” (CECÉ, 2019).

É Cecé quem também me informa a quantidade atual de integrantes no grupo, que hoje conta com a participação de 19 membros de 24 que não fazem mais parte, por falecimento e também por não aguentarem as árduas jornadas de apresentação. “Hoje tem dezenove. Mas era vinte e quatro. Foi saindo, morreram... faleceram, né? Faleceu Seu Du, Seu finado Alcides, aí Báia saiu que não guentô mais, Valdice, Dona Dilce” (CECÉ, 2019).

Com o passar do tempo a figura masculina foi deixando de existir dentro do grupo restando seu Mangueira, irmão de Nadir e marido de Cornélia, que toca o tambor. Têca me relata sobre três figuras masculinas que passaram pelo samba. Dentre elas, o seu pai que já faleceu e Teninho que não durou muito tempo. “Homem era três. Mangueira, meu pai e Teninho. Ele (seu pai) batia o tambor, Teninho tambor também e o outro era a porca. Mas Teninho saiu logo” (TÊCA, 2019).

Nadir nem sempre foi a cantora do Samba de Apresentação. São muitas as vozes que puxam as rimas para serem repetidas pelo restante do grupo. E isso não está restrito ao Samba que acontece dentro da comunidade. Já presenciei uma apresentação do Samba de Pareia no FASC<sup>52</sup> onde Nadir não estava e quem puxou as rimas foi Marizete. Em uma outra apresentação, presenciei Cecé cantando diversos sambas ao mesmo tempo em que tocava a porca, uma presença também de voz forte e potente. Sem contar as inúmeras vezes que Ilza tocando tambor, também puxou rimas.

---

<sup>52</sup> Festival de Arte que ocorre na Cidade de São Cristóvão- SE

No ano de 2016, morre o responsável por tocar a porca no Samba de Pareia: Seu Du! Como já havia dito, a porca é um instrumento presente no samba desde muito tempo. Mas o que fazer se o responsável pelo instrumento não existe mais e seu filho não se interessou em dar prosseguimento à função?

Cecé diz que sempre teve habilidade com o instrumento e já na função de coordenadora do Samba de Apresentação, aproveitou o seu ofício dentro de um projeto social que ocorreu na Mussuca, para ensinar a outros meninos como tocar o instrumento, já pensando na substituição. Ao relatar que nenhum dos alunos se interessou em seguir como tocador de porca dentro do grupo, percebeu que ela mesma podia ocupar esse espaço. E assim permanece até hoje.

Eu ensinava um projeto aqui com as crianças no serviço de convivência. E eu ensinei os meninos a tocar porca, mas só que o menino não quis nada. Aí foi quando surgiu essa oportunidade, e eu tive a minha habilidade própria, e comecei a tocar e tô tocando (CECÉ, 2019).

Ao passo que afirma sua troca de sambadeira para tocadora de porca, Cecé também explica que o que a moveu foi o fato do grupo estar prestes a fazer um grande circuito de apresentações pelo país e não poderia iniciar o projeto faltando quem tocasse esse instrumento. Informou que mesmo tendo habilidade para tocá-lo, sempre manteve respeito ao papel exercido pelo companheiro de Samba de Apresentação.

Eu comecei a tocar por que Du ficou doente e pra viajar pro Sonora (Brasil) precisava de uma pessoa que tocasse a porca, por que não podia ir só com o tambor e o ganzá. Sempre sabia tocar, nunca cheguei no grupo pra tocar (...) nunca disse 'Eu vou tocar hoje no lugar de Du' (CECÉ, 2019).

Cecé, que hoje é responsável por tocar a porca, também canta tanto nas apresentações do grupo e também no Samba de Apresentação que acontecem dentro da comunidade. Faz os dois ao mesmo tempo. E quando tem vontade entra na roda e se põe a sambar com os outros pares. E além de ocupar a função de tocadora, cantora e sambadeira, Cecé também é responsável, atualmente, pela coordenação do samba.



**Figura 48:** Cecé tocando e cantando. Foto: Jonathan Rodrigues.

É a posição que Cecé ocupa e todos os outros fatores expostos pelas demais integrantes, que me fazem compreender melhor a importância em ter só mulheres no Samba de Apresentação. Foram elas que no decorrer dos anos se responsabilizaram por manter o Samba de Pareia ativo tanto dentro da comunidade como fora dela. Essas evidências me fazem lembrar de uma reflexão de Núbia Regina Moreira sobre a resiliência de mulheres negras na nossa sociedade. “A resiliência das mulheres negras expõe as formas de vida e experiências delas e das redes nas quais estavam inseridas e naquelas que se formaram a partir delas” (MOREIRA, 2016, p. 22).

A grande quantidade de mulheres sempre foi uma marca forte do Samba de Apresentação e para Cecé isso também representa algo importante para a relação interna entre as integrantes. É partir de seu relato que percebo o quanto é valioso esse aquilombamento de mulheres para uma melhor descontração e divertimento que, na opinião dela, só ajuda no entrosamento das sambadeiras. “É bom por que

assim, uma mulher pra lhe dar com outra é melhor. No entrosamento da gente, a gente conversando... de se divertir e interagir uma com a outra. É muito importante isso” (CECÉ, 2019).

Para Luzia a importância dessa forte presença feminina dentro do grupo também é uma forma delas se sentirem menos envergonhadas com a presença do homem. O que causa um certo desconforto por parte das mulheres em não confiar em qualquer homem alertando sobre os receios em conversa na presença deles.

Pra mim também é muito importante. Não tem vergonha, e com homem a gente tem um receio. Por que as vezes não é uma pessoa assim... Sei lá... É por que a gente tem mesmo o receio assim, né? Não é assim marido, não é parente, não é nada assim. Aí a gente tem receio de conversar certas coisa (LUZIA, 2019).

Esse relato de Luzia se aproxima do que a intelectual bell hooks fala sobre o bem-estar que sentia quando estava reunida somente com as mulheres da sua família.

É um instante sem os homens. Um tempo em que trabalhamos como mulheres para satisfazer umas as necessidades das outras, para nos proporcionarmos um bem-estar interior, um instante de alegrias e boas conversas (HOOKS, 2005).

Quando faço esse diálogo reflexivo com o que é dito por Luzia e hooks, percebo que a irmandade naturalmente já praticada dentro da Mussuca, ganha potência quando essas mulheres se juntam para dar início a suas funções como sambadeiras, fortalecendo o laço de cumplicidade entre elas, mesmo sabendo que dentro do grupo existiu, existe e acredito que sempre existirá discordâncias. Pois estou falando de pessoas diferentes unidas por circunstâncias histórico-culturais semelhantes que estão na origem desse povoado e dos costumes praticados pelas(os) mussuquenses.

Pelo que percebi, nem sempre foram os mesmos instrumentos que compunham a banda do Samba de Pareia. Nadir me conta que as coisas mudaram de antigamente para cá e que as mudanças ocorreram muito por conta da “folclorização”, quando o grupo começou a fazer apresentações fora da Mussuca. Hoje em dia, Nadir não só canta, mas também toca o ganzá.

Alguns instrumento mudou, né? Depois que foi pra folclore que teve conhecimento no Brasil inteiro, em Sergipe, assim... que passou para folclore. Os instrumentos é o mesmo, mas não tá todos quando começou. Por que quando começou tinha: o berimbau, tinha tamborim, tinha atabaque (...) tinha o ganzá, que naquela época era uma lata de leite que furava e botava as pedra dentro pra balançar e agora é ganzá normal e tinha a viola. Por que eu alcancei tempo em que meu avô José Martin, ele tinha uma viola, mas na época chamava bandôrra. (...) Bandorra eles mesmo botava a corda, fazia de madeira, entendeu? Aí comprava a corda aí colocava (NADIR, 2019).



**Figura 49:** Nadir Tocando Ganzá. Foto: Leonardo Maia

Outra mulher que compõe a parte musical do grupo tocando o tambor é Dona Ilza. Mas nem sempre foi nessa função que ela trabalhou. Disse que começou tocando ganzá por já saber como manusear o instrumento. Só trocou por conta do Samba de Mulher Parida<sup>53</sup>, onde se incumbiu da responsabilidade para manter viva a tradição comprando instrumentos para a realização do samba na comunidade.

Primeiro mermo eu comecei com o ganzá. Era. Que eu já tinha já na mente como era que eu ia trabalhar com ele. Aí por causo desse Samba da Mulher Parida eu comprei dois tambor. (...) É com esse (tambor) até hoje que eu toco no Samba de Pareia. (...) Aí ela diz assim: Vamos convidar o Samba de Pareia pra vim (ILZA, 2019).

<sup>53</sup> Outro nome usado pelas próprias sambadeiras, quando querem se referir ao Samba de 'Visita'.



**Figura 50:** Ilza tocando tambor. Foto: Leonardo Maia

Cecé é uma das pessoas que também compõe a banda que toca tanto nas ‘Visitas’ quanto nas apresentações externas. Em uma fala ela vai me explicando como se dá a composição das letras do samba. Para ela, “Ói! Cinco palavra já se faz uma música, né? Assim... a gente colocando duas, três frase em uma rima da tudo certo. Quem tira o verso é a gente. A gente que sabe fazer os verso, as rima” (CECÉ, 2019).

Mais uma vez, por minhas andanças (e sentadas) de calçada em calçada na Mussuca, Cecé me narrou que já viveu diversas situações onde teve que falar sobre a origem do Samba de Pareia. Com essa motivação, compôs o seguinte samba: “O Samba de Pareia/ Na Mussuca foi gerado/ Ninguém sabe quem criou/ Nem em que ano foi fundado” (Música do Samba de Pareia, criada por Cecé).

O intelectual Antonio (Nego) Bispo, ao falar sobre os saberes orgânicos, nos dá um exemplo da música para os povos que estão mais próximos dessas dinâmicas. Aponta que as músicas possuem várias finalidades.

As nossas composições são composições de guerra. Ao mesmo tempo que elas são composição de festa. Ao mesmo tempo que elas são composição de condolência. A mesma música nossa serve pra qualquer momento da nossa vida (BISPO, 2019).

É o que percebo quando Ilza me conta a história de surgimento de uma composição muito cantada no Samba de ‘Visita’:

Essa minha filha que mora aí, tem uma filha que já completou 17 anos. Ói, essa menina já tem 17 anos a composição do samba. Eu saí daqui mais essa vizinha daí tirar sutinga. Esse sutingazinho que esse povo tá tirando. Aí eu fui pra estrada andando. Eu e ela só. (...) Quando eu cheguei já tinha feito, né, a música. Por que a vó do marido da minha filha falava que era um menino e eu dizia: 'Não, Lisandra. É uma menina.' (...) Já tava perto da menina nascer, eu digo: 'É menina'. 'É menino. 'Menina'... Aí fui fazendo a música. Aí quando chegou adiante(...) falei assim: 'Dar Dores, vija aí se tá boa essa música(...)' 'Ele dizia que era macho e eu dizia que não era. Era menina. Aí fui fazendo a música inté... E deu certo. 'Dá certo, dodô?'. Ela dizia: 'Dá!'. E ficou na mente e não saiu mais (ILZA, 2019).

O papai se enganou-se/ Com a barrigona dela/ Dizia que era ele/ Mas quando nasceu foi ela/ Nasceu uma menina mulher!/ Nasceu uma menina mulher (Samba de Pareia. Composição: Ilza).

Outra composição que também tem uma história é uma que leva a autoria de duas sambadeiras<sup>54</sup>, feita para o prefeito da época.

Eu disse assim: '[...], vamu fazer essa música. Não bote assim não. Bote assim...' Aí eu falava pra ela... quando foi essa música "Ô paulinho, eu quero beber". Aí ela falava assim: "Ô Paulinho eu quero beber/ Cachaça, vinho ou licor" (ANÔNIMA, 2019).

Em acordo, a **sambadeira 1** aconselhou a **sambadeira 2** não cantar mais essas músicas fora do contexto da 'Visita' para não levantar suspeita de que estavam se referindo de forma crítica ao prefeito. Com a reorientação em relação a utilização da música a mudança de contexto também instrumentalizou mudanças na própria letra.

Paulinho era o prefeito na época. Aí eu disse assim: '[...] não vamos... Não cante mais essa música. Deixe essa música pro Samba de Mulher Parida. Porque? (...) Você tá cantando pra todos os público. Então, no Encontro Cultural existe gente... muita gente inteligente. Existe muito poetas[...]. Quando você cantar "Paulinho, eu quero beber"...É tirando ousadia com o prefeito. Eu vou logo lhe prevenir. Não cante mais'. Entendeu? (...) Aí fica melhor pra Visita de Mulher Parida. Por que você chega aqui, o nome do pai é Pedro, o da mãe é Helena ou Carla. Aí eu vou pedir... Chamar ou ele ou ela (ANÔNIMA, 2019).

<sup>54</sup> Aqui também manterei sigilo dos nomes.

“Ô Seu Pedro, eu quero beber  
Meladinha, vinho ou cachaça.”  
(Adaptação para a ‘Visita’).

O Samba de Apresentação também se legitima como ferramenta discursiva de reivindicação das integrantes, nesse caso, acredito eu, não só em relação ao grupo, mas também como retorno ao tratamento dado pela prefeitura ao povoado. Essa letra também existiu como uma possibilidade de denúncia do descaso dos “poderes” referente a vida dessas pessoas. Confirmo isso quando a sambadeira 1 me diz que “Ela pode até cantar agora, né? Por que ele agora tá sacana também, o prefeito. Não tá muito bom. Péssimo. Por que não tem nada pra ninguém. Tudo parado” (ANÔNIMA, 2019).

Esse último relato serve para mostrar que o discurso reivindicatório ainda “cai como uma luva” para os tempos atuais, já que a sambadeira 1, e todas as demais mulheres do samba que estão contidas nesse trabalho, ressaltam os descasos não só com o seu fazer artístico, mas também com todo o descaso ao qual elas, e as pessoas desse povoado, vivem diante da realidade mussuquense.

#### **4.3.2. SAMBA DE CORTEJO**

Presenciei o Samba de Pareia em alguns formatos, dentre eles, o Cortejo. É o momento em que o samba está em trânsito pela rua. Nesse formato de passagem, as sambadeiras não sambam. O som que escutamos dos tamancos é marcado pela força que se imprime na pisada enquanto elas andam. Em relação a distribuição pelo espaço, elas se dividem em dois cordões onde, na frente, seguem as pessoas responsáveis pela parte instrumental da manifestação e também a puxadora de rima.



**Figura 51:** Samba de Cortejo. Foto: Jonathan Rodrigues

Um formato que se repete em várias edições do Encontro cultural de Laranjeiras<sup>55</sup>. No ano de 2019 o Samba de Pareia ficou fora desse cortejo final, que inclusive teve pouca visibilidade pela quantidade de atrações que aconteciam ao mesmo tempo. Nas edições anteriores, esse momento era a grande finalização do festejo, onde todas as atenções se voltavam para o cortejo do evento que tinha como finalidade reunir os vários grupos da cultura popular.

#### **4.4. SAMBA DE VISITA**

Antes de ser Samba de Pareia, era meladinha<sup>56</sup>. Antes dessas mulheres que hoje fazem o samba de pareia nascerem, a tradição de comemorar o nascimento de uma criança no povoado já existia. Na Mussuca a festa era, e ainda é, conhecida como 'Visita'. "Não tinha assim: 'Vai ter o Samba de Pareia'. Não era. Era: 'Vai ter a 'Visita' na casa de fulana', entendeu?". Foi o que me afirmou Eugênia quando lembrava a forma como a 'meladinha' acontecia antigamente.

<sup>55</sup> Tanto no cortejo de abertura do evento, quanto pelas ruas da cidade e também no cortejo final com todos os grupos participantes.

<sup>56</sup> Nome dado, para designar a celebração do nascimento de uma criança. Essa prática intitulada de "Meladinha", (além de fazer alusão a bebida fornecida pelos pais da criança do samba de 'Visita'), não se restringe somente aos limites mussuquenses. Mas também, a outras localidades de Sergipe.

Já conhecia a 'meladinha' em outros contextos, por meio de algumas comemorações desse caráter em Aracaju. Mas aqui a festividade acontece de forma peculiar. Por essas bandas mussuquenses, segundo Eugenia: "Sempre teve a meladinha. (...) Não era assim 'O Samba de Pareia!', tá entendendo? Era a festa da meladinha" (EUGÊNIA, 2019). A celebração realizada na Mussuca é uma prática que antecede a origem do grupo formalizado como Samba de Pareia. Acontece para comemorar o nascimento de uma criança no seu 15º dia de vida. Sempre nas tardes de domingo.



**Figura 52:** Recém Nascida e a 'Visita'. Foto: Leonardo Maia

A decisão de fazer a meladinha, na Mussuca, fica por conta da mãe. Mesmo que o pai queira, quem dá a última palavra é a mãe. Por que segundo Têca, "se a mãe do menino não quiser, ninguém num faz. A mãe do menino é quem decide!" (TÊCA, 2019). E depois da decisão da mãe, o próximo passo é de movimentar o grupo e se preparar para o dia da celebração onde a casa da criança recém-nascida receberá não só a visita das pessoas da comunidade, mas também de uma parcela de convidados de fora do povoado, turistas (curiosos, pesquisadores, artistas...) que também prestigiam o evento. O grupo Samba de Pareia também é convidado para a festa, mas a presença das componentes é livre. Ficando a critério das mulheres irem ou não para 'Visita'. A família, "vai logo na casa de Cecé. Aí Cecé manda reunir a outras integrantes do Samba de Apresentação. Aí quem quiser ir vai quem não quer ir não vai", afirma Têca.

Mesmo a ‘meladinha’ sendo uma prática recorrente há muito tempo na Mussuca, a participação do Samba de Pareia não é uma premissa para a celebração, pois a sua ausência não incapacita a realização da festa, mas uma boa parte sempre se faz presente quando o samba é convocado.

**JONATHAN:** Qualquer pessoa pode fazer a “visita”, (...) ou precisa ter o grupo que samba de pareia?

**TÊCA:** Depende. Se quiser chamar o grupo faz. Se não quiser chamar o grupo... grupo?

**JONATHAN:** E tem Samba de Pareia mesmo assim, se não chamar o

**TÊCA:** Não.

Essa organização referente à participação do grupo na ‘meladinha’ da Mussuca já passou pela responsabilidade de várias integrantes, como dito anteriormente. Maria do Coco, (apelido pelo qual prefere ser chamada), era quem, no início dessa prática, ficava a cargo de comunicar ao restante do grupo os chamados para a meladinha. Em seguida veio Marizete e atualmente Cecé é quem espalha a notícia.

**JONATHAN:** Só acontece Samba de Pareia se chamar o grupo, né? E com quem fala?

**TÊCA:** Com Cecé.

**JONATHAN:** (...) E sempre foi Cecé?

**TÊCA:** Sempre era Marizete, né?

**JONATHAN:** Ah! Antes era Marizete. (...) E antes de Marizete você lembra se tinha alguém?

**TÊCA:** Era ‘Maria de Robério’. (...) Maria do Samba de Coco. (...)

Em uma das conversas que tive com Têca, fiquei surpreso, muito por conta de uma visão romântica que eu tinha. Achava que todas elas realizavam a ‘meladinha’ como Samba de ‘Visita’ para comemorar o nascimento dos seus filhos como uma tradição inquebrantável. A verdade é que a ‘Visita’ precisa ser ‘chamada’, não é imposta como uma obrigatoriedade de acontecer para todo mundo. Não existe

esse regime rígido. Têca é uma integrante do Samba que não quis a ‘Visita’ quando nasceu seu filho. Ela me afirmou, uma vez, que é importante se manter a tradição “na casa dos outros. Mas na minha casa não” (TÊCA, 2019). Afirmou que não gosta de muito chamego dentro de sua própria casa. Contou que um dia:

Eu tive menino aqui. Aí tava com um menino dentro de casa, por essas hora assim... (...) Aí vem aquela ruma de gente batendo parma. (imita o gesto batendo uma mão na outra) ‘Pá pápá...’. sambando... (...) ‘A casa de fulano é aqui?’ aí eu disse bem assim: ‘O que é que vocês querem, menino?’ ‘Não... que eu tô sabendo que aqui tem um samba de coco, samba de pareia, samba de... como é... samba de roda.’ Eu digo: ‘Na minha casa, samba de roda? Quem foi que marcou esse samba de roda na minha casa?’ ‘Não... Você num tá parida?’ Eu digo: ‘Não!!! Eu não marquei samba de roda com ninguém. Na minha casa eu não quero ninguém. Eu vou sair agora.’ Deixei as mulher tudinho lá em pé no terreiro, no dia de domingo. Peguei o menino troquei de roupa. ‘Não mulher, nos vamu ficar!’ Aí as mulher foi tudo lá no terreiro: ‘Ei eiei!!!...’ Sambando. Eu digo: ‘Vocês vão sambá, sambem.’ (...) Peguei o menino, ó! (faz movimento arrastando uma palma da mão na outra, na intenção de dizer que saiu). Saí! Tá! Fui lá pro Cedro. Pra casa da minha sogra. Só vim de noite! (...) Eu não fazia de jeito nenhum. Agora na casa dos outros eu ia. Que eu gostava de samba de roda (TÊCA, 2019).

Já Cecé, zela para que a celebração também seja uma prática dentro de sua casa. Anunciou com muito orgulho que as suas netas não ficaram sem a celebração de boas-vindas e que também está ansiosa com a chegada de suas outras netas, na promessa de já organizar a ‘Visita’ para elas também. “Eu mesmo gosto. Das minha netas eu fiz, já tem duas aí quase esperando e eu vou fazer o samba” (CECÉ, 2019).

A quantidade de pessoas não determina a qualidade da festa. Ilza me informou que já houve visita com duas pessoas. O que me faz lembrar que “Estando o negro com outro negro já é quilombo” (NASCIMENTO, 2018, p. 190). Ilza me narrou que na ‘Visita’ de sua filha fez bastante batida<sup>57</sup> de maracujá que só bebeu ela e uma familiar por parte de seu companheiro. Mas mesmo havendo duas pessoas, só um par, a celebração ocorreu com sucesso e satisfação.

Essa filha que mora aí, eu fiz... quando eu tive ela, que ela nasceu (...) aí eu fiz sete litros de batida de maracujá. Não vinha ninguém. (...) Aí só quem bebeu foi eu e a tia do meu marido, a gente bebeu a

<sup>57</sup> Espécie de bebida alcoólica que consiste basicamente na mistura de cachaça, gelo e o suco de uma fruta.

cachaça toda. Ela ficou com a barrigona... eu novinha de bebê pra dar de mamar... e a coroa foi pra casa se embolando. Que ela mora aí na frente. Ela foi assim embolando, até que chegou em casa. O fío acabou de levar. Foi 'Visita' da boa. (...) Nos se embebedou e eu embebedei a velha. É por que não chegou muita gente (ILZA)

Pelo que compreendi, na sua origem, a meladinha era uma celebração que acontecia somente com mulheres. Era só mãe no Samba de Parida. Era nesse momento que as mulheres se sentiam mais à vontade sem a presença dos homens, afirmam. Sendo perto ou distante, muitas ou poucas, nas tardes de domingo, onde tivesse uma mulher recém-parida tinham mais outras mulheres, bebendo, sambando, tocando. Celebrando a chegada de mais uma (um) mussuquense. Nada de homem, só mulher-mãe.

E quando as mulher ganhava neném até o pai não ficava em casa. Ele saia também que era pra mulher brincar. (...) O pai do menino que nasceu, ele saia que era pras visitantes chegar na casa dele pra brincar o Samba de Quinze Dias. (...) Num vinha ninguém. Só vinha mulher. Só mulher-mãe no Samba de Mulher Parida. (...) As mulher junta cada uma dizia uma lorota... que paria... E sambando e eu batucando no caixote, e as mulher sambando. (...) Aí quando ele(o marido) voltava pra casa já era sete horas da noite. (...) A casa podia ser longe, as mulher ia no domingo de tarde. Era só mulher. Mesmo aquela pouquinho mulher. Quando foi eu só mais a finada 'Chêro'. Nós se embebedou e eu embebedei a velha (ILZA, 2019).

Têca afirma que a tradição foi passada das pretas mais velhas para as mais novas e que além de serem somente as mulheres que faziam parte da celebração, tudo o quanto houvesse de preparo também era feito por elas. Era uma manifestação de domínio predominantemente feminino, onde também se improvisavam os instrumentos com o que tinha para o acompanhamento percussivo da festa.

Por que ali fazia assim, as mulhé mais velha, sambava, tinha um negócio de um cachimbo que fumava...(...)Aí elas mesmo é que fazia. Era uma ruma de mulher. Era tudo véa, as mulher. Aí a gente foi crescendo naquilo. (...) Naquele tempo não tinha porca, não tinha tambor, não tinha nada. Batia numa cadeira, numa lata, num balde, em qualquer coisa. (...) Era isso! (TÊCA, 2019).

Como foi dito por Têca, os instrumentos eram improvisados. Antes, a 'Visita' não tinha o aparato de instrumentos industrializados. Mas com o passar do tempo, Ilza se incumbiu de manter viva a tradição e de equipar melhor com a intenção de organizar e melhorar o desenrolar da festa.

Ilza foi quem comprou instrumento, microfone, caixa, para a festividade que também é conhecida por alguns como o Samba dos 15 dias. Nunca pediu um retorno financeiro para a realização e presença do grupo na meladinha recusando, inclusive, o dinheiro que vez ou outra aparece de alguma casa que chama a ‘Visita’ para participar da ‘meladinha’.

Depois eu cheguei. Aí eu sustentei o Samba dos Quinze Dias. Aí comprei os instrumentos todos, aí falei: ‘Aqui é pra fazer o Samba de Quinze Dias da Mulher Parida do povoado Mussuca, seja aonde for, e não vou cobrar nada.’ Até hoje nunca cobrei um real. Tem gente que me dá dinheiro assim... ‘Não. Eu falei que ia fazer a brincadeira da criança que vem ao mundo e não ia cobrar nada’ (ILZA, 2019).

Conversando sobre a sua trajetória como mulher responsável em manter viva a tradição do Samba de Mulher Parida, Ilza relata como foi que, aos poucos, comprou os instrumentos que hoje fazem parte tanto do Samba de 15 dias, quanto do Samba de Apresentação. Ela também aponta que os instrumentos foram comprados para a ambientação sonora<sup>58</sup> antes do “Tamanco zuar no chão” (letra do Samba de Pareia).

Nunca me ofereceram um tambor. Só o meu pr’eu tocar pra fora pra o samba mermo. Pro geral. Mas aqui (se referindo ao tambor) não é pra isso. Aqui é pra nossa tradição da Mussuca. É pro Samba da Mulher Parida. (...) Na época que eu comprei, cada um desse foi mais de um salário que eu recebia. Comprei tudo. Caixa de som, tambor, ganzá, DVD. Que antes das pessoa chegar, nos tem que tocar. Aí comprei tudo. (...) Dvd pra ir tocando o samba na casa da pessoa que eu vou apresentar o Samba da Mulher Parida. (...) Aí quando foi ano passado, eu comprei o microfone. Foi R\$600” (ILZA, 2019).

Mesmo sem muito apreço por celebrações em sua própria casa, como é o caso de Têca, ou acontecendo com poucas mulheres, e também tendo espaço dentro de casas como a de Cecé, que garantiu a meladinha todas as vezes que pode, o valor da celebração e da participação das mulheres do Samba de Pareia, juntamente com toda comunidade, é considerado algo, importante para a preservação do que consideram como uma tradição própria delas, que não se articula por conta de uma obrigatoriedade. Mas sim, pelo prazer em se celebrar a

---

<sup>58</sup> Momento que antecede o início da ‘Visita’ e onde podemos escutar as músicas do Samba de Apresentação saindo da caixa de som reproduzido por um aparelho de DVD.

vida de mais um mussuquense. Isso se encontra no relato da Ilza que explica sua relação com o Samba de 15 dias, muito porque:

É uma coisa de tradição do nosso povoado. Essa tradição nois não pode esquecer. Não pode jogar. Enquanto eu tiver aqui nesse mundo eu tenho que cumprir com ele. Não é uma promessa e nem uma dívida, é por que eu gosto. Acho muito lindo. (...) A minha tradição é o Samba de Pareia. Se nascer uma criança na Mussuca e eu não fazer o samba, não sei o que é que eu faço. Eu fico triste. Não cobro nada a ninguém (ILZA, 2019).

A meladinha é uma cachaça tradicional dessa festa organizada há muito pelos mais velhos. Uma conserva de cachaça com alguns ingredientes naturais como arruda, mel e cebola, que juntos resultam em uma garrafada bastante degustada durante a celebração. Essa cachaça é presença garantida em qualquer Samba de Mulher Parida.

Quando uma mulher ganhava neném, o povo mais velho, os antigos eram eles mesmo que faziam a 'Visita'. (...) Tinha um negócio de cachaça. O negócio que a gente fazia era assim... Era, comprava arruda, o mel, a canela, aí misturava tudinho, e a cebola branca. Aí fazia uma garrafada (TÊCA, 2019).

Luzia afirma que antigamente o preparo da cachaça 'meladinha' era feita antes do dia da festa. Com a criança ainda na barriga, a mulher, futura mãe, já preparava a conserva com arruda o que deixava a bebida com uma cor bem esverdeada a partir da mistura e do tempo que ficava com a arruda dentro da garrafa.

E a meladinha, quando as mulher tava de gravidez, a mulher já preparava a meladinha. (...) Pegava a arruda viva dentro da cachaça e deixava lá conservada. Aí ficava bem verdinha, bem verdinha. Hoje em dia o povo bota mais dificuldade, mas de verdade mesmo era assim (LUZIA, 2019).

Celebrar o estar junto na "Visita" também depende de outros fatores. Nem todos aqui têm condições de fazer uma visita nos moldes mais frequentes. Já mencionei aqui que o grupo do samba não cobra para fazer a "Visita", mas existe o acordo por conta da família que chama. Quem chama tem que dar a bebida. É bem diversificada, às vezes tem cerveja, a meladinha, batidas de frutas diversas (maracujá, umbu, caju...).

Leninha fala também das variedades de bebida que existe nos dias de hoje e que também fazem muito sucesso na celebração. Não é só a 'Meladinha'. Outras bebidas à base de cachaça também fazem parte da celebração. É o caso da 'Batida' de sabores variados. Uma mistura de cachaça, gelo e leite condensado com a fruta que desejar.

Tem a meladinha pra dar pro povo que vem, né? Tem a batida, tem a de maracujá, tem a batida de limão, tem a batida de jenipapo, tem o licor de jenipapo, tem a batida de amendoim. Tem várias batida, né? Tem a batida de tamarindo que é uma batida boa, azedinha (LENINHA, 2019).

E Cecé afirma, empolgada com a chegada dos novos integrantes de sua casa, que pretende fazer a tradicional 'Meladinha', que para ela se trata de utilizar os ingredientes inteiros e não batidos no liquidificador, fazendo menção à batida que já é um elemento mais recente inserido dentro da 'Visita'. "Eu vou fazer a tradicional meladinha. A que não passa no liquidificador. Vou colocar os ingredientes inteiro dentro da cachaça" (CECÉ, 2019).

#### **4.4.1. VISITA COM FIGURINO**

Diferente do Samba apresentado no palco, o Samba de 15 dias é o momento em que a comunidade e demais participantes tem passagem livre para ocuparem espaços diversos dentro da festa. Desde uma apreciação mais passiva, observando a roda e bebendo a meladinha ao balanço que o samba dá no corpo, mesmo sem estarem propriamente sambando, mas mexendo o corpo de forma mais aleatória sem perder de vista o desenrolar da festa. Até as pessoas que se juntam em par e se jogam na roda cantando e sambando de pareia. É festa da boa, animada, onde todos participam, basta querer. Como diz Leninha: "Samba de Visita é muito bom, menino. É muito animador. Anima todo mundo. Quem tá em pé vai, entra na roda pra sambar com a gente também" (LENINHA, 2019).



**Figura 53:** Samba na comunidade. Foto: Leonardo Maia

Durante essa celebração a roda está livre. Segundo Ilza, “Pode entrar quem quiser pra sambar”. Não precisa fazer parte do grupo para estar dentro da roda trocando de par e girando. Entra “Quem é do samba e quem não é. Todo mundo vai” (LENINHA, 2019). É o que também nos aponta a pesquisadora Alexandra Dumas:

quando o samba acontece pela celebração de um nascimento, a espontaneidade e informalidade do figurino dão a tônica, o que faz com que cada pessoa utilize o que melhor lhe convém (DUMAS, 2016, p. 61).

Para entrar na roda, primeiro você precisa ter uma parceira. Não dá pra sambar sozinho na roda. Vez ou outra você vê um indivíduo puxar o outro que acabou se distraído nas horas das trocas. “Não pode perder o passo”. Sempre tem um ajudando o outro. A irmandade também se aplica nesses momentos!

Uma vez, percebi o Samba de Visita sendo realizado com as mulheres do grupo com seus respectivos figurinos de apresentação. Nunca antes fiquei sabendo de notícias sobre essa prática. Ao investigar, descobri que a utilização da indumentária estava associada ao desejo, por conta da família da criança, em ter o grupo Samba de Pareia, caracterizado, na Meladinha.



**Figura 54:** 'Visita' com figurino. Foto: Adalcy Santos

Por parte das integrantes, esse elemento também opera como uma distinção entre a representação do Samba de Pareia em eventos culturais e o Samba em comemoração ao nascimento da criança no povoado. No segundo caso, a intenção é que todos que estejam na festa possam participar de forma mais livre. Inclusive a roda é aberta pra quem tiver um par e quiser se jogar na circularidade.

O figurino é uma característica do samba nos palcos, onde se estabelece uma distinção entre o grupo e a plateia. Porque, segundo Nadir, “no palco quem vai só é a pessoa que participa do grupo pra fazer representação e na meladinha é todo mundo. É a comunidade toda” (NADIR, 2019). Essa última afirmação é narrada por Nadir, mas está presente também em depoimentos de outras integrantes.

O Samba de Visita é diferente por que? Por que samba todo mundo. Todos que chega, samba. E o grupo não. Se a gente tiver apresentando no palco. A gente vai, você, você, você, fulano, sicrano... Aquela ruma de gente vai sambar ali? Não, né? (LENINHA, 2019).

Quando ocorrem as apresentações do grupo, o figurino e os adereços usados pelas integrantes são elementos fundamentais para a realização das apresentações. Caracterizadas com vestido de chita, chapéu de palha decorado com flores artificiais, colares e brincos e o tamanco de madeira, as mulheres se consideram

prontas para apresentarem o samba nos palcos fora da Mussuca. Já na comunidade, existe uma liberdade, na maioria das vezes, em se usar a roupa que convier para cada integrante e conseqüentemente para qualquer pessoa que queria participar da festa.

Quando a gente vai apresentar fora é a caráter. Todas caracterizadas. Todas as indumentárias e adereços. E na 'Visita' de quinze dias não. Uso de roupa normal e não é só as pessoa do grupo Samba de Pareia que participam é a comunidade inteira (CECÉ, 2019).

Fui saber com Luzia se para ela havia alguma preferência em relação à utilização ou não do figurino nas 'Visitas'. E para ela, o melhor mesmo é: "Sem figurino. Pra brincar assim a 'Visita' é sem figurino" (LUZIA, 2019). Ao mesmo passo que escuto essa resposta, fico com uma dúvida em relação a essa preferência que, inclusive se emparelha com a opinião de Cecé, que me explica qual a interferência que a indumentária provoca no samba feito dentro da comunidade.

Por que se a gente for a caráter as pessoas não querem entrar. A comunidade não querem participar do samba. E só que a gente só sambe. Mas não é assim. A meladinha dos quinze dias tem que ser a comunidade (CECÉ, 2019).



**Figura 55:** 'Visita' com figurino (2). Foto: Juma.

Possivelmente, a apresentação do Samba, para algumas famílias, deva ter tanta importância quanto à celebração em si. Quando o grupo Samba de Pareia é convidado a participar da 'Visita' com a indumentária e adereços das apresentações externas, a lógica espetacular, que distancia plateia e cena, também se insere dentro da comunidade estimulando uma distinção entre os participantes da festa, o que se choca com uma função que ao longo dos tempos também foi atribuída ao Samba de 'Visita', como uma potência de aquilombamento e fortalecimento da comunidade unida e horizontalizada. É o que, ao meu ver, torna o samba um forte rito festivo em comemoração à vida dentro povoado. O que está para além do espetáculo.

Uma vez fui informado por Ilza, que o costume de chamar o Samba de Apresentação devidamente caracterizado, está associado a uma necessidade também de registro por parte da mãe, aproveitando a oportunidade para tirar fotos por gostarem muito do Samba de Pareia com sua 'farda', como diz Elisa.

Quando a gente vai com a roupa do folclório, tem vez que a mãe que chama que pra tá tirando a foto. Por isso que nós vamos assim. Esse povo daí é muito gamado pelo Samba de Pareia. (...) E quando tem alguma coisa que chama pra ir, aí é pra ir fardada. (...) Gardênia teve o menino e pediu o Samba de Pareia e mandou a gente ir com a farda. Aí a gente foi (ELISA, 2019).

Minha reflexão se volta para a concepção do Samba como Apresentação e o quanto isso interfere dentro da comunidade, causando um olhar de exotificação por parte dos próprios moradores do povoado para seus costumes. Hábitos que ressaltam elementos vinculados à concepção do espetáculo, que abrem pouca margem para a organicidade que se propõe a celebração em seu misto de festa, compartilhamento de saberes... Eugênia acentua isso como um problema, se reportando especificamente a uma 'Visita' que aconteceu no fim do ano de 2018 onde afirma que o grupo Samba de Pareia foi caracterizado e:

a maioria do povo tudo né, foi pra ficar assistindo. Não é aquilo. É pra entrar na roda pra brincar. É pra gente sambar. E o povo fica assim. Por que achou que era o Samba de Pareia que devia estar sambando. Não é o samba de pareia. A 'Visita' é feita para todos que queira brincar. (...) Chama pra ir vestida com Samba de Pareia. E quando a gente vai assim como teve ali no Cedro. A gente fomos com o vestido e quando chega lá, o povo tudo de porta olhando por que... 'Não. A gente não vai brincar, não. Chamou foi o Samba de Pareia pra brincar.' Não pode acontecer isso. Até eu dizendo assim:

‘Olha Cecé, já que é assim, quando as pessoa chamar, que é ‘Visita’, que não tem nada a ver. Nós não estamos ganhando pra isso. No estamos por amor. A gente fala pra eles. - Ôi a gente num vem de veste, não. Por que se a gente vim fardado o povo vai achar que não pode brincar. Então a gente vem assim mesmo, à paisana.’” (EUGÊNIA, 2019).

Existem algumas aproximações entre o Samba de Pareia que acontece para comemorar o nascimento de uma criança e o samba que é apresentado fora da comunidade. A parte musical (tantos as letras quanto o ritmo), o formato da roda e o sapateado, são elementos que se repetem com limitações de tempo e espaços diferentes de uma prática para outra.

O samba realizado nas tardes de domingo segue o fluxo da roda, sem um horário específico para finalizar, sempre encaminhando a sua conclusão entre 19 e 20 horas. Mesmo com um número menor de pessoas que no começo, quando o horário se aproxima das 19 horas, já se percebe o movimento de algumas pessoas se organizando para irem às suas casas descansar, porém não existe uma demarcação de fim. Sempre ficam algumas pessoas ainda bebendo, festejando, tocando os instrumentos e dançando músicas variadas. Um ciclo se dissipa aos poucos sem um mandato específico por conta de outra atividade, ou de alguém com autoridade maior. Havendo até situações onde pessoas continuam a comemoração em outros espaços que não só o da festa em respeito à família com a criança recém-nascida.

Nas festas de celebração do samba na Mussuca percebe-se uma espécie de singularidade que caracteriza esse evento, assim como uma espécie de consciência da sua efemeridade por parte do espectador. Estar no samba evoca uma ancestralidade assimilada pela leveza do tempo que se presentifica no evento com previsão de finitude consciente. Além dessas características que perpassam a percepção dessa manifestação espetacular percebe-se um paradoxo: A consciência da sua extensão temporal vinda do passado por uma probabilidade de existência no futuro seja em sensações, seja em memórias está sempre aliada a um estado de convicção do tempo de duração, com previsão do término daquele momento espetacular (DUMAS, 2016, p. 50).

O samba apresentado nos palcos tem um período que varia entre 40 minutos a 1 hora sem a participação direta do público na roda e com limites temporais para começar e terminar. Às vezes, muito por conta do restante da programação do evento que o grupo participa onde divide espaço com outras atrações. É geralmente

em palcos ou espaços criados especificamente para que os diversos corpos se disponham como plateia (lugar de quem assiste) e lugar da apresentação, onde o Samba de Pareia realiza a sua função fora dos ritos de nascimento.

Na comunidade os espaços para a festa são os mais diversos, sendo realizada desde em áreas com o chão cimentado e a própria rua, até em chão de terra batida, onde, vez ou outra alguém aparece jogando água no espaço para baixar a poeira levantada durante a efervescência dos pés. Inclusive, nas apresentações na Mussuca é rara a presença dos tamancos nos pés das integrantes, elemento indispensável nas apresentações no palco. Sempre optam por usarem o que fica mais confortável e que aguenta o impacto que o corpo dá no atrito da madeira com o chão.



**Figura 56:** 'Visita' em diversos espaços. Foto: Leonardo Maia

Dentro da Mussuca o Samba ganha ares de liberdade para o seu desenrolar. Existem algumas regras como a dinâmica da roda que precisa ser respeitada para um melhor desempenho do grupo todo, onde é preciso ter cuidado com as trocas, o sapateado e o ritmo, para não comprometer a fluidez da circularidade, por exemplo. Mas a organicidade permite estar naquele tempo e espaço de forma horizontal com todos os participantes da festa, celebrando a chegada de mais um parente.

Às vezes, dependendo do envolvimento do(a) espectador (a) com a comunidade, pode até acontecer um convite para puxar uma rima no microfone. Como foi meu caso, onde preferi me manter como participante da roda, tamanha a responsabilidade da qual ainda me acho pouco competente.

Sabe-se que esse convite está associado a uma relação de circularidade que agrega os indivíduos envolvidos na celebração (saber orgânico) envolvendo quem faz e quem assiste numa possibilidade de pertencimento comum. Podemos localizar exemplos de festividades afro-brasileiras que se organizam com o propósito de diluir essa fronteira entre o espetáculo e a sua plateia. “O samba é assim, a capoeira é assim, o batuque é assim. Tudo que nós pensamos, cabe todo mundo, e de forma integrada” (BISPO, 2019). O que é diferente das relações que se estabelecem a partir de uma perspectiva segmentada, sintética (BISPO, 2019).

A ‘Visita’ está sujeita a um compromisso que envolve mais membros da comunidade e não só as integrantes do Samba de Apresentação. É uma celebração que depende de um aquilombamento composto: pelo desejo de realização da ‘Visita’ legitimada através da confirmação da mãe, pela presença do grupo Samba de Pareia com a sua responsabilidade de realizar esse rito com roda, música, dança e cachaça, e o comparecimento das(os) sambadoras(es) para somar e fortalecer a celebração de mais um membro do quilombo. A festa como um todo reforça o sentido de união para essas pessoas.

A liberdade dentro da ‘Visita’ também acontece no momento em que a roda ganha outras proporções e configurações. Enquanto lia a dissertação da pesquisadora Edeise Gomes, fiquei sabendo de outras disposições dos corpos no formato da roda, que não se resumiam somente a disposição das pessoas em circunferência sambando em sentido anti-horário. Algo que mais tarde tive acesso nas vezes que presenciei a celebração. A dançarina e pesquisadora, inclusive, fez a relação desse Samba com a chula, por exemplo, que em sua narração, “lembram o samba de roda baiano, na qual, aleatoriamente, um a um vai para o centro da roda” (SANTOS, 2017, p. 53).

As variações são reais, não só por que li e vivenciei. Uma vez Eugênia me falou sobre essas variações onde também se incorporam improvisações com o reisado<sup>59</sup>. A festa da ‘Meladinha’ não acontece exclusivamente para tocar e dançar o Samba de Pareia. Outros tipos de sapateados também podem ser inseridos no decorrer da festa. Como afirma Eugenia,

---

<sup>59</sup> Celebração festiva-religiosa que, em muitos casos, é caracterizada pela disputa de dois “cordões” (o azul e o encarnado), orientada pelas “figuras” de “Seu Mateus” e “Dona Deusa”. Muitas vezes, essa disputa é marcada por um sapateado intenso.

A gente tá brincando e não é só o Samba de Pareia que pode se brincar, a gente também coloca o reisado, tá entendendo? E coloca um sapatadozinho, uma coisa assim... A gente inventa aquilo ali na hora. É isso. Esse sambado que entra e que sai, né? É do samba mesmo, que tem uma música, né, que a gente samba pra frente e depois vira as costas pra dentro da roda e faz para o público (EUGÊNIA, 2019).

#### 4.4.2. A PRESENÇA DO HOMEM

Pelo que foi dito por Têca e Ilza, o samba de pareia tem uma forte ligação com o universo feminino que existe dentro da Mussuca. Desde a origem da celebração do nascimento, que se iniciou com as mães do povoado e até hoje onde a decisão da mãe é o elemento que define se acontecerá ou não a ‘Visita’.

Mas houve um fator que determinou a pouca presença do homem dentro do samba hoje em dia. Antigamente todo mundo participava do samba, mas os homens começaram a sentir ciúmes das mulheres por dançarem também com outros homens que não fossem seus maridos. Hoje em dia ainda se encontra um ou outro homem sambando na roda de “Visita”, mas é coisa rara. Leninha relata que:

as mulher ia ter neném, com quinze dias era a ‘Visita’. Quem forma o par, naquela época, era o homem com a mulher. (...) Aí os homens sentia ciúme do outro de tá pegando assim na mão pra sambar. Aí ficou sambado mulher com mulher. Os homens foram tudo saindo. Mas hoje ainda tem uns que entra na roda (LENINHA, 2019).

Essa informação passada por Leninha e a predominância da organização feminina existente, não só nessa celebração festiva que é esse Samba, mas todas as ações dessas mulheres na dinâmica cotidiana da Mussuca, percorridas no percurso desse texto, me faz lembrar o quanto as mulheres negras também foram capazes que desenvolverem outras perspectivas culturais, conforme diz Adilson Moreira:

contrariamente ao processo de individualização pedido na vivência da rua, as mulheres negras que desenvolviam atividades profissionais como lavadeiras e quituteiras reverteram esse processo ao serem capazes de formar grupos culturais que tinham como fonte o samba e a religião (MOREIRA, 2016, p. 27).

A história desse samba quando contado pelas próprias mulheres que o fazem, me mostram uma outra dinâmica que não está atrelada somente ao fazer artístico e cultural. É pela vivência histórica que consigo compreender que a realidade dessas mulheres e, conseqüentemente das pessoas desse local, é singular, mas se comunica com um contexto global. Isso se aplica não só quando o grupo sai para fazer suas apresentações em eventos culturais, mas também nos momentos em que descubro como se estabelecem as relações sociais e as negociações que elas precisam aplicar no contexto trabalhista (o trabalho na maré e as relações capitalistas que atravessam essas pessoas em momento de espetáculo), como também os signos existentes na celebração da 'Visita'.

Retornar para essa prática na intenção de refletir sobre o seu contexto espetacular também é considerar que existe uma dinâmica híbrida entre as dinâmicas do Samba de 'Visita' e as apresentações do grupo Samba de Pareia em eventos fora da Mussuca, que aqui será retratado através de alguns relatos sobre o samba no Encontro Cultural de Laranjeiras e no projeto Sonora Brasil do SESC.

#### **4.5. SAMBA DE APRESENTAÇÃO NO ENCONTRO CULTURAL DE LARANJEIRAS**

O Encontro Cultural de Laranjeiras é um evento festivo que surgiu em um período de governos militares no Brasil, no ano de 1976, quando o folclore, o patrimônio arquitetônico das cidades históricas e o artesanato eram expostos nacionalmente e difundidos nos grandes festivais culturais criados em diversos estados durante a referida época (DANTAS, 2015, p. 157).

Nessa festa podemos encontrar uma diversidade de expressões artísticas tradicionais que se apresentam em palcos, espalhados pela cidade ou em cortejos pelas ruas. O referido encontro também recebe apresentações teatrais de grupos sergipanos e shows de bandas locais e do circuito nacional que se apresentam durante o dia, com maior concentração no período noturno.

A consolidação do evento também se deu em virtude de um simpósio que se debruça a discutir temas diversos que se modificam em cada edição, atravessados por questões relacionadas ao folclore e a culturas populares, como afirma Luciana Aguiar em seu livro "Celebrações e estudo do folclore brasileiro".

O Encontro Cultural de Laranjeiras foi consolidado, principalmente, através do simpósio, que promove pesquisa sobre folclore e cultura popular; e através de apresentações de manifestações folclóricas tradicionais, principalmente danças e folguedos (AGUIAR, 2001, p. 25).

A pesquisadora sergipana Beatriz Góis Dantas registra, na introdução do livro *Corpo Negro*, que o Grupo Samba de Pareia foi inserido na festa no ano de 1997 participando em uma categoria destinada aos grupos parafolclóricos por se enquadrar como entidade de apoio a idosos. Explica que essa categoria é destinada a coletivos emergentes cuja prática se distinguia grupos mais antigos e que por isso eram considerados mais autênticos e tradicionais (DANTAS, 2016, p. 11).

Edeise Gomes também nos relata, com base na sua experiência como apreciadora do “encontro”, como se dá a participação dos grupos dentro do evento com base no seu relato referente à 44ª edição do evento.

O Encontro de Laranjeiras acontece há 43 anos e participam quase todos os grupos de cultura popular de Sergipe, os quais saem em cortejo pelas ruas da cidade e se apresentam em lugares tradicionais do percurso: casa de D. Luiza, em frente da Igreja e em um palco construído para esta grande festa (SANTOS, 2016, p. 44-45).

No ano de 2008, tive o meu primeiro contato com o Encontro Cultural de Laranjeiras. Recém iniciado no Teatro (comecei meus primeiros trabalhos como ator no fim de 2007), fiquei extasiado com a força do evento em reunir tantos grupos de cultura popular em um mesmo lugar. Foi nesse local que tive os meus primeiros contatos com o Samba de Pareia.

A participação do Samba de Pareia acontece durante três dias no evento. Na sexta-feira, quando participa, junto a outros grupos da cultura popular, de um cortejo que faz parte da festa como uma espécie de celebração de abertura oficial do festejo. Quase sempre essa etapa é finalizada pelo discurso do prefeito da cidade junto com outras autoridades políticas do município e do estado, em um palanque.

No sábado o grupo se apresenta no palco. Mas especialmente nesse ano de 2019 a sua passagem estava marcada, na programação do evento, para ser um cortejo nas ruas da cidade. E no domingo, novamente o Samba de Apresentação se une aos grupos do começo do festival para fazer um outro cortejo pelas ruas da cidade que também funciona com o encerramento da festa- procissão que sai da

igreja de São Benedito. Um cortejo que acontece por volta das 16h da tarde com vários grupos finalizando as atividades do Encontro Cultural de Laranjeiras.

Referente ao cortejo desse ano, as memórias de Leninha fazem com que ela se recorde que não foi bem recebida no evento. Ela traz como referência o seu primeiro dia de participação no Encontro Cultural. Relatou como o grupo Samba de Pareia foi tratado:

não foi ótimo, não. Por que naquele dia que a gente foi, a gente ficou esperando a vida toda lá. A gente em pé. Você tava lá não foi? Ficou lá esperando o prefeito. Num foi o prefeito? Um negócio assim, num foi? (LENINHA, 2019).

Passei a semana me organizando para poder acompanhar o Samba de Pareia durante todo o 44<sup>o</sup> Encontro Cultural de Laranjeiras. E no sábado estava lá para prestigiar o Samba de Apresentação. Ao descer do ônibus, as mulheres tinham somente, para acompanhá-las, uma pessoa da organização com uma caixa de água para elas, que pela quantidade de integrantes e a quantidade de copos, julguei ser insuficiente devido ao tamanho do esforço físico feito pelas sambadeiras.

Essa mesma pessoa que estava responsável pela água, estava somente responsável por isso. Vi as mulheres do samba perdidas sem saber para onde ir. Estavam até em dúvida se era para cortejo ou apresentação. Quando perguntei para Cecé se alguém havia dito ao menos onde elas podiam começar, a mesma, me informou que uma pessoa da organização tinha dito que era pra fazer pela cidade, sem ao menos dizer por onde começar.

Em meio àquela profusão de atrações acontecendo ao mesmo tempo em diversos locais da cidade que envolvia desde cortejos e oficinas, até shows em palcos e apresentações de teatro, ficava realmente difícil saber por onde começar. O cenário era caótico. E isso não era só uma percepção minha, era também uma indignação das pessoas que estavam esperando o Samba de Pareia começar. Fomos caminhando em direção ao palco onde estavam acontecendo outras apresentações.

Todos os anos o Samba de Pareia participa com essas três tradicionais apresentações. Mas no fim das contas, só recebe pagamento de um cachê. Um cachê para três participações.

E quando a gente, eu não, a Cecé, que dá o preço, o cachê, que pede um preço, eles não dão. Dão pouco. E quando vai receber é cortado. Diz que: 'É não sei o que, não sei o que...'. (...) O cachê é dois mil reais e mesmo assim cortado. Por que o cachê só é mantido no domingo que vai pro palco", "E os outros dias que vocês apresenta?", "É de graça" (NADIR, 2019).

Esse cachê só vale para o momento em que o grupo apresenta no palco. A verdade é que esse valor é o equivalente a uma participação do Samba. Segundo as próprias integrantes, existe uma flexibilidade em relação a participação individual nos dias em que não tem cachê.

O único cachê que vale é o da apresentação. Quando for sambar ali no palco é que vale. A gente pode ir duas, três vezes, mas só paga aqueles cachê da apresentação. Se disser assim: 'Hoje é sexta, vai sair.' Vai quem quer. Quem quer pode ir, quem não quer não vai. Agora no dia que é assim... a apresentação é hoje, por exemplo num domingo ou num sábado, aí tem que ir pelo grupo apresentar. Por que o que tá valendo dinheiro é aquela apresentação. Não é aquele que a gente tá um dia antes. (POPÓIA, 2019).

Quando na verdade, o grupo comparece em peso todos os dias no evento e com a mesma disponibilidade independente de cachê, pois para elas outros estímulos movem a participação no samba. Outros valores que são invisibilizados pela consciência tranquila das instituições que guardam a ideia de cultura dentro do que acham que é necessário para a visibilidade do Samba e Pareia, o que não ameniza em nada o ato e o fato que é esse descaso.

Já foi dito aqui o quanto o samba é puxado devido ao esforço físico. Os joelhos pedem socorro. Por inúmeras vezes, mesmo estando cansadas da maré, as sambadeiras ainda encontram força pra chegar em casa, se arrumar e ir sambar nos eventos em que o grupo é chamado para participar. É o que nos afirma um breve diálogo entre Maria Lúcia e Popóia.

**MARIA LÚCIA:** Tinha fase do ano que a gente chegava da maré, era chegar, tomar banho, vestir a roupa e ir simhora pra sambar.

**POPÓIA:** Era. Tinha hora que me encabulava. Vixe! Eu não vou, não. Vou não!

Quem está de fora, a plateia no caso, é interessante compreender que o valor dado a essas mulheres não atende de forma justa ao que elas representam para a cultura sergipana. É o que afirma Ilza em uma conversa que tivemos. Era notória a sua insatisfação quando falou sobre o tratamento que o grupo recebe no evento.

Falar a verdade. Por que é uma coisa trabalhada e como é uma coisa tão trabalhado pra gente... e que eles não dão valor, não. Eu acho que, na minha opinião, nós não somos valorizadas. Sobre eles. Por que não pagam um bom cachê. Uma coisa que a gente fique satisfeita. É aquelas coisa precária. É isso. (...) Tem que ter mais respeito com a gente que nos brinca três dias. Só paga por uma (ILZA, 2019).

Isso porque a participação do Samba de Pareia também tem um peso para a própria prefeitura. Se acontecer, por algum motivo, a ausência do Samba de Pareia Ilza diz: “Encontro Cultural não ter apresentação do Samba de Pareia e do São Gonçalo é uma fraqueza pra o prefeito” (ILZA, 2019).

Me vem à mente, novamente, a situação de Leninha esperando, já há pouco mais de 1 hora a chegada de todos os “poderes” governamentais para a fala de abertura do 44º Encontro Cultural de Laranjeiras, e a partir daí começar o tradicional cortejo que dá início à celebração da festividade. Com o rosto um pouco cansado, mas com a fala bem conformada, me disse que tinha passado o dia inteiro trabalhando no preparo do que ia vender na feira, na manhã seguinte.

Ela conversava sobre os afazeres que tinha que dar conta depois de cumprir com a função do grupo para o evento naquele momento. Contou que já estava pensando que ao sair de lá ia tentar dormir um pouco para levantar às três horas da manhã e arrumar o que conseguiu pescar durante a semana para ir em Aracaju e vender no sábado.

Após a venda, que se encerra depois do fim da manhã, ela ia voltar pra casa, comer e retornar ao evento para se apresentar novamente com o Samba de Apresentação. Quando fui ver no relógio, já marcava mais de 40 minutos de atraso para o início do cortejo. Descansar mesmo? Só no sábado pela noite. Sem contar a apresentação do domingo. A tradicional terceira apresentação dentro do evento.

A insatisfação de Leninha encontra eco também na fala de Eugênia quando afirma que o retorno financeiro é irrisório e oscila entre 2.000 e 1.500 para todo o grupo. O relato dela me faz refletir sobre como a dinâmica mercantil influencia na

forma como grupo compartilha os bens, nesse caso, materiais. Construindo necessidades, inclusões e exclusões por parte das integrantes, para elas próprias.

A gente sai de casa pra receber esses tipo de coisa? Só porque paga um cachê de dois mil reais ou de mil e quinhentos. É dividido pra todas as componentes. Menos de cem reais, oitenta reais... O samba é assim, você só ganha se você participa, se você não participa, você não ganha. Se você está sambando, vai ganhar, se você não foi, você também não ganha. Antigamente não era assim, não. Antigamente, tinha seus problemas, e hoje eu não tô podendo ir, era pra todo mundo. Mas depois mudaram a regra. Só vai ganhar quem brinca, quem não brinca também não ganha (EUGÊNIA, 2019).

Compreendo o fato da divisão ser somente para quem for se apresentar, dada a quantia que resta para cada integrante, por que sei que “Se não for o grupo todo, dá um pouquinho. Mas se for o grupo tudo não dá nada” (POPÓIA, 2019). O tratamento que é ofertado ao grupo durante os festejos do Encontro Cultural de Laranjeiras é o que se torna mais recorrente nas queixas sobre o evento. A falta de importância dada ao Samba de Pareia e a discrepância com o discurso da organização municipal, está evidente no relato de Cornélia:

Ói! O que eu acho que eles não tem importância com os grupo daqui. É tudo doido pelos grupo, mas quando chega o dia do Encontro Cultural, qual é a obrigação deles? É perguntar o que os grupo precisa. Mas eles não faz. É só isso que eu acho ruim. Por que se a gente quiser uma roupa nova, a gente tem que comprar. A gente compra o pano. Compra e paga. É isso que eu acho ruim. Só isso (CORNÉLIA, 2019).

Não é só isso, Dona Cornélia. O melhor, talvez, seja dizer: ‘É tudo isso’. Por que se formos cogitar que o evento se posicionasse preocupado com a demanda de cada grupo, no mínimo, estávamos legitimados a pensar qual é a parcela de contribuição das instituições nas relações que envolvem dinheiro entre as próprias sambadeiras. E como essas relações fazem com que as participantes do Samba de Apresentação cheguem ao ponto de considerar digna de cachê somente as que se apresentam. Mesmo sabendo que algumas não vão, muitas vezes, por saúde ou outras atribuições.

Será que seria o caso de se pensar em cachês específicos baseados na quantidade de integrantes e nas demandas singulares de cada grupo que compõe o evento? É uma demanda muito específica para todos os grupos folclóricos

receberem a mesma abordagem de pró-labore quando na verdade, cada grupo tem a sua demanda.

Acredito que as bandas de grande alcance na mídia, recebem cachês diferenciados para se apresentarem durante o Encontro Cultural. Elas arrastam uma multidão de apreciadores, que lotam a cidade no período da noite. Será que essa quantidade de pessoas deve ser o motivo para a discrepância de investimentos em relação aos grupos da cultura popular que se apresentam durante as manhãs e tardes do referido evento?

As mulheres do Samba de Pareia apontam vários problemas que sempre ocorrem da mesma forma. E essa situação não se resume somente ao cachê mal pago ao grupo samba de pareia. As reclamações estão em outras questões, como a falta de água e de um lanche apropriado.

O Encontro Cultural é sempre assim. (...) Então se é assim um folclore que já está sendo escalado pra todo ano a gente ir, então, a gente vai, mas não é essas coisa assim tão maravilhosa, não. O problema da gente, a gente não somos bem recebida, a gente passa sede às vezes, o lanche não é essas coisas. Pega um sanduiche de pão e salsicha e um copo de refrigerante(...) Não melhorou nada (EUGÊNIA, 2019).

Nos outros dias em que o grupo apresenta sem cachê, a apresentação fica por conta, praticamente, do lanche, que já “não é lá essas coisas”, como foi dito. Acredito que vale a pena fazer uma comparação com a recepção dada aos artistas que estão no mercado nacional, difundidos nas grandes mídias e pensar se o camarim dessas bandas também comporta essa mesma estrutura. Seria leviano cobrar um tratamento que horizontalizasse as relações entre a organização do evento e todas as atrações?

Sei, pelas queixas das próprias sambadeiras, que o tratamento dado aos chamados grupos da cultura popular, que se apresentam no Encontro Cultural de Laranjeiras, nesse caso o Samba de Pareia, é diferente do tratamento dado as grandes bandas que fazem seus shows no período da noite. Momento em que a cidade, como já disse e repito, lota de pessoas tanto de dentro de Laranjeiras e imediações, e também do restante do estado.

Vem à mente algumas lembranças de agentes, alguns até conhecidos meus, que se queixam quando convidam o grupo Samba de Pareia, ou até mesmo Nadir, para participar de algum evento, e se surpreendem com a cobrança de cachê. Falam

que antigamente os mestres da cultura popular e seus grupos não cobravam para participar de eventos fora de sua comunidade. A reclamação sempre vem acompanhada da frase “Antes elas faziam por amor. Agora só participam se tiver dinheiro”.

Acredito que a nossa soma às causas que compõem a reivindicações dessas mulheres, que em certa medida também se comparam a realidades de outros grupos da cultura popular, não deva ser somente na louvação ao samba que é apresentado e difundido para além do território mussuquense. Julgo que precisamos nos apropriar de todas essas queixas como sendo nossas também, fazendo com que elas sejam mais escutadas e revistas.

Dessa forma, suponho que estejamos valorizando não só a nossa cultura mais também quem detém os seus saberes e fazem com que se mantenham vivos costumes e práticas que estão para além da moldura do espetáculo, e sim a realidades que se constituem a partir de questões sociais, políticas, históricas que cruzam constantemente a existência dessas pessoas.

Para mim, a conclusão de tudo o que foi dito sobre o Samba de Pareia e o Encontro Cultural de Laranjeiras, está na fala de Nadir que também é conhecida por seu posicionamento de enfrentamento ao tipo de tratamento recebido pelos grupos de culturas populares. Ela demonstra o seu posicionamento no relato a seguir:

Sobre o Encontro Cultural eu vou falar uma coisa agora. Agora eu acho assim que os prefeito da comunidade eles não dá pouco ligonça à cultura. Grave aí! Tá gravando? POUCA LIGONÇA A CULTURA! Antigamente os prefeito tinha consideração. Respeitava a cultura, por que só tem Encontro Cultural, mode a cultura. Não é banda que fez Encontro Cultural, não. Foi o grupo folclórico que fez o Encontro Cultural de Laranjeiras, mas hoje em dia o prefeito gasta o dinheiro da gente cas banda. Por que as banda quando vai tocar, já vai ganhando dinheirão e nois apresenta três dias, só um dia que a gente ganha e é uma esmola. Pra mim é uma esmola. Por que você fazer show três dias e ganhar cem reais é uma vergonha. E o dinheiro das banda é sessenta, oitenta mil reais, e já vem já com meio dinheiro deles, né? E nois? O prefeito de Laranjeiras ele não respeita a cultura. Se fosse por ele a cultura de Laranjeiras já tinha caído. E tem muitos grupos aí que não representou, a farta sabe de que? De roupa e de equipamento, chinelo, vestido, chapéu, fita... Não representou por que não teve como representar. Que não ia representar nua com a roupa apertada e desapregada. Por que o prefeito não deu nada. Eu mesmo não sei quem é essa secretária de cultura de Laranjeiras. Eu não tenho consideração à secretária de cultura de Laranjeiras por que não resolve nada pela cultura. Então hoje em dia só quer as bandas. (...) Gasta muito mais. Nois como gasta pouco eles não quer. (...) Por que o direito de nois eles dá a

quem vem de fora. Isso eu acho muito ruim. E eu me sinto muito ofendida com isso. Por que banda nenhuma não faz cultura, não. Quem faz o Encontro Cultural de Laranjeiras foi enviado pelo grupo São Gonçalo do Almirante. O primeiro ano que meu pai viajou pra Brasília. Depois, de lá pra cá, foi que começou o Encontro Cultural de Laranjeiras. Os outros prefeito respeitava mas esse de agora, não respeita, não (NADIR, 2019).



**Figura 57:** Nadir. Foto: Leonardo Maia

#### **4.6. SAMBA DE APRESENTAÇÃO NO SONORA BRASIL**

Desde o ano de 1998 o SESC desenvolve um projeto intitulado Sonora Brasil que consiste em difundir, a partir de circulação nacional, a produção de alguns agentes da cena musical brasileira com o intuito de proporcionar à população o contato com a diversidade sonora artística.

Outro foco que o projeto aponta é o de valorização da autenticidade dos intérpretes em relação à sonoridade de suas obras. O SESC, que aponta essa iniciativa como uma colaboração para a memória da cultura musical do país, desenrola esse projeto de circulação musical, a cada edição, a partir de temas que remetem a aspectos relacionados ao desenvolvimento musical do país, lançando maior atenção à música de concerto e à música de tradição (SESC, s/ a).

Desde o ano de 2011 a circulação é planejada bianualmente, o que fez com que no ano de 2017 e 2018, a partir do tema Na Pisada Dos Cocos, o projeto recebesse a participação do grupo Samba de Pareia.



**Figura 58:** Cartaz do Sonora Brasil. Fonte: <https://bit.ly/2ON6cOy>

#### 4.6.1. PROCESSO DE SELEÇÃO DO SAMBA<sup>60</sup>

Antes de ser selecionado o Grupo viajou para fora do estado de Sergipe para apresentar o Samba de Pareia em um evento onde se encontraria toda a curadoria do SESC responsável pela seleção de artistas e/ou grupos para o Sonora Brasil. Mesmo tendo mandado um vídeo, Bosco apostava nessa apreciação ao vivo do Samba de Pareia como o chamariz que garantiria a sua seleção no projeto. Foi ele que acompanhou o grupo nessa viagem.

Em uma reunião, antes da apresentação, as mulheres foram orientadas sobre o caráter da apresentação que se diferenciava das outras que já tinham sido feitas. Como o foco era direcionado a questões relacionadas a musicalidade, voz, sonoridade... era necessário que alguns acordos fossem feitos entre a instituição

<sup>60</sup> A maioria das informações referentes ao projeto e a inserção do Samba na circulação, foram retiradas a partir de entrevista com João Bosco Santos. Técnico de Cultura Popular e Supervisor de Cultura do SESC Unidade Siqueira Campos – Aracaju/SE.

SESC e o Samba de Pareia. Isso para que o grupo se enquadrasse aos parâmetros avaliativos do projeto.

A apresentação do grupo foi um sucesso e fez com que a curadoria toda entrasse no embalo do Samba de Pareia o que garantiu unanimemente a aprovação e seleção do grupo sergipano no projeto.

#### 4.6.2. REORGANIZAÇÃO DO GRUPO

Para o Samba de Pareia participar da circulação do Sonora Brasil precisaria haver uma redução na quantidade de integrantes. Segundo informações passadas por Bosco, o financeiro do SESC não poderia arcar com o deslocamento de todo o grupo, o que fez com ficasse a cargo das próprias mulheres do Samba fazerem uma seleção interna que delegaria quem iria viajar e quem ficaria.

Segundo Cecé, as resoluções sobre o assunto foram feitas em roda. Disse que houve um respeito em relação ao sentido que a roda corria (anti-horário), e assim foi se organizando na medida em que as pessoas mostravam a sua disponibilidade mediante a um roteiro já fechado pelo SESC para o primeiro ano de circulação dessa edição do projeto. Ela relata que:

ficamos em círculo. Começou da direita pra esquerda. Se fosse selecionar ou então as pessoas que estavam no círculo dissesse 'Sim', eu não iria. Por que quando chegasse a minha vez, não dava mais pra mim ir. Foi perguntando 'Você vai?' 'Não', 'Você vai?' 'Não. Eu tenho isso.', 'Você vai?' 'Não aconteceu isso, aquilo outro'. Aí quando chegou na minha hora eu disse que ia, Luzia disse que ia, Maria Lúcia disse que ia, Acrizio, Cornélia, Nadir, Popóia, Lena, Tui, Edenia e Normalha disseram que ia. E Marizete, ela disse que ia também. Aí completou doze pessoas (CECÉ, 2019).

Por conta de limitações de saúde dos parentes uma boa parte das integrantes não pôde participar da circulação. Foi o caso de Elisa, que não pode ir por conta do esposo que sofre com diabetes. Mesmo querendo muito participar do projeto, ficou com receio de deixá-lo sozinho.

Eu não fui por que tava com o esposo aqui doente, ele tava com o diabetes dele muito forte demais. E tive medo de eu sair e deixar ele sozinho, e a doença só ataca de noite, né? Eu aí não fui. Aí eu queria. Mas não fui por causa dele. Se não fosse ele eu tava no meio (ELISA, 2019).

O mesmo se repetiu para Ilza, só que no seu caso a atenção se voltou para os cuidados de seu filho que estava passando por um processo de tratamento que culminou na amputação de sua perna. Me disse que “Enquanto as meninas tava pra lá, eu tava só nos hospital” (ILZA, 2019).

Com o grupo reconfigurado para a circulação, deu-se início ao processo de adaptação do samba. Foi nesse momento em que houve a inserção de textos elaborados por Bosco, funcionário do SESC, que funcionavam como falas a serem pronunciadas pelas integrantes do samba.

Em relato, Nadir narra como e por que foram necessárias as mudanças, apontando as diferenças entre o Samba que é feito dentro dos eventos culturais do estado em relação à nova proposta, a qual o grupo estava sendo orientado.

Por que quando a gente vai apresentar no palco aqui em Sergipe é o grupo todo, é as pessoa que participa todo. E lá só foi onze. Aí teve mudança, né? (...) Parava um pouquinho pra informar como o grupo era. As menina também. Todo mundo falava. Pra explicar como foi que começou o grupo, como era o grupo (NADIR, 2019).

O Samba de Pareia passou, mais uma vez, por uma readaptação em sua forma de apresentação externa ao povoado Mussuca, que se estruturou a partir de processos de ensaio que aconteciam duas vezes na semana, a partir da visita da instituição representada por Bosco. Como explica Eugênia em relato, a interferência externa modificou a forma de sambar. Fala que as paradas entre uma música e outra serviam para descansar, mas era um momento em que elas iam se “explicar” para o público, por meio dos textos decorados. Uma fala que tinha o intuito de apresentar a origem dessas pessoas e do samba.

O Samba de Pareia diferente foi um projeto que fizeram no Sonora, né? E o rapaz ele modificou o jeito do sambar. Mas o Samba de Pareia é normal, só que teve algumas coisinhas que ele modificou. A diferença foi assim, era que a gente sambava e agente parava um pouco, a gente ia se explicar, né? Dizer da onde era que era. Era o povoado Mussuca município de Laranjeiras. E quem fez esse gesto do samba ser foi Bosco (...). Muito bom. Que a gente tem assim... descansa das pisadas (EUGÊNIA, 2019).

Faz-se importante lembrar que na ‘Visita’ o samba acontece a partir de outra dinâmica. Existe uma liberdade em entrar e sair da roda sem a imposição contratual de ter que tocar mesmo cansada, querendo repousar. No caso desse projeto do

SESC, o grupo fez diversas apresentações (108 no total) no período de dois anos, segundo informações passadas por Bosco. Isso me puxa pela memória uma afirmação de Cornélia:

a diferencia é por que na 'Visita', a gente tá ali, pode descansar, né? E no palco, assim fora, a gente tem que continuar até a música acabar. É pau. Por que na 'Visita' a gente descansa, sai, se senta (CORNÉLIA, 2019).

Leninha narra como ficou a sua participação dentro da reconfiguração do Samba de Pareia que, aproveitando para mostrar que cada integrante escolheu o que queria falar mediante as falas pré-estabelecidas pelo próprio SESC.

Era pra descansar mais a gente. Por que tinha a fala. (...) Depois que a gente terminava de sambar, a gente tinha a fala, depois da fala tinha outra sambada. Aí eu dizia meu nome, me apresentava, né? Dizia a minha fala. A minha fala era assim: 'Meu nome Elenildes. Eu gosto muito de sambar no Samba de Pareia por que é um samba muito bom de se sambar. É um samba que dá muita energia na gente. E se vocês tiver interesse de aprender com a gente, só é subir aqui no palco.' (...) Cada quem escolhia a sua frase. Eu tinha uma fala, Tui tinha outra, Cecé tinha a dela, tia Luzia tinha a dela. Cada uma das onze tinha a sua fala (LENINHA, 2019).

A inserção do texto decorado e dito durante a apresentação foi algo que para as mulheres apareceu como um benefício por conta do cansaço de um corpo que carrega a existência entre sambadas, pescadas, ladeiras... Maria Lúcia, por exemplo, relata seu agrado com a adaptação. Refere-se ao "novo" samba como uma concepção de um outro indivíduo externo ao grupo e a comunidade, aproveitando para falar também de outra disposição espacial que difere da roda como já sabemos que acontece no samba de 'Visita' e no samba dos palcos, de uma forma geral. "Por que o dele descansava um pouco mais a gente. Já não foi a roda. (...) Era quatro de um lado e quatro do outro. (...) Tipo um 'v'." (MARIA LÚCIA, 2019). O que podemos ver também através de um relato mais explicativo de Cecé.

Os técnico do SESC, da cultura. Ele fez assim, um manejo pra que as pessoa não se cansasse muito por que a gente ia sambar todos os dias. Aí ele fez uma troca. Tem música que a gente canta... a gente responde e na hora que Nadir ia cantar é que samba. Por que ali era a maneira de descansar por que era cinquenta minutos e se

fosse sambar cinquenta minutos direto era muito cansativo por que no próximo dia já ia de novo (CECÉ, 2019).

As mudanças não ficaram somente na adaptação espacial e na inserção dos textos decorados. O SESC também adaptou diretamente a forma de se sambar em par. É o que me relata Bosco quando expõe que:

Algumas músicas elas sambavam como sambam nas apresentações delas, trocando o tempo todo. E outras não. Outras músicas a gente fez um formato diferente, em que elas sambavam apenas uma de frente pra outra e voltavam pro lugar (BOSCO, 2019).



**Figura 59:** Samba Modificado. Fonte: <https://bit.ly/2ZGSmON>

Por elas, até entendo o fato de terem sido boas as adaptações para o projeto em relação às pausas entre as músicas, mas reflito também o que pode ocorrer em relação as propostas externas a Mussuca que interferem no samba (mesmo sabendo do envolvimento do SESC com a produção cultural e artística do povoado)<sup>61</sup>. Me senti muito provocado pela colocação de Têca, que relata a sua

<sup>61</sup> Em relato, Bosco expõe que “Antes desse projeto a gente (se referindo ao SESC) tem um respeito muito grande pela Mussuca, né? Na Mussuca você tem o Samba de Pareia, você tem o São Gonçalo, lá também você tem o Samba de Coco, você tem o Reisado, você tem também o Reisado de Nadir, né? Que é o Reisado das meninas. Mas também você tem um outro reisado, que é o Reisado Flor do Lírio. Quer dizer, a Mussuca é um celeiro muito forte da Cultura Popular, né? Então a gente sempre que realizamos os projetos de Cultura Popular. a gente sempre convidou a Mussuca pra participar e em especial o Samba de Pareia e o São Gonçalo. Sempre, né? O São Gonçalo muitas vezes não podia por conta do trabalho deles. Os homens trabalhavam. Enfim, não podia. Mas o Samba de Pareia sempre participou dos nossos projetos. Então a gente criou Roda de Mestres, a gente convidou Nadir pra fazer parte de uma roda de Mestre. Enfim, a gente sempre deu um grande espaço ao Samba de Pareia”.

dificuldade em acompanhar o samba e atribui essa dificuldade ao processo de adaptação ao qual ele passou durante a circulação.

Ói! Depois que essas meninas viajaram, esse grupo viajou, elas vieram com um samba tão diferente de lá 'desses lugar' que eu merma... A gente foi apresentar em Aracaju, elas tava sambando e eu não acertava o par de jeito nenhum. (...) Eu não acertei, não. Não acertei de jeito nenhum. Nem acertei e num sei como é. Fiquei perdida nesse meio (TÊCA, 2019).

Por mais que a pisada continue a mesma, acredito que a intensa jornada de separação entre as integrantes também pode ter influenciado no desenvolvimento do samba para as outras pessoas envolvidas que acabam não conseguindo acompanhar o fluxo das adaptações por não terem participado desse processo ligado ao SESC. Acredito que Têca esteja se referindo aos vestígios do espetáculo do Samba de Pareia preparado especificamente para o Sonora Brasil que ficaram nos corpos que se distanciaram.

Quando assisti esse formato do Samba de Pareia, durante a aula inaugural do PPGCULT<sup>62</sup>, em agosto do ano de 2017, tive a impressão, muito por conta das minhas outras experiências com o samba em formato de apresentação externa a Mussuca, que estava vendo algo mais próximo a uma concepção sintética do samba. A diferença, a meu ver, entre essa concepção e as demais, é de que a inserção de elementos tão diferentes do que aquela memória de corpo já carrega referente a sua própria prática de anos, fez com que o samba parecesse mais 'rígido', menos fluido. O texto decorado e dito por elas, mesmo falando sobre o local e sobre o samba, me dava a impressão de que a necessidade de ser dito era muito mais por parte de uma demanda espetacular da instituição, que a própria necessidade de falar sobre a sua história.

De outro modo, em contraponto, a reformulação do samba em um formato mais definido de espetáculo pode ter tido a intenção de ser mais compreendido e melhor absorvido por diferentes plateias, desde quando o alcance das apresentações atingiu diferentes estados e cidades, públicos e espaços distintos. Ou seja, pessoas que não tinham conhecimento prévio sobre o samba de pareia compunham o perfil da maioria dos espectadores do projeto Sonora Brasil nas suas diversas apresentações feitas em todas as regiões do País.

---

<sup>62</sup> Programa de Pós-graduação em Culturas Populares da Universidade Federal de Sergipe-UFS.

#### 4.6.3. A ESPETACULARIDADE DO TRABALHO

Começo a pensar que essa categoria de análise referente a participação do Samba de Pareia no Sonora Brasil se divide também com o recorte do CORPO no TRABALHO. Refiro-me ao fato de estarem viajando, em uma lógica mais mercantil submetidas a um acordo contratual. O trabalho, também, significa mais estresse, mais diálogo com a vida capital, dos cumprimentos de horário, da produção, do cachê, das delimitações contratuais de uma forma geral. O Samba do Sonora Brasil implica a própria tensão da viagem, o chegar, o sair de casa, a hora para estar no teatro, a hora para terminar, a obrigação de falar tais textos. Todos esses elementos caracterizam aspectos mais rígidos aplicados ao samba. O que não abre margens para a espontaneidade característica do samba no povoado e o significado que ele representa para as integrantes do grupo.

A formação do grupo possibilitou maior visibilidade ao Samba de Pareia. Marcou presença por diversos festivais e mostras culturais pelo estado e também a nível nacional, através do Sonora Brasil. Entretanto, esse formato mais espetacular, também pode ser responsável por transformações negativas no sentido de fazer com que o grupo se envolva cada vez mais com uma lógica mercantilista que esvazia alguns valores dos quais estão presentes nas demais formas de apresentação.

A meu ver, esse formato serve, também, para legitimar uma vaidade nossa que alimenta a sensação de pertencimento cultural, pouco relacionado com a vida dessas fazedoras e os costumes em celebrar o nascimento ou comemorar o aniversário do grupo, dentro da Mussuca e todos os saberes que estão envolvidos nesses referidos contextos. A participação do Samba de Pareia dentro do projeto Sonora Brasil também representou benefícios por conta do dinheiro que entrou para o grupo. Depois de uma divisão que não foi somente referente ao número de participantes que viajaram, pois elas também consideraram mais uma “presença” no momento da divisão, referente ao total de participantes que circularam pelo projeto. O grupo fez um caixa e juntou essa verba que tem como destino a construção de um barracão do Samba de Pareia dentro da Mussuca. Espaço que muito provavelmente, empreenderá mais transformações futuras para o grupo, para as mulheres, para o povoado... Essas são pisadas que caminham para o futuro.

## 5. CONSIDERAÇÕES

Para tratar de ancestralidade, para tratar de festa, para tratar de ritmo, para tratar de coletividade, para tratar de tradução, para tratar de encruzilhada, para tratar de afrocentralidade, para tratar de dança, para tratar dos meus e para tratar de mim (SANTOS, 2017, p. 129).

A imersão no povoado Mussuca foi um elemento definidor e condutor dessa pesquisa. Não só como método, mas também como produção de pensamento que me fez (e ainda faz) refletir sobre corpos que cotidianamente se relacionam com deslocamento geográfico do local e que há anos carrega o peso e o prazer de sua existência, o peso da água potável e da pesca, no sobe e desce da ladeira e no balançar do corpo que samba.

Foi a experiência do com-viver que me fez transcender a condição de espectador de suas espetacularidade e atravessar e ser atravessado por realidades históricas da Mussuca. Percebi, adquiri e ampliei do entendimento do “ser quilombola”, a partir do que as próprias sambadeiras consideram e desconsideram sobre o assunto. Tal condição me deu outras dimensões sobre a realidade desses corpos.

Morar na Mussuca fez com que eu também desromantizasse meu olhar. Pude perceber o Samba de Pareia como espetáculo, como festa, mas também como fenômeno preñado de sentidos, muitas vezes não tão aparentes, não tão visíveis para um espectador “comum”. Ao aprofundar relações com a Mussuca e com o cotidiano das sambadeiras me deparei com uma realidade povoada por dinâmicas colonizadoras que tanto atuaram no passado, mas que também se perpetuam ainda hoje nas relações de exploração do trabalho. Entretanto, o Samba de Pareia sendo resistência ocupa uma parcela de reconhecimento histórico, afirmativo e identitário dentro da comunidade.

Esse trabalho, mesmo não tendo esse propósito como seu objetivo principal, funcionou em mim como uma trajetória de pesquisa marcada por uma descolonização mental. A relação dialógica, tendo o samba e a Mussuca como agentes atuantes em mim e eu como o autor da pesquisa, me fez compreender o Samba de Pareia como um disparador conceitual. Ou seja, considerando a sua cosmovisão, pude pensar diversas questões, inclusive transcendentais ao samba, ao quilombo. Questões relacionadas ao âmbito artístico, cultura, social e histórico do

corpo negro dentro de Sergipe, no Nordeste e conseqüentemente no Brasil. Pois sei que: “As memórias são conteúdos de um continente. De sua vida, de sua história, do seu passado. Como se corpo fosse o documento. Não é à toa que a dança para o negro é um momento de libertação” (NASCIMENTO, 2018, p. 333).

A minha questão com o corpo das mulheres do referido samba, nesse trabalho, é muito pontual. A intenção não é refletir de forma redutora sobre esse corpo, mas refletir a partir do que as mulheres narram sobre ele, o local, suas histórias e o próprio samba. Reflito a partir das percepções dessas sambadeiras sobre si mesmas e a partir da forma como veem o mundo.

Elas me auxiliam a expor também minhas percepções a partir do diálogo que estabeleço para além da espetacularidade do Samba de Pareia, percebendo-o efetivamente como um campo artístico e não preso e reduzido ao lugar imposto, muitas vezes, pela própria arte como sendo o “folclore”.

São corpos que pisam e marcam a terra para não se apagarem no solo do esquecimento. Um aquilombamento de mulheres que reverberam suas vozes para celebrar a sua (re)xistência e a de seus parentes. O que me faz sentir recém-parido por novos pensamentos sobre vida e sobre a minha história de corpo. É a partir da memória desse samba feito por essas mulheres, e narrado por elas, que me redescubro corpo também por dentro. Esse retorno me faz lembrar outras partes de mim que esqueci com o tempo.

A parcela de não espetacularidade que aponto nesse trabalho, diz respeito também a forma como essas mulheres apreenderam a lidar com as adversidades da maré e dela tirar o seu sustento. Uma relação que também é caracterizada pela resistência que esses corpos travam com as fábricas e empresas que interferem na vida dentro da maré e que limita as possibilidades de sustento para a maioria dessas pessoas que já vivem com muito pouco recurso financeiro. Um corpo que cobra justiça pela posse da terra de onde nasceu e se criou, e que conhecem tão bem.

Esse corpo de pareia carrega todas suas memórias à flor da pele. Tanto dor, quanto alegria. E isso me auxilia na busca por evidenciar particularidades desse samba em par. O que me faz refletir como ele se apresenta em cenas diferentes. E, também, como constituem as mudanças que atravessam o Samba de Pareia dentro e fora da comunidade.

O samba não ficou congelado no tempo. Falar de contemporaneidade nesse sentido, também é falar de passado. Pois para que o hoje aconteça o ontem

precisou existir. Esse samba veio se reconfigurando a partir de negociações que também auxiliaram a sua resistência ao longo dos tempos para além do território Mussuquense.

De abertura do ciclo junino no povoado, ele passou a ser, dentre outras formatações, um samba de celebração do aniversário do grupo que acontece no dia 24 de junho. É um momento de festa farta. Pronta pela fraternidade dos parentes. Celebração preparada pelo que essas mulheres arrastaram nos seus pés ao longo do tempo e também por oferendas trazidas por toda a comunidade na presença de seus corpos. Samba que queima como a fogueira que anunciou o nascimento de João Batista, o profeta bíblico.

Por falar em nascimento, também reflito sobre o samba de 'Visita', entre letras, batidas, bebidas e o que mais houver no fluxo de vida que rompe com a lógica espetacular e me traz dados sobre a história dessas mulheres que sambam e celebram mais uma vida no quilombo. É tanto saber repartido nesse momento, que apontar um futuro é um medo do qual não preciso ter. A abundância dessas memórias faz com que as minhas reflexões subam dos pés à cabeça, me engravidando a mente.

A partir do momento que o Samba de Pareia se transforma em Samba de Apresentação, ele é atravessado diretamente por outras dinâmicas. Dinâmicas mercadológicas que o beneficiam, mas também espetacularizam esse corpo que começa a orientar suas relações internas por outros valores.

Esse é um samba que também possui seus próprios conflitos internos. Que negocia acordos de ocupação de espaços para além da Mussuca e que também sofre impactos por conta desses acordos.

Percebo o corpo dessas mulheres quando estão em estado de espetáculo por conta da sua presença cênica que me salta aos olhos. Mas também da não espetacularidade quando fico sabendo do esforço que essas mulheres fazem durante as longas sambadas nos eventos externos ao povoado.

É o que faz refletir o espetáculo a partir da não espetacularidade, inclusive como crítica da minha concepção do que pode vir a ser espetacular a partir do olhar que lancei para o outro e também como uma crítica a forma que outrora concebi, tendo como exemplo o meu trabalho de conclusão de curso realizado na graduação em Teatro.

Não quero compactuar com nenhuma espetacularidade que pormenorizem esses corpos, essas histórias, essa cultura, esse modo de ser. Consciente de que alguns valores elevam, mas também subalternizam, sol a sol. Fazem satisfeitos e insatisfeitos, maré a maré. Constrói confortos e desconfortos, pisada a pisada.

Reconheço que a hora do erro chega a todo o ser humano. Como identifiquei em mim. Mas esse trabalho me fez reconhecer, também, a necessidade de reformatar meus posicionamentos resolutivos enquanto indivíduo que se comunica com várias esferas da sociedade (artísticas, culturais, existenciais, institucionais...) para, se preciso for, me corrigir com a intenção de ser menos tolo, menos infeliz e com menos culpa, no trato que disponho ao outro tão próximo a mim.

Por isso não convenciono legitimar os saberes dessas mulheres com a teoria acadêmica para satisfazer as premissas dos saberes sintéticos. Por que esses saberes orgânicos, não são saberes só de hoje, nem de ontem. Mas de todos os tempos. Ninguém sabe, precisamente, quando eles surgiram. Estão em constante transformação que só podem ser narrados, com mais propriedade, pelo corpo que faz e carrega essas histórias.

A partir do momento que me debruço sobre o Samba de Pareia para saber a sua história, vou sabendo de várias outras informações que me dão suporte teórico e conceitual para falar sobre o sistema escravocrata ainda vigente, sobre as realidades desse quilombo, sobre tradição e contemporaneidade e sobre o fazer artístico e cultural de Laranjeiras.

Eu busco ampliar a visibilidade dessas mulheres para além de quem ocupa lugares de liderança em uma tentativa de horizontalizar e também pluralizar saberes sobre o mesmo fenômeno. Isso está tanto para questões relacionadas diretamente ao grupo Samba de Pareia, entre as integrantes, quanto por parte de posicionamentos que tomei onde o vislumbrei somente pela figura de uma das suas líderes, Nadir. O que não deslegitima, mas evidencia saberes que se originam desse aquilombamento composto por várias partes e com inúmeros pontos de vista, que por vezes se complementam, mas também se distanciam. É preciso estar atento! Pois compreendo que:

Todo o ponto de partida filosófico é particular. O que pode ser entendido através da substituição da universalidade pela pluriversalidade. O que torna problemático defender um ponto de partida para a filosofia e eliminar todos os outros. Ora o processo de

colonização impetrado por povos europeus foi fundado na exclusão de povos indígenas do continente americano, na escravização dos povos negro-africanos e na redução dos não europeus, dos que não eram eurodescendentes, reduzidos à escala de menos humanos ou até de não humanos (NOGUEIRA, 2014, p. 59).

Um corpo que se entende quilombo, família, mulher. Que é atravessado por mecanismos de opressão social, mas que como água, se molda dentro dessas dinâmicas. Um corpo que queima em potencialidade, como fogo, no Samba de Pareia. Corpo que, com forte auxílio dos pés, corta o ar ligeiro na pesca da maré, quase sem afundar o pé na lama do mangue, puxando esforço de mulheres que carregam anos desse fazer braçal de cara ao sol. Pé que pisa firme e forte no chão do quilombo, no subir e descer ladeira, na casa das mulheres paridas, em meio a visitas e comemorações por mais uma vida na grande família quilombola Mussuca.

Meus pés agora pisam e refletem na existência de outros caminhos que suponho serem capazes de me levar ao encontro de fortes vestígios de passos que dialogam também com minhas histórias de hoje, e outras de muito tempo atrás.

## ENTREVISTAS

Entrevista concedida por **Báia** em 13 de abril de 2019. Entrevistador: Jonathan Rodrigues Silva. Povoado Mussuca, Laranjeiras, Sergipe.

Entrevista concedida por **Bosco** em 10 de dezembro de 2018. Entrevistador: Jonathan Rodrigues Silva. Aracaju, Sergipe.

Entrevista concedida por **Cecé** em 14 de abril. Entrevistador: Jonathan Rodrigues Silva. Povoado Mussuca, Laranjeiras, Sergipe.

Entrevista concedida por **Cornélia** em 14 de abril de 2019. Entrevistador: Jonathan Rodrigues Silva. Povoado Mussuca, Laranjeiras, Sergipe.

Entrevista concedida por **Edênia** em 13 de abril de 2019. Entrevistador: Jonathan Rodrigues Silva. Povoado Mussuca, Laranjeiras, Sergipe.

Entrevista concedida por **Elisa** em 12 de abril de 2019. Entrevistador: Jonathan Rodrigues Silva. Povoado Mussuca, Laranjeiras, Sergipe.

Entrevista concedida por **Eugênia** em 11 de abril de 2019. Entrevistador: Jonathan Rodrigues Silva. Povoado Mussuca, Laranjeiras, Sergipe.

Entrevista concedida por **Ilza** em 12 de abril de 2019. Entrevistador: Jonathan Rodrigues Silva. Povoado Mussuca, Laranjeiras, Sergipe.

Entrevista concedida por **Leninha** em 11 de abril de 2019. Entrevistador: Jonathan Rodrigues Silva. Povoado Mussuca, Laranjeiras, Sergipe.

Entrevista concedida por **Luzia** em 14 de abril de 2019. Entrevistador: Jonathan Rodrigues Silva. Povoado Mussuca, Laranjeiras, Sergipe.

Entrevista concedida por **Maria do Côco** em 13 de abril de 2019. Entrevistador: Jonathan Rodrigues Silva. Povoado Mussuca, Laranjeiras, Sergipe.

Entrevista concedida por **Maria Ionice dos Santos (Têca)** em 11 de abril de 2019. Entrevistador: Jonathan Rodrigues Silva. Povoado Mussuca, Laranjeiras, Sergipe.

Entrevista concedida por **Maria Lúcia** em 13 de abril de 2019. Entrevistador: Jonathan Rodrigues Silva. Povoado Mussuca, Laranjeiras, Sergipe.

Entrevista concedida por **Nadir** em 14 de abril de 2019. Entrevistador: Jonathan Rodrigues Silva. Povoado Mussuca, Laranjeiras, Sergipe.

Entrevista concedida por **Popóia** em 13 de abril de 2019. Entrevistador: Jonathan Rodrigues Silva. Povoado Mussuca, Laranjeiras, Sergipe.

## REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo da história única**. 2012. (18m49s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EC-bh1YARsc>>. Acesso em 2019.

AGUIAR, Luciana de Araújo. **Celebração e estudo do folclore brasileiro: o Encontro Cultural de Laranjeiras/Sergipe**. Dissertação de Mestrado. PPGSA/Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2001.

AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade?** Coleção Feminismos Plurais. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

AKOTIRENE, Carla. **Vamos falar sobre feminismo negro, com Carla Akotirene**. 2019. Facebook: Manuela Cristina. Disponível em: <<https://bit.ly/31ngBSp>>.

ALMEIDA, Silvio Luz de. **O que é racismo estrutural?** Coleção Feminismos Plurais. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ANDRADE, Ana Luíza Mello Santiago de. **Lei do Ventre Livre. Brasil Imperial**. História do Brasil. Info Escola. 2019. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/historia-do-brasil/lei-do-ventre-livre/>>.

ATALAIA, Televisão. **Mortalidade de Peixes: Índices de amônia foram encontrados no Rio Sergipe, em Laranjeiras – BGSE**. (05m21s). 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L6Ck3BzA57g>>. Acesso em 2019.

BISPO, Antônio; SANTOS, Joselita Borges Gonçalves dos. Mesa Saberes Tradicionais. **III Fórum Negro de Arte e Cultura**. Universidade Federal da Bahia, UFBA. Salvador, 2019.

BRETON, David Le. **Antropologia dos sentidos**. Petrópolis: Vozes, 2016.

BRITTO, Clóvis Carvalho; DUMAS, Alexandra Gouvêa (orgs.). **Corpo negro**. Nadir da Mussuca, cenas e cenários de uma mulher quilombola. São Cristóvão: Editora UFS, 2016.

CONCEIÇÃO, Jaqueline. **Ser negro no Brasil: A escravidão como elemento civilizatório**. 2018. (09m42s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yYJSbG7rETY&t=203s>>. Acesso em 2019.

CONCEIÇÃO, Osvaldice de Jesus. **A polifonia na memória como potência da oralidade: o canto de D. Nadir, o relato de uma trajetória**. Dissertação de Mestrado. Unicamp. 2014.

DANTAS, Beatriz Góis. As fontes sobre o Encontro Cultural de Laranjeiras: múltiplas e dispersas. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe**, n. 45, v. 2, 2015.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

DUMAS, Alexandra Gouvêa. **Documentário Nadir da Mussuca**. 2016. (25m51s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eG-X3Cx77iw&t=5s>>. Acesso em março/ 2019.

DUMAS, Alexandra Gouvêa. No Jeito que o Corpo dá: Memórias, Transmissões e Aprendizados. IN: BRITTO, Clóvis Carvalho; DUMAS, Alexandra Gouvêa (orgs.). **Corpo negro**. Nadir da Mussuca, cenas e cenários de uma mulher quilombola. São Cristovão: Editora UFS, 2016.

DUSSEL, Enrique. **E. Dussel explica la teoría: “El Giro Descolonizador”** (The Decolonizing Turn). (42m13s). 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ml9F73wIMQE>>. Acesso em 2019. FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERRACINI, Renato. O treinamento energético e técnico do ator. **ILINX-Revista do LUME**, v. 1, n. 1, Campinas: UNICAMP, 2012.

GRAÇA, Alessandra Santos da. Estratégias de resistência: o caso das marisqueiras da comunidade quilombola luziense. **36º Encontro Anual da ANPOCS**. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais. FINEP. São Paulo – SP. 2012.

HALL, Stuart. **Notas sobre a desconstrução do “popular”**. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HOOKS, bell. Alisando o Nosso Cabelo. **Revista Gazeta de Cuba** – Unión de escritores y Artista de Cuba, janeiro-fevereiro de 2005. Retirado do blog coletivomarias.blogspot.com. 2005. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/alisando-o-nosso-cabelo-por-bell-hooks/>>.

KASHINDI, Jean Bosco Kakozi. **Ubuntu: filosofia africana confronta poder autodestrutivo do pensamento ocidental, avalia filósofo**. Disponível em: <<https://bit.ly/1Ov988v>>. Acesso em 2015.

KILOMBA, Grada. A máscara. Belo Horizonte: **Piseagrama**, n. 11, p. 26-31, 2017.

KILOMBA, Grada. **Descolonizando o conhecimento**. São Paulo: Goethe-Institut, 2017.

KOMUNYAKAA, Yusef. **O poeta Yusef Komunyakaa declama trecho do poema “Eu Canto o Corpo Elétrico” de Walt Whitman**. 2015. (02m06s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=udFnzLUJyCw>>. Acesso em 2019.

MACEDO, Roberto Sidnei. **Pesquisar a experiência: compreender/mediar saberes experienciais**. Curitiba: CRV, 2015.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Portugal: Antígona, 2014.

MBEMBE, Achille. **Sair da grande noite**: ensaio sobre a África descolonizada. Luanda: Ed. Mulemba, 2014. 200 p. Disponível em: <<https://bit.ly/2yKp6uD>>. Acesso em 2019.

NASCIMENTO, Beatriz. **A História do Brasil é uma história escrita por mãos brancas**. 1977. (04m08s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-LhM1MaPE9c&t=19s>>. Acesso em 2019.

NASCIMENTO, Beatriz. **Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual**: Possibilidade nos dias da destruição. 1ª edição. Rio de Janeiro: Diáspora Africana - Editora Filhos da África, 2018.

O NEGRO da senzala ao soul: Um documentário da TV Cultura. Departamento de Jornalismo da TV Cultura de São Paulo, 15/7/1977. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5AVPrXwxh1A>>.

OLIVEIRA, Eduardo. Epistemologia da ancestralidade. **Entrelugares**: Revista de Sociopoética e Abordagens Afins, v. 1, n. 2, Rio de Janeiro, 2009.

OLIVEIRA, Vitor Hugo. **Samba de Pareia**: uma análise da arte como processo cultural. N. 13, volume 2. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2007. Disponível em: <<http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa13/v2/vitorhugoneves.html>>.

ORÍ. Direção de Raquel Gerber. Roteiro de Beatriz Nascimento. Rio de Janeiro, 1989. (100 min.).

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira & Identidade Nacional**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

PASSÔ, Grace. **Vaga Carne**. Belo Horizonte: Editora Cobogô, 2019.

PEREIRA, Bergman de Paula. De escravas a empregadas domésticas. A dimensão social e o “lugar” das mulheres negras no pós-abolição. **XXVI Simpósio Nacional de História ANPUH**, v. 50, 2011.

QUARESMA, Alexandre. O Ouroboros Tecnocientífico. 8º Congresso Brasileiro de Sistemas. **Revista Gestão & Conhecimento**. Puc Minas, 2012.

RATTS, Alex. **Eu sou atlântica**. Sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Instituto Kuanza, 2007.

RODNEY, Pai. **A luta antirracista não é uma guerra de negros contra brancos**. Carta Capital. Portal Geledés. 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2KyqaXX>>. Acesso em 2019.

SAMBA DE PARELHA. **Entrevista com Nadir dos Santos**. Disponível em: <<http://www.sulanca.com/pesquisa.asp?pag=2>>.

SANTANA, Regina Norma de Azevedo. *Mussuca: Por uma arqueologia de um território negro em Sergipe d'el Rey*. Dissertação de Mestrado. 196p. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 2008.

SANTOS, Edeise Gomes Cardoso. *Samba de Pareia na encruzilhada: Traduções de uma Dança Afrocentrada*. Dissertação de Mestrado. PPGDança. Salvador: Universidade Federal da Bahia. UFBA. 2017.

SANTOS, Edeise Gomes Cardoso. *Encontro com o Samba de Pareia: uma experiência ancestral*. IN: BRITTO, Clóvis Carvalho; DUMAS, Alexandra Gouvêa (orgs.). *Corpo negro. Nadir da Mussuca, cenas e cenários de uma mulher quilombola*. São Cristóvão: Editora UFS, 2016.

SILVA, Jonathan Rodrigues. *Ao Som do Corpo de Pareia*. Aracaju/SE. Trabalho de Conclusão de Curso. São Cristóvão: UFS, 2015.

SOUZA, Jessé. *Subcidadania brasileira: para entender o país além do jeitinho brasileiro*. Portugal: Leya, 2018.

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro, ou, as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.